

Jan van Laarhoven

Storia dell'arte cristiana

 Bruno Mondadori

Titolo originale:
De beeldtaal van de christelijke kunst
© SUN, Nijmegen 1992

Traduzione: Silvia Contarini, Raffaella Novità, Franco Paris

© Edizioni Bruno Mondadori
Milano, 1999

L'editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore a un decimo del presente volume.
Le richieste vanno inoltrate a: Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'Ingegno (AIDRO), via delle Erbe 2, 20121 Milano, tel./fax 02/809506.

Progetto grafico: Massa & Marti, Milano

La scheda bibliografica è riportata nell'ultima pagina del libro.

Presentazione

VII Indice

1. LA CHIESA DEI MARTIRI, 30-313	
Il cristianesimo nel mondo antico	1
Gli inizi incerti dell'arte cristiana	2
I più antichi monumenti paleocristiani	4
Le prime rappresentazioni cristiane	6
La raffigurazione delle scene dell'Antico e del Nuovo Testamento	13
Le origini del linguaggio figurativo cristiano	22
L'influenza della cultura antica	25
2. LA CHIESA DEGLI IMPERATORI, 313-600	
La Chiesa alla fine dell'età antica	27
L'editto di Costantino e le conseguenze sull'arte	28
La Trinità, Cristo, Maria e i santi	32
Gli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento	42
3. L'ARTE DELLE CHIESE ORIENTALI	
Il mondo bizantino e slavo	55
Le icone	56
I temi della pittura bizantina	63
L'iconostasi	74
4. I PRIMI SECOLI DEL MEDIOEVO, 600-1050	
L'Europa dalle invasioni barbariche all'XI secolo	77
Il linguaggio figurativo dell'età precarolingia	79
L'Europa carolingia	83
L'arte dopo il 930	92
5. I SECOLI CENTRALI DEL MEDIOEVO, 1050-1300	
L'epoca dei monasteri e delle cattedrali	101
La mutevole iconografia del Medioevo	104
L'immagine del mondo	108
<i>I mirabilia mundi</i>	111
Le teorie sulla storia del mondo	115
Il posto dell'uomo	131
L'influenza della pratica religiosa, devozione e liturgia	139
Le idee del bene e del male	149
L'ordinamento sistematico delle rappresentazioni	154
L'iconografia dei temi biblici più importanti	163

6. IL TARDO MEDIOEVO E IL RINASCIMENTO, 1300-1580	
Un mondo in trasformazione	175
Aspetti tradizionali dell'arte religiosa	
dopo il 1300	178
Mutamenti nel pensiero e nella pratica religiosa	181
Temi caratteristici	194
Il culto dei santi	207
La morte, il Giudizio universale e l'Apocalisse	211
L'arte religiosa perde il suo carattere sacrale	218
L'iconoclastia e l'arte religiosa	220
7. L'ARTE DOPO IL CONCILIO DI TRENTO	
La Chiesa dopo la Riforma	227
Il Concilio di Trento e l'arte	229
Il rapporto tra la Chiesa e l'artista nel Barocco	237
L'arte al servizio della propaganda ecclesiastica	240
Nuove devozioni	268
<i>Concordantia Veteris et Novi Testamenti</i>	270
L'influsso dell'emblematica	271
L'iconografia delle chiese dei riformatori	274
8. GLI ULTIMI DUE SECOLI	
La Chiesa in una società rinnovata	283
L'iconografia tra il Barocco e i tempi moderni	285
La rinascita del Medioevo e del primo Rinascimento	286
L'iconografia dopo il 1800 e la Chiesa	291
L'iconografia e gli sviluppi sociali	294
L'arte religiosa e la riscoperta della Palestina	297
L'iconografia e i paesi di missione	298
La rottura con la tradizione	300
Nuove visioni dell'iconografia cristiana	306
La fine dell'iconografia cristiana?	309
APPENDICI	
I. <i>Tituli Historiarum</i> (Dittochaeon) di Prudenzio	315
II. Soggetti biblici sull'altare di Klosterneuburg	317
III. Soggetti biblici nella <i>Biblia Pauperum</i>	319
IV. Soggetti biblici nello <i>Speculum Humanae Salvationis</i>	325
BIBLIOGRAFIA	329
GLOSSARIO	339
ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI	345
INDICE DEI NOMI	347

Presentazione

Quest'opera tratta della nascita delle rappresentazioni cristiane e degli sviluppi storici e culturali che hanno influito sull'evoluzione del loro contenuto o del loro significato, e che hanno visto le diverse tematiche tramontare o imporsi nuovamente all'attenzione dopo anni di oblio.

Il libro è concepito come un'introduzione al linguaggio figurativo e all'iconografia cristiani e si rivolge a chiunque sia interessato alla storia dell'arte occidentale anche senza avere familiarità con la Bibbia o con la religione cristiana. La storia dell'arte occidentale, d'altra parte, è difficilmente comprensibile se non si conosce il significato delle opere di carattere religioso.

Poiché non si tratta di un dizionario del simbolismo cristiano, viene dedicata maggiore attenzione agli sviluppi generali che non alla storia dei singoli temi: lo scopo dell'opera è presentare le linee principali d'evoluzione dei contenuti dell'arte cristiana.

Ci si è pertanto attenuti alle abituali suddivisioni stilistiche, perché il libro possa essere facilmente utilizzato accanto alle opere generali di storia dell'arte. In un solo caso ci si è discostati da questi schemi, raggruppando l'iconografia del XII e del XIII secolo, nonostante le considerevoli trasformazioni stilistiche avvenute in quest'arco di tempo. Una trattazione separata del materiale di questo periodo relativamente breve ne avrebbe a mio avviso posto in secondo piano i tratti essenziali, a prescindere dall'ulteriore complicazione posta dagli sviluppi divergenti che la storia dell'arte, a quell'epoca, attraversò in diverse aree d'Europa.

Non tutte le rappresentazioni dell'arte cristiana sono trattate: le meno frequenti sono solo accennate, se non addirittura trascurate.

Ciascun capitolo espone i motivi e i temi più significativi e ricorrenti del periodo considerato, perché il lettore acquisisca familiarità e sia in grado di riconoscerli e soprattutto di situarli storicamente. Ogni argomento viene quindi preceduto da una breve presentazione del panorama storico e culturale in cui si inserisce e da cui lo studio del linguaggio figurativo non può essere scisso.

Fondamentale per la comprensione della materia trattata è la presenza di numerose illustrazioni. Nella scelta delle immagini si è spesso optato per i disegni al tratto, che, anche su scala

molto ridotta, mantengono la loro riconoscibilità. Come apparirà evidente, e anche se non specificato caso per caso, si tratta sempre di copie.

Questo libro è nato dalle dispense di una serie di lezioni tenute fra il 1986 e il 1990 sul simbolismo cristiano. Il forte interesse suscitato da questi corsi ha fornito l'occasione e la motivazione per rielaborare il materiale didattico e trarne una pubblicazione rivolta al vasto pubblico. Al risultato finale, di gran lunga più completo del testo di partenza, hanno notevolmente contribuito le osservazioni critiche, gli accorti suggerimenti e l'accurata veste editoriale della casa editrice.

Jan van Laarhoven

Il cristianesimo nel mondo antico

L'evoluzione del cristianesimo è segnata dalle influenze del mondo ebraico – che fa da sfondo alla nascita di questa religione e da cui essa riprese inizialmente numerose usanze e tradizioni – e della civiltà tardo-ellenistica e romana, con cui i cristiani vennero successivamente in contatto. Tutte queste culture hanno lasciato una traccia nella forma definitiva della nuova dottrina, così come nelle sue arti figurative e nelle sue specifiche forme di espressione. Questa constatazione è di grande importanza per la storia dell'iconografia cristiana, le cui radici sono da ricercare nell'epoca in cui il cristianesimo cominciò a diffondersi al di fuori di quei gruppi di ebrei che in Galilea si erano stretti intorno ai discepoli di Gesù di Nazaret.

Dopo la morte di Cristo svolse un ruolo determinante la figura di Paolo, ebreo originario dell'Asia Minore che, convertitosi al cristianesimo, predicò in sinagoghe fuori dalla Palestina e diffuse questa religione anche fra i non ebrei. Con la sua attività e i suoi viaggi in terre lontane pose le basi per una Chiesa senza barriere etniche o geografiche, in nome di una concezione che lo portò, insieme ai suoi seguaci, in contatto e in conflitto con le autorità romane. Tre decenni dopo la morte di Cristo i contrasti avevano assunto proporzioni tali da essere riportati negli scritti degli autori romani. Dopo che Nerone, nel 64, accusò i cristiani di aver appiccato l'incendio alla città di Roma e li condannò a essere arsi vivi, il problema si manifestò in tutta la sua portata.

Cominciarono subito le persecuzioni, le cui ragioni giuridiche risultano a tutt'oggi poco chiare, dato che la presenza di religioni diverse era un fenomeno generalmente accettato nella società romana. La stessa inosservanza del culto dell'imperatore non poneva necessariamente problemi insormontabili: un accordo con gli ebrei, per esempio, li aveva risparmiati. I cristiani furono invece meno fortunati: il loro rifiuto di compiere le offerte prescritte in onore dell'imperatore viene considerato come la causa principale delle persecuzioni.

Non sotto tutti i regni i cristiani furono oggetto di oppressioni e nei lunghi periodi di tranquillità la religione cristiana si diffuse ampiamente trovando seguaci anche fra gli esponenti del ceto più elevato. Fu nel III secolo, in particolare durante l'impero di Decio (249-251) e dei suoi successori, che avvennero le più crudeli persecuzioni, l'ultima ondata delle quali si verificò sotto Diocleziano (284-305), raggiungendo il punto culminante nel 308. La repressione andò poi

1.

La Chiesa dei martiri, 30-313

rapidamente mitigandosi fino all'emanazione dell'editto di tolleranza di Galerio e Licinio nel 311, seguito, nel 313, dall'editto di Milano promulgato da Costantino.

Le persecuzioni incisero considerevolmente sulla vita e sul pensiero dei cristiani delle origini. Il martirio venne idealizzato e in molti dei primi testi cristiani, compresi i Vangeli, si riscontrano passaggi volti a infondere coraggio alle vittime delle oppressioni. La commemorazione dei martiri divenne una componente caratteristica del primo cristianesimo.

Le tragiche vicissitudini di quei secoli ostacolarono inizialmente il sorgere di una compatta organizzazione ecclesiastica e la mancanza di una chiara formulazione della dottrina cristiana portò inoltre, in un primo tempo, alla coesistenza di posizioni diverse, talvolta persino contraddittorie. I contrasti furono in seguito superati e la Chiesa venne organizzata in base a una struttura gerarchica con il vescovo di Roma come massima autorità. Venne stabilito il canone della Sacra Scrittura e vennero diffusi testi volti a illustrare la dottrina riconosciuta. Grazie agli scritti di autori quali Clemente Alessandrino (150-212 ca.), Origene (185-254) e Cipriano (200-258), dopo il 250 il cristianesimo assunse un'identità sempre più precisa: parte di tale identità emergente furono le raffigurazioni recanti un significato cristiano, le più antiche delle quali risalgono a poco prima del 200.

Gli inizi incerti dell'arte cristiana

Delle origini dell'arte cristiana non abbiamo ancora un quadro molto preciso e le fonti scritte di cui disponiamo ci forniscono informazioni frammentarie che sono lungi dall'essere significative. In base a questi scarsi testi sappiamo che le prime comunità cristiane tendevano a evitare l'espressione figurativa e che solo intorno al 200 cominciò ad affermarsi una concezione diversa. Questo rifiuto delle immagini era culturalmente determinato dai profondi legami fra il cristianesimo e la dottrina ebraica, essenzialmente iconica: i primi cristiani si attennero al divieto da essa sancito, risalente a un passo dell'Antico Testamento:

Non ti farai idolo né immagine alcuna di quanto è lassù nel cielo né di quanto è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra (Es 20, 4).

I cristiani di origine greca e romana, la cui cultura attribuiva invece grande importanza alle rappresentazioni figurative,

furono poco ricettivi verso questa proibizione. Quasi ogni loro abitazione ospitava statuette in bronzo o terracotta di divinità e nelle piazze e nelle strade, negli edifici pubblici e nei palazzi risaltavano le figure policrome di dei ed eroi. Una volta convertiti al cristianesimo, molti cercheranno alternative a questo culto delle immagini così profondamente radicato e in questi ambienti le resistenze alla realizzazione o al possesso di figure religiose verranno rapidamente superate.

Dell'affermarsi di usanze pagane in questo campo narrano gli apocrifi *Atti di Giovanni*. Si tratta, è vero, di una leggenda, ma la loro precoce comparsa, forse già intorno al 200, è degna di nota e conferisce al testo un particolare significato, poiché lascia supporre che il suo contenuto, nonostante il carattere immaginario, rispecchi abitudini allora diffuse. La leggenda potrebbe così essere considerata come un voluto monito per i cosiddetti "iconolatri". Secondo il racconto, l'evangelista Giovanni trova il proprio ritratto a casa di un amico, che lo venera secondo il culto ellenistico adornandolo con ghirlande di fiori. Giovanni esorta l'amico ad abbandonare simili costumi. L'ultimo paragrafo del testo indica chiaramente quale fosse all'epoca, cioè nel 200 circa, l'idea riguardo alle raffigurazioni di natura religiosa. Giovanni dice a Licomede, autore del ritratto:

Ma tu sarai per me un buon pittore, Licomede. Tu hai i colori che, per mezzo mio, ti ha dato colui che ha dipinto tutti noi per se stesso, Gesù. Egli conosce le figure, gli atteggiamenti, gli stati e le disposizioni delle nostre anime. Questi poi sono i colori con i quali ti ordino di dipingere: fede in Dio, conoscenza, timore di Dio, amicizia, comunione, mansuetudine, gentilezza, amore fraterno, purezza, semplicità, serenità, coraggio, assenza d'angoscia, sobrietà e tutta la gamma di colori che modella la tua anima.¹

Probabilmente un po' più tardi, sempre nel corso del III secolo, sorse la leggenda su Abgar V Uchama re di Edessa. La storia narra che il re, colpito dalla lebbra, spedì un servitore da Gesù Cristo per chiedergli di guarirlo. Cristo consegnò al servo una tela su cui aveva lasciato impressa l'effigie del suo volto e che, non appena consegnata al re, fece immediatamente sparire ogni traccia della malattia. La tela diventerà da quel momento – tranne che per alcuni anni – oggetto di adorazione; sarà designata col nome di *mandylion* (dall'ebraico *mindil*, che significa

¹ *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a c. di Luigi Moraldi, UTET, Torino 1971, vol. II, p. 1152.

asciugamano) e secondo i racconti servirà come modello per i numerosi "veri ritratti" di Cristo che furono realizzati in seguito. Anche questa leggenda nacque probabilmente nell'ambito della discussione sull'arte cristiana: in contrapposizione agli apocrifi *Atti di Giovanni* essa avallava però l'utilizzo e il culto delle immagini e divenne per questo molto popolare.

I due testi appena citati illustrano l'evoluzione compiutasi fra il 200 e il 300, che portò da un rifiuto dell'arte religiosa a una sua graduale accettazione. Degno di nota è anche il fatto che si faccia menzione di ritratti, poiché tali furono proprio le prime opere d'arte cristiane: medaglie con ritratti fittizi di Pietro e Paolo (1). I ritratti di Gesù risalgono a un'epoca posteriore, probabilmente per le maggiori e più tenaci resistenze alla rappresentazione del Cristo.

Gli ostacoli alle raffigurazioni religiose perdurarono piuttosto a lungo, assumendo gradualmente, tuttavia, toni meno accesi. Durante un concilio locale tenutosi nel 305 nella città spagnola di Elvira venne stabilito il divieto di «dipingere sui muri ciò che è oggetto di venerazione e adorazione», e sempre nel corso del IV secolo altri dissensi attestano ancora una viva opposizione a un'arte cristiana. Ne è testimonianza fra l'altro una lettera del 350 circa scritta dal vescovo Eusebio a Costanza, sorella dell'imperatore, in risposta alla richiesta di un ritratto di Cristo da tenere sempre con sé. Eusebio replicò che non si addiceva ai cristiani «portare con sé il proprio Dio come fanno i pagani». All'incirca nello stesso periodo il vescovo Epifanio di Salamina strappò un drappo nella chiesa di Anablatha in Palestina, poiché era stato decorato con immagini di Cristo e di un santo.

I più antichi monumenti paleocristiani

Il venir meno degli ostacoli alle raffigurazioni di natura religiosa coincise, probabilmente non a caso, con la comparsa dei primi monumenti cristiani.

Nel III secolo essi erano ancora scarsi ed erano rappresentati essenzialmente dalle catacombe, dai cimiteri e dalle *domus ecclesiae*: molti dei singoli oggetti conservati oggi nei musei di tutto il mondo provengono originariamente da questi luoghi.

La parola "catacomba" deriva dal nome di un sepolcreto sotterraneo situato sulla via Appia e detto *ad catacumbas*, e fu ripresa per indicare altri cimiteri sotterranei, comuni nel



1. Medaglia bronzea con i ritratti di Pietro e Paolo; inizio III sec., Vaticano, Museo Sacro.

mondo antico. Le catacombe non sono in origine specificamente cristiane, anche se furono soprattutto questi ultimi (e gli ebrei) a praticare l'usanza di seppellire i propri defunti insieme – da qui la giustapposizione di numerosi motivi affini. Sono da annoverare fra i più importanti luoghi di ritrovamento delle prime rappresentazioni cristiane. Costituite da lunghi cunicoli scavati nel tufo e fiancheggiati da entrambi i lati da loculi per la sepoltura dei corpi, le catacombe rappresentavano degli spazi funzionali privi di particolari ornamenti. Nei punti di convergenza delle gallerie erano spesso ricavati vani più ampi destinati a usi collettivi e alla celebrazione di riti. Vi erano inoltre ambienti più vasti che servivano da tomba (*hypogeum*) di famiglia. Le decorazioni pittoriche si limitavano agli spazi comuni e a queste camere funerarie, mentre le lastre di pietra che chiudevano i loculi recavano generalmente delle rappresentazioni graffite accompagnate dal nome del defunto e da un breve testo, che insieme alle immagini ne esprimeva l'appartenenza cristiana.

Vi erano inoltre dei cimiteri non sotterranei in cui i defunti venivano deposti in sarcofaghi di pietra, spesso scolpiti. Tale usanza era diffusa anche presso i pagani e molto probabilmente erano le loro botteghe a costruire i sarcofaghi per entrambe le comunità.

Oltre ai luoghi di sepoltura sono da menzionare altri siti in cui si sono conservate figurazioni paleocristiane, i più importanti dei quali sono i resti delle *domus ecclesiae* del III secolo a Roma (basilica dei Santi Giovanni e Paolo) e a Dura Europos. Le *domus ecclesiae* sorsero ai primordi della Chiesa, quando i seguaci della nuova religione usavano mettere a disposizione le proprie abitazioni per le riunioni della comunità. Quando il proprietario moriva, la Chiesa riceveva spesso la casa in eredità. La nostra conoscenza di questi edifici è limitata, poiché per la maggior parte sono andati distrutti fino alle fondamenta per far sorgere successivamente delle chiese, e solo per circostanze casuali di alcuni si sono conservati i resti. La casa cristiana sotto la basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Roma custodisce ancora frammenti di pitture il cui stile è molto simile a quello delle catacombe e il cui soggetto – scene di martiri – è molto singolare: pochi altri documenti figurativi della stessa epoca rinviano così esplicitamente e realisticamente alle persecuzioni (2).



2. Martiri; pittura murale, III sec., casa cristiana sotto la basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Roma.

Particolarmente interessanti sono le rovine di una *domus* scavate a Dura Europos, antica città della provincia romana della Siria, sull'Eufrate. Si tratta di una casa sorta intorno al 230 e dopo alcuni anni riadattata e interamente adibita a chiesa. L'edificio si è in buona parte conservato perché, sacrificato alla causa della difesa cittadina durante gli assedi dei persiani, finì sepolto sotto un cumulo di sabbia e detriti e dopo la presa della città, nel 256, non fu più ricostruito. Quando, negli anni trenta, gli archeologi rimossero le macerie riportarono alla luce un'ampia parte di un battistero: in condizioni relativamente buone furono ritrovati il fonte battesimale e le pareti ornate da pitture; venne inoltre rinvenuta una lunga parete affrescata con scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, sufficientemente conservate da permettere un'attendibile ricostruzione.

Non lontano da queste vestigia è stata ritrovata una sinagoga recante a sua volta pitture molto particolareggiate, di notevole rilevanza data la generale assenza o scarsità di rappresentazioni figurative negli edifici ebraici. Esse forniscono un'ampia illustrazione di temi veterotestamentari e del modo in cui venivano sviluppati all'epoca nelle comunità ebraiche. Queste scene mostrano come l'arte cristiana non possa essere analizzata senza tenere conto di tradizioni iconografiche sviluppatesi, nonostante le proibizioni, presso gli ebrei del mondo ellenistico.

Importanti testimonianze delle prime espressioni artistiche cristiane sono inoltre singoli oggetti come lampade, medaglie, anelli-sigillo ecc., sparsi in tutto il mondo e di cui, nella maggior parte dei casi, non è più possibile stabilire la provenienza. Spesso privi di un particolare valore artistico, essi possono tuttavia risultare di grande interesse per il significato delle immagini di cui sono fregiati. Oltre che nei luoghi di sepoltura, nelle chiese e sui sarcofagi, è proprio su questi oggetti dall'aria comune che si rinvengono le più antiche rappresentazioni paleocristiane.

Le prime rappresentazioni cristiane

Il primo elenco di temi iconografici dell'arte paleocristiana si ritrova in un trattato scritto intorno al 180 da Clemente Alessandrino. Il testo si riferisce agli anelli-sigillo, sui quali i cristiani usavano incidere soggetti attinenti alla loro credenza. Clemente scrive che questi soggetti devono essere limitati a segni molto discreti:

I nostri anelli devono recare una colomba, un pesce, una nave con le vele spiegate, una lira come quella dell'anello di Policrate o l'ancora che Seleuco ha fatto incidere sul suo cammeo; un pescatore può ricordarci l'apostolo e i neonati raccolti dalle acque. Ma bisogna guardarsi dal raffigurarvi idoli: il solo pensiero è proibito (PG 8, 633).

Il primo motivo nominato da Clemente è la COLOMBA (3), che nell'antichità simboleggiava l'anima anche in altre religioni. Tipicamente cristiana era invece la colomba raffigurata con un ramoscello nel becco, che ricordava quella liberata da Noè per controllare che la terra si fosse prosciugata, ritornata con un rametto a dimostrazione del fatto che Dio non aveva abbandonato gli uomini. Entrambe le varianti erano molto diffuse nell'arte paleocristiana, soprattutto sulle pietre sepolcrali.

Un'immagine altrettanto nota e diffusa era il PESCE (4), utilizzato a partire dal II secolo come simbolo di Cristo: il termine greco *ictus* veniva difatti considerato come l'acrostico delle parole *Iesùs Cristòs Theù Uiòs Sotèr*, cioè Gesù Cristo figlio di Dio e Salvatore. Questa interpretazione può essere intesa come un'allusione al culto dell'imperatore, le cui monete recavano spesso la leggenda *theù uiòs* oppure *divi Caesaris filius* (figlio del divino Cesare). La popolarità di questo motivo era tanto più ampia in quanto esso rimandava ad alcune delle più importanti opere taumaturgiche di Cristo, come la pesca miracolosa e la moltiplicazione dei pani e dei pesci. Esso era inoltre un simbolo dell'Eucaristia, come nell'epitaffio della tomba di Abercio, vescovo di Gerapoli in Frigia (fine sec. II), su cui si legge che i suoi fratelli gli diedero in pasto «un pesce di sorgente grande e puro». All'incirca dello stesso periodo è l'iscrizione di Pettorio, rinvenuta su una lapide ad Autun:

O pesce di origine celeste! Tu, mortale, bevi alla fonte eterna, e con le acque eterne che versano tesori di saggezza arricchisci, amico, la tua anima. Ricevi il dolce cibo del Redentore dei santi e mangia, tu che hai fame, il pesce che porti fra le mani.

Ritroviamo, anche se in epoca successiva, un simbolismo analogo in sant'Agostino (354-430), che definisce Cristo come il pesce «che viene mangiato alla tavola del Signore». Il significato cristiano di questa figurazione viene infine estremamente sintetizzato su alcune semplici lapidi dall'iscrizione *ICTUS ZONTON*, pesce dei viventi.

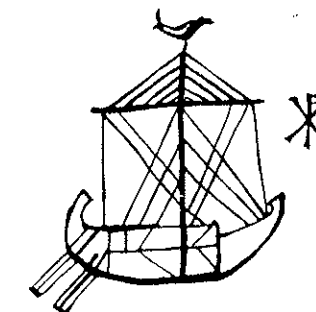
Da Clemente viene citata inoltre la NAVE (5) con le vele spiegate, essendo l'albero, all'epoca, considerato simbolo della croce. Presso i non cristiani la nave era stata per secoli



3. Immagine di un defunto con una colomba e il monogramma di Cristo; pietra sepolcrale, 300 ca., Vaticano, Museo Pio Cristiano.



4. Iscrizione tombale con pesci, ancora e il testo "Pesce dei viventi"; III sec., Vaticano, Museo Pio Cristiano.



5. Croce raffigurata in forma di nave; graffito delle catacombe di Callisto, Roma.

l'emblema di un viaggio sereno attraverso la vita e l'arrivo al porto rappresentava l'ultima meta. L'immagine dell'imbarcazione era inoltre associata alla figura di Caronte, il nocchiere che conduceva agli Inferi le anime dei morti. Per i cristiani essa assunse un significato specifico: un viaggio nella nave della Chiesa, che non finiva nella morte. «L'intero corpo della Chiesa assomiglia a una grande imbarcazione, che in una violenta tempesta trasporta uomini dalle origini più diverse», scrisse Clemente Romano (96 ca.) in una lettera a Giacomo. E un testo di Giustino martire (m. 165 ca.) esprime l'analogia con la croce:

Esamina attentamente tutto ciò che vedi; valuta se senza questa forma [la croce] è possibile che qualcosa abbia comunque una struttura. Non si può solcare il mare se la vela non è intatta, cioè spiegata a forma di croce sulla nave (Giustino, PG 6, 411-412).

La LIRA dell'anello di Policrate è un motivo raramente raffigurato, contrariamente all'ANCORA, che rimanda a un passaggio della *Lettera agli Ebrei*: «[Nella speranza] infatti noi abbiamo come un'ancora della nostra vita, sicura e salda» (Eb 6, 19).

Ed è in effetti come simbolo della speranza che questa immagine si ritrova con molta frequenza sulle pietre tombali.

Meno ricorrente è il motivo del PESCATORE, che rinvia ai «pescatori di uomini» di cui fa menzione il Vangelo di Marco (1, 17): l'immagine simboleggia l'apostolo, i pesci rappresentano i credenti e l'acqua allude al battesimo. Lo stesso motivo viene rielaborato in un altro testo di Clemente Alessandrino, *Hymnus ad Christum salvatorem*:

Pescatore di uomini, tu salvi i pesci che nuotano nel mare del peccato e da acque insicure li traì alla felicità.

I simboli descritti da Clemente non erano all'epoca gli unici motivi iconografici dei cristiani: questo dato è stato confermato dai ritrovamenti, ma emerge anche dal testo stesso, che sembra più che altro esprimere un monito contro l'utilizzo di raffigurazioni vietate. Possiamo pertanto citare altri soggetti che a partire dal 200 circa assunsero un ruolo crescente nello sviluppo del linguaggio figurativo cristiano. Non a caso una parte di essi deriva da «immagini» utilizzate, stando al Nuovo Testamento, da Cristo stesso per designare la propria persona, o dagli apostoli o successivi discepoli come Paolo: questa origine ne legittimava l'uso e i simboli erano, inoltre, immediatamente riconoscibili come cristiani solo dai seguaci stessi.

L'«immagine» più significativa utilizzata da Cristo stesso è quella del BUON PASTORE⁶, di cui incontriamo diversi esempi nel Vangelo di Giovanni: «Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore» (Gv 10, 11). Il motivo non era nuovo: già per la cultura sumera e paleobabilonese il pastore era spesso il simbolo del re o di un dio e recenti ricerche hanno dimostrato che in tarda età imperiale il modello orientale del sovrano come pastore del proprio popolo si impose di nuovo. Popolare era inoltre nel mondo greco e romano la figura di Hermes, dio protettore dei pastori e di Orfeo, che dopo la morte della sua sposa scese agli Inferi e fece poi ritorno incolume nel mondo dei viventi. Gli *Inni orfici* del II e III secolo celebravano la possibilità di una vita oltre la morte. Orfeo veniva rappresentato come un giovane pastore con una pecora sulle spalle e questo soggetto venne ripreso dai cristiani. L'immagine si ricollega direttamente a un versetto di Luca:

Chi di voi se ha cento pecore e ne perde una, non lascia le novantanove nel deserto e va dietro a quella perduta, finché non la ritrova? (Lc 15, 4).

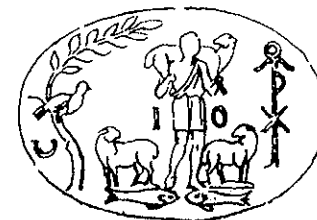
Sia per i cristiani sia per i non cristiani la figura del pastore rinviava all'idea del Paradiso, raffigurato di riflesso dagli uni e dagli altri come un campo. Questa rappresentazione è confermata dal salmo 22 (23), 1-2: «Il Signore è il mio pastore: non manco di nulla; su pascoli erbosi mi fa riposare, ad acque tranquille mi conduce».

Sui rilievi dei sarcofaghi il pastore veniva spesso associato alla figura di un FILOSOFO in atto di lettura, di studio e diffusione non più della saggezza degli antichi, ma di quella del Vangelo. Un testo che combina i temi del pastore e del filosofo, fornendo al tempo stesso una spiegazione, è ancora l'epitaffio di Abercio:

Sono il discepolo di un pastore santo, che fa pascolare le sue greggi per monti e per pianure e che ha grandi occhi che vedono tutto. Lui mi ha istruito nelle vere scritture.

Le prime raffigurazioni del Buon pastore sono state rinvenute nelle catacombe romane e sono di poco posteriori al 200. Il tema rimase diffuso fino al VI secolo, per scomparire poi quasi del tutto riproponendosi vagamente all'attenzione solo in epoca barocca.

Di un'altra immagine, quella dell'acqua viva, si serve Cristo nel Vangelo di Giovanni:



6. Il Buon pastore; da un anello-sigillo del 11 sec., Londra, British Museum.

Nell'ultimo giorno, il grande giorno della festa, Gesù levatosi in piedi esclamò ad alta voce: «Chi ha sete venga a me e beva, chi crede in me. Come dice la Scrittura, fiumi di acqua viva sgorgeranno dal suo seno» (Gv 7, 37-38).

Il concetto di acqua viva rivestiva in Palestina un preciso significato e indicava l'acqua di sorgente o di fiume che, in contrapposizione a quella stagnante, non era portatrice di malattie. Anche le culture del Vicino Oriente conoscevano questa immagine, che rappresentavano per mezzo di una LINEA ONDULATA e che è già presente sui sigilli cilindrici e sui rilievi dell'epoca sumerica (7). I primi cristiani ripresero questo stesso motivo che ritroviamo per esempio sull'epitaffio di Vindemio, raffigurante due flussi d'acqua che scorrono verso il basso dalle estremità del braccio trasversale di una croce monogrammatica (8).

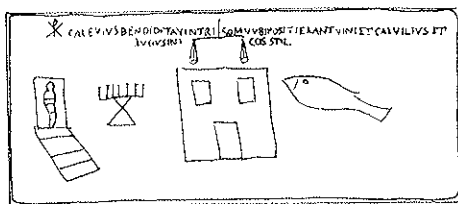
Nel Vangelo di Giovanni viene inoltre menzionata tre volte la figura di Cristo come luce del mondo, per esempio nel versetto 8, 12:

Io sono la luce del mondo; chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita.

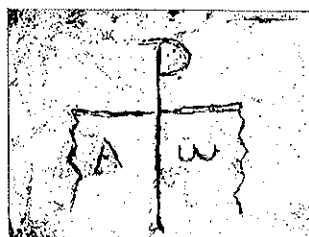
Un simbolo attinente è in questo caso la *MENORAH*, il candelabro a sette bracci, soggetto noto ai cristiani di origine ebraica. Secondo Gerolamo, padre della Chiesa (342-420 ca.), per lungo tempo essi continuarono a celebrare insieme agli ebrei, nel settimo mese dell'anno, la festa dei tabernacoli, di cui uno degli elementi era appunto la *menorah*. Che essa fu un motivo rappresentato dai cristiani ne è testimonianza la pietra sepolcrale di un certo Calevio, morto nel 400, conservata nel duomo di Urbino e raffigurante, oltre al candelabro, altri simboli tipicamente cristiani quali il monogramma di Cristo, il pesce e la figura di Lazzaro risuscitato (9). Il museo dell'università di Toronto custodisce un disco di terracotta recante sia il tema della *menorah* sia la croce (10).

Un altro soggetto spesso associato al pesce nelle pitture catacombali è il cesto di PANI, allusione al miracolo di Gesù

9. Pietra sepolcrale di Calevio, con la figura di Lazzaro, la menorah e il pesce; 400 ca., duomo di Urbino.



7. Enki/Ea, dio dell'oceano sotterraneo; impronta di sigillo accadico, 2000 a.C. ca., Parigi, Louvre.



8. Monogramma di Cristo con simboli dei fiumi del Paradiso; epitaffio di Vindemio, III sec., chiesa di San Lorenzo al Verano, Roma.



10. Disco di terracotta con menorah e croce; 300 ca., Toronto, Royal Museum.

(Mc 8, 1-9) e, ancora una volta, a un'immagine utilizzata da Cristo per designare se stesso:

Io sono il pane della vita [...] Io sono il pane vivo, disceso dal cielo. Se uno mangia di questo pane vivrà in eterno (Gv 6, 48, 51).

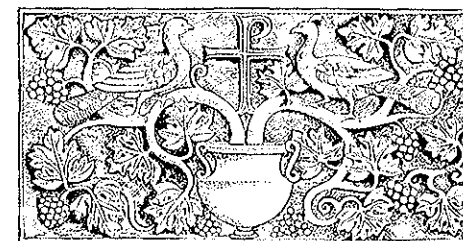
Insieme a questo testo va menzionato il versetto di Giovanni, 15, 5: «Io sono la vite, voi i tralci», che ispirò le relative rappresentazioni su numerosi sarcofaghi (11). Va tuttavia considerato che il motivo della VITE e dei TRALCI era molto diffuso nell'antichità, anche presso i non cristiani, come motivo ornamentale del tutto comune e che pure i cristiani lo utilizzarono spesso a scopi puramente decorativi e senza attribuirvi, in tal caso, alcun particolare significato.

Il motivo della *CROCE* occupa un posto particolare. Esso non deriva da un'immagine espressa da Cristo, perlomeno non a parole, né dal racconto della Passione, ma la sua origine va ricercata piuttosto nel pensiero escatologico dei primi cristiani. Una chiave esplicativa viene fornita da un passo del Vangelo di Matteo (24, 30) in cui Cristo parla del proprio ritorno nel giorno del Giudizio universale e del «segno del Figlio dell'uomo» che comparirà alla fine dei tempi – segno in cui i primi autori cristiani videro la croce del Cristo. Questa interpretazione è chiaramente espressa da Cirillo di Gerusalemme: «Il trofeo della vittoria di Gesù, la croce, un giorno apparirà nuovamente nel cielo». E negli apocrifi *Atti di Giovanni* (200 ca.) leggiamo:

Dopo aver parlato così, mi mostrò una croce di luce [...]. Sulla croce vidi lo stesso Signore che non aveva alcuna forma, ma solo una voce. E non quella voce che ci era familiare, bensì una voce dolce, soave e veramente divina che mi disse: «[...] Questa croce di luce, a motivo di voi, a volte è da me chiamata *logos*, a volte mente, a volte Gesù, a volte Cristo, a volte porta, a volte via, a volte pane, a volte semente, a volte risurrezione, a volte figlio, a volte padre, a volte spirito, a volte vita, a volte verità, a volte fede, a volte grazia [...]. Questa non è la croce di legno».²

Dopo il 300 ritroviamo la croce, fra l'altro, su medaglie e ampole di pellegrini rinvenute in Palestina, dove viene raffigurata al di sotto del volto di Cristo (12). Il motivo è spesso

² *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., vol. II, pp. 1184-1185.



11. Lastra marmorea con vite, tralci e pavoni; VI sec., Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo.



12. Medaglia con la figura di Cristo e una croce; 500 ca., scavi di El-Jish (Israele).

rappresentato sulle lastre funerarie, essendo il Giudizio universale associato alla risurrezione dei morti.

Questo significato escatologico viene a volte rafforzato dalla combinazione della croce con le lettere greche *ALFA* e *OMEGA*. Il motivo è presente nell'*Apocalisse* di Giovanni (21, 6): «Io sono l'Alfa e l'Omega, il Principio e la Fine», ma la sua origine è più antica, poiché già prima dell'inizio della nostra era gli ebrei usavano iscrivere sulle bare la prima e l'ultima lettera dell'alfabeto ebraico, *aleph* e *tau*. La motivazione ci è fornita dall'Antico Testamento:

Così dice il re di Israele, il suo redentore, il Signore degli eserciti: «Io sono il primo e io l'ultimo; fuori di me non vi sono dèi» (Is 44, 6).

Su questa scia i cristiani utilizzarono talvolta anche solo la lettera A, non tanto in qualità di primo elemento dell'alfabeto quanto di simbolo della parola greca *archè*, principio.

Diffuso era l'uso simbolico delle lettere – associato o meno a quello dei numeri –, soprattutto presso i cristiani di origine ebraica in Palestina. La lettera greca *rho* (P) ricorre frequentemente sui primi monumenti cristiani in Palestina e simboleggia il numero cento. Fu all'età di cent'anni che ad Abramo venne promessa la nascita del figlio Isacco. Nei più antichi testi messianici degli ebrei la lettera *rho* era considerata come un riferimento allo stesso Messia. Questo simbolismo può apparire talvolta forzato, ma la sua esistenza è confermata da autori come Cipriano, che a più riprese vi hanno fatto ricorso.

Non è chiaro invece se si possa stabilire un legame fra questi usi simbolici e il MONOGRAMMA DI CRISTO, formato dalla combinazione delle prime due lettere greche del nome, la *chi* (X) e la *rho* (P). Allungando il tratto verticale della *rho* al di sopra dell'occhiello si ottiene una sorta di I, e il simbolo viene così ad assumere il significato di *Iesùs Cristòs*. Altre varianti del monogramma sono composte solo dall'intreccio di una *rho* e una croce, che reca spesso appese alle estremità del braccio trasversale l'*alfa* e l'*omega*.

Ricordiamo infine la croce come simbolo della grandezza cosmica della divinità. Leggiamo così in Ireneo (m. 177 ca.), vescovo di Lione e uno dei primi dogmatici:

Poiché la parola di Dio è onnipotente e la sua invisibile presenza si stende su di noi e riempie il mondo intero, il suo influsso si diffonde anch'esso nel mondo in tutta la sua lunghezza, larghezza, altezza e profondità. Perché attraverso la parola di Dio tutto è sotto l'influsso della sua redenzione, e con la sua crocifissione il

figlio di Dio ha impresso su ogni cosa il segno della croce. Perché era giusto che Egli, che diventò visibile, riunisse tutto ciò che è visibile a partecipare della sua croce; e in questo modo, in forma sensibile, il suo influsso si manifesta nel visibile stesso. Egli, difatti, è colui che illumina le sommità, vale a dire i cieli, Egli è colui che penetra nelle profondità, che attraversa da est a ovest la vasta distesa, Egli è colui che tocca l'immenso spazio da nord a sud, e che vicino al Padre chiama i nomi degli uomini sparsi in tutte le direzioni (Pl. 12, 773).

Vengono considerate come simboli cosmici anche le croci a bracci uguali inscritte in un cerchio (13). Fra le raffigurazioni paleocristiane le ritroviamo soprattutto come elementi decorativi ed è opportuno chiedersi se il cristiano medio dell'epoca avesse a sua volta effettivamente percepito questo significato astratto.

Ciò che non appare ancora sui monumenti e sugli oggetti anteriori al 300 sono le scene della crocifissione, uno dei supplizi più umilianti del mondo antico che i cristiani ebbero inizialmente ritengo a raffigurare, per rispetto o forse per timore di incomprensioni da parte di potenziali proseliti, o forse anche per la marcata riconoscibilità del tema rispetto a gran parte degli altri simboli sopra descritti. Si ha in effetti l'impressione che i cristiani abbiano cercato all'inizio soggetti identificabili solo per gli adepti e al tempo stesso simili ai simboli utilizzati dai non cristiani, riprendendo pertanto motivi già diffusi ed evitando di imporsi eccessivamente all'attenzione come gruppo distinto. Un'identità propria emerge inequivocabilmente solo con la rappresentazione delle prime scene "narranti", di cui ritroviamo i più antichi esempi nelle catacombe.

La raffigurazione delle scene dell'Antico e del Nuovo Testamento

L'uso di dipingere sulle pareti delle catacombe e delle *domus ecclesiae* e di scolpire sui sarcofaghi immagini con un significato cristiano risale al III secolo. La maggior parte dei motivi sopra descritti non erano molto adatti a questo scopo: erano difatti troppo semplici, spesso si limitavano a delle rappresentazioni grafiche ed erano privi di uno spessore artistico adeguato a forme d'arte monumentale, a eccezione forse del tema del Buon pastore. Le nuove rappresentazioni furono



13. Rilievo con croce come simbolo cosmico; 500 ca., proveniente dalla chiesa di d'Umm eg-Gemal (Giordania), Gerusalemme, Israel Museum.

perciò attinte dalle più importanti fonti di cui disponeva allora la cristianità, ovvero l'Antico e il Nuovo Testamento.

Le scene erano strettamente scelte in base al loro carattere d'attualità: esisteva cioè un legame fra il racconto rappresentato e la situazione della Chiesa e dei cristiani in quel dato momento storico.

Un primo gruppo di figurazioni ruota intorno all'intervento di Dio nelle situazioni di difficoltà. Molte immagini ispirate all'Antico e al Nuovo Testamento rivelano la fede dei cristiani nel potere divino di trarre l'uomo dalla soglia della morte e, in senso più spirituale, di riportare i peccatori, grazie al pentimento e al perdono, da una "morte", intesa in senso figurato, a una nuova vita. Un secondo gruppo verte essenzialmente su eventi biblici in rapporto con la teologia cristiana o con la pratica liturgica.

La concezione cristiana di un Dio soccorrevole e sempre presente, e la fiducia nella sua protezione, è tanto più affermata nelle rappresentazioni che decoravano i luoghi di sepoltura. I testi che confermano questa concezione (*commendationes animae*, raccomandazioni dell'anima) non sono anteriori al IV secolo, ma derivano probabilmente da fonti più antiche, in parte ebraiche. Fortemente illustrativo è il contenuto di una forma di *commendatio* risalente ai primi secoli del Medioevo, che rispecchia in modo quasi completo il tenore delle pitture catacombali paleocristiane:

Libera, o Signore, l'anima del tuo servo da tutti i pericoli dell'Inferno, dalle insidie del male e da tutte le tentazioni; libera, Signore, l'anima del tuo servo, così come hai salvato Enoch ed Elia; come hai salvato Abramo da Ur dei Caldei; come hai salvato Giobbe dalle sue sofferenze; come hai salvato Isacco dal sacrificio e dalle mani di suo padre Abramo; come hai salvato Lot da Sodoma e dalle fiamme del fuoco e Mosè dalle mani del faraone; come hai liberato Daniele dalla fossa dei leoni; come hai salvato i tre giovani dalla fornace e dalle mani di un re iniquo; come hai salvato Susanna da una falsa accusa, Davide dalle mani di Saul e di Golia; come hai liberato Pietro e Paolo dalla prigione e come hai salvato la santa vergine Tecla da tre violente torture.

Analogo è il contenuto di una preghiera siriana del IV secolo:

Egli, che richiamò in vita Lazzaro, già morto da quattro giorni, e la bambina di Giairo e il figlio della vedova; che risorse egli stesso al terzo giorno, che dopo tre giorni strappò Giona, vivo e illeso, dal corpo del mostro, egli strapperà alla morte anche noi.

Molte delle vicende citate in queste preghiere per i morenti hanno ispirato le pitture catacombali o le decorazioni dei sarcofaghi, con una chiara predilezione per determinate scene.

Una delle rappresentazioni più ricorrenti è quella tratta dal racconto dell'ARCA DI NOÈ (Gn 6-8). Decimo discendente di Adamo, Noè fu risparmiato insieme alla sua famiglia dal diluvio che Dio decise di abbattere sugli uomini per sterminarli e punirli della loro malvagità. Da Dio ricevette l'incarico di costruire un'arca in cui trovare rifugio, e di portare con sé una coppia di ogni specie animale. Quando il diluvio cessò, Noè lasciò liberi alcuni uccelli, un corvo e una colomba, che fecero però ritorno nell'arca non avendo trovato un lembo di terra su cui posarsi. Fece poi volare di nuovo la colomba, che rientrò con un ramoscello d'ulivo nel becco. Noè capì che le acque si erano prosciugate. Erano stati così salvati gli animali e gli uomini giusti. Scena ricorrente dell'arte paleocristiana è il ritorno della colomba con il ramoscello d'ulivo (14), che, come abbiamo visto, fu anche un motivo a sé stante.

Il SACRIFICIO DI ISACCO (Gn 22) compare nelle *commendationes* come esempio di intervento divino (15). Per mettere alla prova la fede di Abramo Dio gli ordinò di sacrificare sull'altare il suo unico figlio Isacco, avuto da Sara in età molto avanzata. Abramo ubbidì, ma nel momento in cui stava per uccidere il giovane un angelo lo trattenne: al suo posto fu offerto a Dio un ariete rimasto impigliato fra i cespugli. Le figurazioni mostrano, nella maggior parte dei casi, l'intervento dell'angelo che salva il figlio di Abramo dalla morte.

Un altro episodio ricorrente è il PASSAGGIO DEL MAR ROSSO (Es 14, 17-31): Mosè fece separare le acque e condusse sull'altra riva gli ebrei che fuggivano dagli egizi; fece poi rifluire la distesa marina sommergendo gli inseguitori e liberando così il suo popolo da secoli di schiavitù. Le scene, che appartengono alle rappresentazioni più ricche e dettagliate dell'arte paleocristiana, raffigurano Mosè dinanzi agli israeliti, nell'atto di stendere il bastone facendo così richiudere il mar Rosso sugli egizi inseguitori (16).

Ulteriore fonte di ispirazione è il racconto biblico (Nm 20, 2-13) che descrive come Mosè, dopo avere invocato l'aiuto di Dio, fece scaturire acqua da una roccia percuotendola col bastone, salvando così gli ebrei che stavano per morire di sete. Contrariamente al soggetto precedente, venivano



14. Noè apre l'arca; pittura parietale, fine III sec., Roma, catacombe di San Pietro e San Marcellino.



15. Abramo sacrifica Isacco; vetro dorato del IV sec., Vaticano, Museo Pio Cristiano.

16. Il passaggio del mar Rosso; pittura parietale, metà del IV sec., Roma, catacombe della via Latina.



utilizzati per questa scena solo gli elementi figurativi minimi, cioè Mosè e la roccia (17).

Una vicenda che presentava grandi analogie con le persecuzioni dei cristiani era quella dei TRE GIOVANI NELLA FORNACE (Dn 3), situata da Daniele al tempo dell'esilio degli ebrei in Babilonia. Il re Nabucodonosor aveva fatto costruire una statua d'oro per la divinità ed esigeva che fosse adorata da tutti gli abitanti del suo regno, compresi gli ebrei. Poiché tre giovani si rifiutavano di obbedire a quest'ordine li fece gettare in una fornace, ma un angelo li protesse dal calore ed essi, nonostante il fuoco molto alto, non bruciarono e vennero infine liberati. Le rappresentazioni mostrano tre figure in mezzo alle fiamme, con le mani aperte in gesto di preghiera (18).

Anche la storia di DANIELE NELLA FOSSA DEI LEONI (Dn 6, 1-29) è situata dall'autore al tempo dell'esilio in Babilonia. L'ebreo Daniele era diventato uno dei governatori del regno; abilissimo amministratore, si era attirato l'invidia di molti oppositori che cercavano di porlo in cattiva luce presso il re. Essendo la sua condotta irreprensibile poté essere attaccato solo per la sua fede religiosa, e conformemente alle «leggi dei Medi e dei Persiani» (Dn 6, 13) fu gettato nella fossa dei leoni. Da questi venne tuttavia risparmiato e il re, appresa la notizia, lo fece liberare e fece condannare alla stessa pena i suoi avversari. L'inizio di questo racconto dovette risvegliare la sensibilità dei primi cristiani, molti dei quali venivano perseguitati senza alcuna motivazione sociale se non il rifiuto di osservare il culto dell'imperatore. Daniele viene raffigurato il più delle volte fra due leoni, con le braccia sollevate in atteggiamento di preghiera (19).

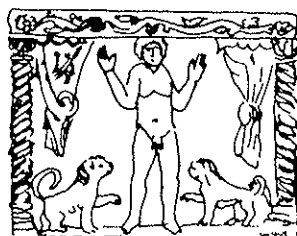
Frequente è anche la rappresentazione della vicenda di SUSANNA E I DUE ANZIANI, narrata in una parte del libro di Daniele considerata apocrica dalle Chiese riformate (Dn 13, 28 ss.), e che ruota intorno alla scelta che la donna si trova ad affrontare: subire una condanna ingiusta o cedere al peccato. Susanna era sposata; di lei si erano innamorati due anziani che, avendo subdolamente cercato di soddisfare la propria passione ed essendo stati rifiutati, la accusarono di aver commesso adulterio con un giovane. Mentre la folla si accingeva a condannarla intervenne Daniele, che con le sue domande insidiose fece cadere in contraddizione i due vecchi e ottenne l'assoluzione della donna. Una scena nelle



17. Mosè fa sgorgare l'acqua da una roccia; pittura parietale, fine III sec., Roma, catacombe di San Pietro e San Marcellino.



18. I tre giovani ebrei nella fornace; pittura parietale, metà del III sec., Roma, catacombe di Priscilla.



19. Daniele nella fossa dei leoni; frammento di un sarcofago, 300 ca., Poitiers, Musée de la Société des antiquaires de l'Ouest.

catacombe di Callisto a Roma mostra Susanna fra i due anziani e Daniele, in posizione rialzata, che parla ai due uomini. Un'originale variante di questo soggetto è conservata nelle catacombe di Pretestato, dove Susanna assume le sembianze di un agnello (sopra il quale è indicato il suo nome) in mezzo a due lupi (20).

Da menzionare è inoltre il racconto di GIONA E LA BALENA, che narra di un profeta che disubbidì a Dio e si sottrasse a una missione a lui affidata (Gio 1-2). Dio aveva chiesto a Giona di recarsi a Ninive e di predicarvi la penitenza. Questi, per nulla attirato da tale compito, si imbarcò invece verso un'altra destinazione. Durante il viaggio scoppiò una tempesta: Giona fu ritenuto responsabile delle ire divine e si fece quindi gettare in mare. Inghiottito da un pesce, rimase nel suo ventre per tre giorni, e il terzo giorno venne rigettato dall'animale sulla spiaggia della stessa Ninive. Cominciò poi a predicare nella città, ma non pago dei risultati raggiunti pregò Dio di punirlo. In attesa degli eventi si mise a riposare sotto una pianta di ricino. L'arte paleocristiana illustrò quasi tutte le scene di questa storia: Giona che viene gettato in mare, il pesce che lo inghiotte, il profeta disteso presso il ricino (21, 22). Fra le rappresentazioni degli interventi soccorritori di Dio essa è una delle più ricorrenti, forse per il carattere poetico del racconto, che presenta delle affinità con le narrazioni della mitologia classica. Alcuni teologi vi hanno anche scorto un'analogia fra Giona e Cristo, poiché entrambi rimasero tre giorni «fra la vita e la morte»: Giona nelle viscere della balena, Cristo nel sepolcro.

Fra le altre raffigurazioni troviamo la scena dell'EMORROISSA (Lc 8, 43-48) (23), la donna da dodici anni soggetta ad



20. Susanna rappresentata come un agnello fra due lupi; pittura parietale, metà del IV sec., Roma, catacombe di Pretestato.



21. Sopra: Giona esce dal ventre del mostro marino e si riposa sotto un ricino; vetro dorato di Colonia, 325-350 ca., Colonia, Römisch-Germanisches Museum.

22. Sotto, a sinistra: Giona disteso sotto il ricino; frammento di sarcofago della via Salaria, 270 ca., Roma, Santa Maria Antiqua.

23. In basso: Cristo e l'emorroissa; pittura parietale, fine III sec., Roma, catacombe di San Pietro e San Marcellino.



emorragia, che nessun medico né la fortuna spesa in medicine erano riusciti a curare, e che guarì quasi immediatamente dopo essersi chinata e aver toccato il lembo del mantello di Gesù. Questo miracolo era particolarmente rappresentativo per i cristiani, poiché da un lato dimostrava la forza della fede («Figlia, la tua fede ti ha salvata, va' in pace!»), dall'altro simboleggiava, nella donna e negli inutili rimedi da lei tentati, il paganesimo e le sue numerose forme.

Di medesimo tenore è il miracolo della RISURREZIONE DELLA FIGLIA DI GIAIRO (Lc 8, 49-56) (24). «Non temere, soltanto abbi fede e sarai salvata» sono le parole di Gesù, che i primi cristiani fecero proprie.

L'episodio della GUARIGIONE DEL SERVO DI UN CENTURIONE a Cafarnao (Lc 7, 1-10) verte invece sulla fede di un non giudeo. In quanto romano, il centurione non osava chiedere personalmente a Cristo aiuto per il suo servo moribondo, e mandò da lui un amico col seguente messaggio: «Comanda con una parola e il mio servo sarà guarito». Cristo rispose: «Neanche in Israele ho trovato una fede così grande». E quando il messo ritornò trovò che il servo era stato salvato. La vicenda è stata rappresentata soprattutto sui sarcofagi, che mostrano l'inviato del centurione andare incontro a Cristo con le braccia tese.

Uno dei miracoli più raffigurati dall'arte paleocristiana è anche la RISURREZIONE DI LAZZARO di Betania (Gv 11, 1-45) (25), che, morto ormai da diversi giorni, uscì dalla tomba al richiamo di Cristo, ancora coperto dalle fasce con cui era stato sepolto. Questa scena è stata ripresa in numerose raffigurazioni dell'epoca, in cui Lazzaro compare interamente avvolto nelle bende, nell'atto di uscire da una grotta o da qualche altro andito. La popolarità di questo soggetto è anche dovuta alla frase che secondo il Vangelo Cristo pronunciò davanti a Marta, sorella del defunto, prima di recarsi con lei al sepolcro:

Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; chiunque vive e crede in me, non morrà in eterno (Gv 11, 25-26).

Ritroviamo inoltre immagini della GUARIGIONE DEL CIECO NATO (26). Giovanni (Gv 9) narra di come Gesù preparò del fango con della terra e della saliva e lo cosparsse sugli occhi del malato, mandandolo poi a lavarsi nella piscina di Siloe. Di questo miracolo venne per lo più rappresentata la scena di Cristo nell'atto di porre sugli occhi del cieco l'impasto che lo avrebbe guarito.



24. La risurrezione della figlia di Giairo; frammento della lisanoteca eburnea di Brescia, 360 ca., Brescia, Museo Civico.



25. La risurrezione di Lazzaro; disegno tratto da una raffigurazione su un piatto di vetro (350-375 ca.) rinvenuto a Vermand, nel nord della Francia e andato perduto durante la prima guerra mondiale.



26. Cristo guarisce il cieco nato; frammento di un sarcofago marmoreo, IV sec., Roma, Museo delle Terme.

Narrata nel Vangelo di Luca (5, 17-26) figura la GUARIGIONE DEL PARALITICO, l'uomo che, non riuscendo a farsi largo fra la folla per raggiungere Gesù immerso in una discussione coi dottori della legge, si fece calare davanti a lui da un'apertura del tetto. Gesù pronunciò le seguenti parole: «Perché sappiate che il Figlio dell'uomo ha il potere sulla terra di rimettere i peccati: io ti dico, alzati, prendi il tuo lettuccio e va' a casa tua». Per i primi cristiani il racconto rivestiva un particolare significato proprio perché ricollegato al perdono dei peccati, presupposto implicito per la «salvezza» o la «redenzione». Le scene mostrano il momento in cui il paralitico, guarito, si allontana portando con sé il letto su cui era disteso (27).

La rappresentazione di tutti questi racconti, sia nelle pitture catacombali che nelle sculture dei sarcofagi, è quasi sempre molto generica: vi compaiono difatti solo i personaggi principali, mentre i dettagli paesaggistici sono ridotti al minimo. Ma per i cristiani il messaggio era chiaro e in esso risiedeva la funzione stessa di queste opere, che testimoniavano il potere sempre presente di Dio e rafforzavano nei credenti la speranza della sua protezione, anche dopo la morte, sottolineando al tempo stesso, con i testi a cui rinviano, il valore indispensabile della fede.

Le scene sopra illustrate erano del resto interpretate soprattutto in senso spirituale: l'accento veniva posto non tanto sulla salvezza fisica nella vita terrena, quanto sulla salvezza «dell'anima dal peccato» e dalla morte, come scrive fra l'altro sant'Agostino nel suo sermone sul capitolo 7 del Vangelo di Luca, in cui, riferendosi inoltre ai morti risuscitati da Cristo, aggiunge: «I tre diversi defunti sono tre tipi di peccatori che Cristo ancora adesso restituisce alla vita». L'anima che commette peccato è morta, ma Cristo ha il potere di perdonarla e di salvarla, rendendo così possibile una nuova vita: vi erano poche religioni che potevano offrire ai propri seguaci questa prospettiva.

Oltre alle rappresentazioni sul tema della salvezza ritroviamo soggetti a carattere teologico o attinenti alle più importanti feste cristiane; alcuni sono relativi alla pratica religiosa quotidiana e alla liturgia. Un ristretto gruppo di motivi ico-



27. La guarigione del paralitico; da un affresco (232-256) della domus ecclesiae di Dura Europos.

nografici esprimeva la possibilità di accesso al cristianesimo per chiunque, a prescindere dalla precedente appartenenza religiosa: concetto non scontato in un'epoca in cui, da un lato, alcuni gruppi ebraici si opponevano alle azioni di proselitismo e, dall'altro, la Chiesa nascente si interrogava sul problema della conversione dei non ebrei – questione risolta definitivamente da Paolo, che designò se stesso come l'«apostolo dei Gentili» (Rm 11, 13). Alcune delle scene sopra descritte, come quella dell'emorroissa e della guarigione del servo del centurione, toccano indirettamente questi temi e vi sono almeno altre due rappresentazioni che sembrano rimandare alla concezione del cristianesimo come religione rivolta anche ai non ebrei.

La prima è quella dell'incontro di Cristo con la SAMARITANA (Gv 4, 1-42). I samaritani, discendenti degli ebrei dell'antico regno di Israele, professavano come religione una variante del giudaismo, causa di secolari contrasti con i giudei da cui erano considerati impuri e al tempo di Gesù tenuti in sommo disprezzo. La donna menzionata nel Vangelo di Giovanni riconobbe il Messia e sparse la notizia nella sua città, dove Gesù conobbe altri samaritani e si fermò un paio di giorni. Questo riconoscimento da parte di una donna non considerata come giudea dimostrava per i primi cristiani la volontà di Cristo, che esortava a predicare la sua dottrina anche al di fuori del mondo ebraico. Si tratta di uno dei soggetti più ricorrenti nelle pitture delle catacombe, facilmente identificabile per la presenza del pozzo presso cui, secondo il Vangelo, avvenne l'incontro (28).

Anche l'ADORAZIONE DEI MAGI doveva la sua attualità al richiamo, in essa contenuto, alla questione dei contatti con i gentili: la visita dei Magi (Mt 2, 1-12) veniva considerata una prova dell'originaria apertura di Cristo nei confronti dei «pagani». Ritroviamo questa concezione espressa da sant'Agostino nel sermone sulla festa dei re Magi:

I pastori erano la prefigurazione di coloro che sarebbero giunti da vicino per unirsi a Lui, affinché anche noi, che siamo arrivati da lontano e che troviamo la nostra prefigurazione nella venuta dei Magi, non fossimo più stranieri e ospiti, ma parte della terra dei Santi e della dimora di Dio.

Nelle catacombe e sui sarcofagi ritroviamo due o tre figure col berretto frigio nell'atto di recare dei doni. Maria è raffigurata su uno scanno e tiene in grembo il bambino (29).



29. L'adorazione dei Magi; raffigurata sulla lastra marmorea della tomba di Severa (300 ca.) nelle catacombe di Priscilla a Roma; Vaticano, Museo Pio Cristiano.



28. Cristo e la samaritana al pozzo; pittura, III sec., Roma, catacombe di Callisto.

Frequenti sono le scene che evocano il rito d'ingresso nella comunità cristiana, l'immersione nell'acqua secondo quanto aveva fatto CRISTO BATTEZZATO NEL GIORDANO da Giovanni (30). In queste rappresentazioni Cristo vi appare il più delle volte con le sembianze di un bambino, sopra il quale si scorge la mano di Dio o talvolta la colomba citata da Matteo (3, 13-17). Questa combinazione rivestiva inoltre un significato dogmatico come simbolo della Trinità, a espressione della presenza a quell'evento non solo di Cristo, ma anche del Padre (cui allude la mano) e dello Spirito Santo (la colomba), come recita inoltre la formula stessa utilizzata per il rito («Io ti battezzo nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo»).

Una delle pitture rinvenute sopra la vasca battesimale della domus di Dura Europos raffigura il tema della CADUTA: Adamo ed Eva accanto all'albero della vita (31). Non è certo che tale soggetto rinvii al tema del peccato originale, trasmesso a tutti gli uomini e cancellabile con il battesimo: tale concezione è stata difatti sviluppata solo più tardi, nonostante il celebre brano di Paolo:

Quindi, come a causa di un solo uomo il peccato è entrato nel mondo e con il peccato la morte, così anche la morte ha raggiunto tutti gli uomini, perché tutti hanno peccato (Rm 5, 12).

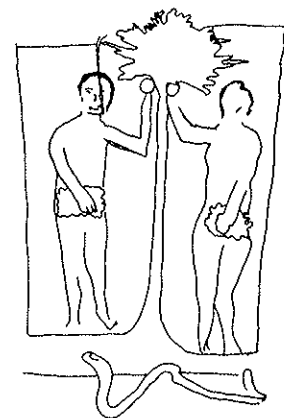
Rappresentate sono anche le NOZZE DI CANA come allusione all'eucaristia, momento centrale delle adunanze dei cristiani volto a commemorare la morte di Cristo attraverso la ripetizione dei gesti da lui compiuti la vigilia della Passione, cioè spezzando e distribuendo il pane. Il Vangelo di Giovanni (2, 1-11) racconta che Gesù partecipò a uno spozializio a Cana cui era stata invitata anche sua madre. Quando Maria gli comunicò che il vino era finito, fece riempire d'acqua sei giare e ne trasformò il contenuto in vino, facendolo assaggiare al maestro di tavola. Le scene mostrano Cristo accanto alle giare, il cui numero può variare da una a sette, generalmente nell'atto di toccarle con un bastone.

Un altro riferimento all'eucaristia è contenuto nelle scene che illustrano la MOLTIPLICAZIONE DEI PANI (32). Il miracolo figura in due passi del Vangelo di Marco (6, 30-44 e 8, 1-9), che racconta come alcuni pani e pochi pesci bastarono a sfamare migliaia di uomini. In queste immagini compaiono generalmente solo tre figure: Cristo che distribuisce i pani e ai lati due apostoli.

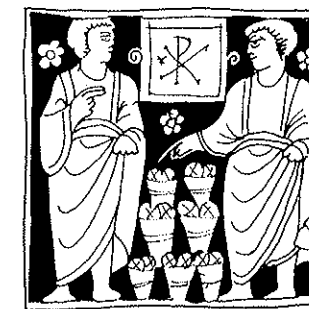
32. La moltiplicazione dei pani; vetro dorato, IV sec., Vaticano, Museo Pio Cristiano.



30. Il battesimo di Gesù nel Giordano; pittura parietale, seconda metà del III sec., Roma, catacombe di Callisto.



31. Adamo, Eva e il serpente accanto all'albero della vita; frammento di una pittura murale della domus ecclesiae di Dura Europos, 250 ca., New Haven, Yale University Museum.





33. Le tre donne al sepolcro di Cristo; frammento di una pittura murale della domus ecclesiae di Dura Europos, 250 ca., New Haven, Yale University Museum.

La risurrezione di Cristo viene rappresentata con LE TRE DONNE che la mattina di Pasqua trovarono vuoto il suo sepolcro. Si tratta della scena principale della lunga parete del battistero di Dura Europos (33), uno degli esempi più antichi di raffigurazioni che rimandano direttamente a questo soggetto.

Menzioniamo in ultimo il tema del REFRIGERIUM (34), da una pratica religiosa comune ai pagani e ai cristiani. Il termine significa ristoro, e si riferisce all'antica usanza delle famiglie romane di riunirsi una volta all'anno e di mangiare insieme in memoria di un loro defunto, per recargli conforto nell'oscuro aldilà. I cristiani ripresero questa tradizione attribuendole un contenuto conforme alla loro dottrina. In tutte le catacombe ritroviamo rappresentazioni di questo momento collettivo: un gruppo di persone intorno a un desco semicircolare. Vicino a esso si trovano una o più ceste di pane; sul tavolo vi è spesso un pesce.

Le origini del linguaggio figurativo cristiano

Sorprendente è il fatto che intorno alla metà del III secolo, quando le persecuzioni erano ancora in corso in molti luoghi, sia nata un'arte cristiana che ha prodotto opere assai simili fra



34. Refrigerium, pittura, III sec., Roma, catacombe di Callisto.

loro, anche se realizzate in zone diverse e lontane. Se le differenze stilistiche fra le pitture di Dura Europos e quelle delle catacombe romane sono notevoli, le analogie fra i motivi iconografici sono singolarmente rilevanti. Com'è possibile che quest'arte cristiana si sia sviluppata così improvvisamente, e come si spiegano queste affinità a livello di contenuto?

Da escludersi è la teoria di un'evoluzione parallela casuale nelle diverse aree del mondo antico, perché le similitudini sono troppo consistenti, sia nella scelta che nell'elaborazione dei motivi. Altrettanto irrealistica è l'ipotesi di una decisione adottata all'inizio del III secolo da una qualche autorità ecclesiastica e che legittimasse l'arte religiosa: l'opposizione a questo tipo di raffigurazioni era, all'epoca, ancora viva e non è mai stata ritrovata, inoltre, alcuna traccia di un simile provvedimento né della persona che l'avrebbe emanato.

Più convincente è l'idea che i cristiani abbiano seguito le orme di altre religioni e sette in seno alle quali si era sviluppata una certa propensione all'arte figurativa. All'inizio del III secolo esistevano, soprattutto nella parte orientale dell'Impero romano, gruppi religiosi che effettuavano una consistente opera missionaria e per i quali l'arte costituiva un ausilio didattico: un esempio è dato dai seguaci del manicheismo, una dottrina di origine persiana, molto attivi negli anni immediatamente successivi al 250. Anche i luoghi di culto delle sette religiose a Dura Europos sono quasi interamente decorati (35). È infine possibile che siano stati gli ebrei a fare il primo passo e che i cristiani da loro abbiano ripreso le pratiche figurative. Rimane in questo caso l'interrogativo sulle motivazioni che avrebbero spinto gli ebrei ad abbandonare il precedente aniconismo.

Le ultime due ipotesi, cioè il maggiore interesse verso l'arte come mezzo di insegnamento e l'influenza ebraica, sono quelle che appaiono più solide e sono testimoniate fra l'altro da dichiarazioni posteriori di autorità ecclesiastiche, che riconoscono la rappresentazione figurativa come uno strumento utile ai fini dell'educazione religiosa e quindi come una componente di tale pratica. Una simile legittimazione può anche essersi verificata in seno all'ebraismo. Dobbiamo inoltre pensare alla situazione degli ebrei nel mondo ellenistico. Nel II secolo a.C. era già comparsa una traduzione in greco di alcune parti dell'Anti-

35. Disegno dell'interno del tempio di Zeus a Dura Europos; III sec.



co Testamento, la cosiddetta *Versione dei Settanta*, destinata ai numerosi ebrei che non parlavano più l'ebraico. In questo ambiente "ellenizzato" diminuirono gradualmente anche le opposizioni alle rappresentazioni religiose: forse la civiltà ellenistica, col suo tesoro artistico di ispirazione mitologica, aveva reso gli ebrei più flessibili su questo punto. Ritroviamo testimonianze di questa evoluzione non solo nella lontana Dura Europos, ma anche in Palestina, per esempio nella sinagoga di Bêt-'Alfa, dove fu composta un'interessantissima raffigurazione del sacrificio di Isacco (36).

La sinagoga di Bêt-'Alfa risale al VI secolo, ma sappiamo da fonti più antiche che in Palestina si usava decorare gli edifici di culto già in epoche anteriori. Secondo un trattato sull'idolatria contenuto nel *Talmud* gerosolimitano, l'usanza di ornare di pitture le pareti delle sinagoghe risale al III secolo, all'epoca del rabbino Jochanan, quando vennero dipinti anche gli affreschi di Dura Europos. Altre fonti raccontano di come, all'inizio del III secolo, alla morte di un certo rabbino Nachum, sarebbero state coperte le raffigurazioni murali perché questi «anche in vita non le aveva mai volute vedere».

Tali raffigurazioni nelle sinagoghe sarebbero state copiate dalle illustrazioni della *Versione dei Settanta*, le stesse illustrazioni che, secondo le supposizioni, hanno contribuito anche allo sviluppo del linguaggio figurativo paleocristiano. Questo ragionamento chiarisce la nascita di quest'arte, ma non spiega ancora le rilevanti analogie fra le opere d'arte di aree geografiche distanti, interrogativo cui può forse fornire una soluzione il già citato passo di Clemente Alessandrino: «I nostri anelli devono recare una colomba...» (PG 8, 633). I primi cristiani usavano incidere soggetti specifici sugli anelli con cui sigillavano le lettere destinate a paesi lontani. Sono stati ritrovati molti esemplari di pietre utilizzate a questo scopo, databili a partire dal 150 circa, e quasi sempre vi riconosciamo i motivi

36. Il sacrificio di Isacco; mosaico, inizio del VI sec., Sinagoga di Bêt-'Alfa, Israele.



elencati da Clemente Alessandrino. Possiamo quindi supporre che piccoli oggetti come gli anelli-sigillo, e le figure così diffuse, abbiano contribuito alla nascita di un'iconografia comune a tutti i cristiani.

L'influenza della cultura antica

Le prime rappresentazioni cristiane, inserite nel loro contesto, erano tanto inedite quanto la stessa religione cristiana. Va tuttavia ricordato che esse furono realizzate da autori o per committenti che avevano familiarità con l'arte e la cultura antica, spesso originari di ambienti pagani e che dopo la conversione continuarono naturalmente a praticare le forme e i concetti artistici a loro noti. Sotto l'aspetto stilistico la prima arte cristiana non si configura con tratti propri, ma si innesta su quella romana e le analogie si ritrovano anche a livello dei contenuti: Giona veniva raffigurato come un eroe della mitologia classica e le statue del Buon pastore non differivano praticamente in nessun elemento dalle immagini pagane di Orfeo. Anche nelle scene ispirate ai testi biblici la postura delle figure, gli abiti, gli schemi delle composizioni e altre componenti coincidevano con quelli dell'arte non cristiana. La rappresentazione convenzionale dell'oratore romano, con la mano alzata e l'indice e il medio tesi, non viene utilizzata solo per numerose figure pagane, ma la vediamo applicata anche nelle pitture catacombali che mostrano il personaggio di Mosè parlare al suo popolo. Gli apostoli e altre figure bibliche indossano quasi sempre la toga. Anche la lingua assorbe formulazioni dalla cultura romana: l'aggettivo *omnipotens*, per esempio, utilizzato dai cristiani per indicare Dio, era l'attributo con cui i pagani usavano designare Giove.

Diversi soggetti pagani, inoltre, furono adattati dai cristiani alla propria dottrina. Spesso si trattava di motivi diffusi già da secoli, che per il loro uso frequente e comune avevano tuttavia perso parte dell'originario significato strettamente religioso. Un esempio è dato dal tema della *pietas*, un concetto complesso che viene spesso tradotto come devozione, ma che può essere definito meglio come il sentimento di responsabilità e dovere verso Dio, la patria e la famiglia. Nel mondo romano la *pietas* (37) venne personificata in una donna con le braccia sollevate. I cristiani adottarono lo stesso motivo per significare l'anima di un defunto; le braccia sollevate in gesto di preghiera valsero a tale soggetto anche il nome di orante (38).



37. La dea Giunone come pietas; raffigurazione su un denario, 130 ca.



38. Orante; frammento di un sarcofago, 300 ca., Roma, Museo delle Terme.

L'influsso del linguaggio figurativo tardoantico appare quindi ovunque percettibile nell'arte paleocristiana. Nelle catacombe le rappresentazioni cristiane sono attorniate da motivi utilizzati anche da non cristiani e mutuati dal repertorio iconografico ellenistico-romano (foglie, putti, tralci, maschere).

Una visione delle analogie e delle differenze nella concezione cristiana e pagana emerge dal confronto delle rappresentazioni sepolcrali e di altre scene intorno al tema della morte. Anche presso i non cristiani si ritrovano raffigurazioni che rinviano a una vita oltre la morte. Ampio spazio, però, veniva spesso da loro dedicato all'atto stesso del morire, tema assente nell'iconografia dei cristiani, che raffiguravano solo la vittoria sulla morte o la salvezza da questa. Una seconda differenza consiste nel fatto che, in questa prima fase artistica, i cristiani non conoscevano alcuna raffigurazione dell'aldilà, a meno di interpretare in questo senso i soggetti dell'orante e dell'agnello, simboli dell'anima. Solo alla fine del IV secolo, e in maniera sporadica, appaiono scene in cui il defunto viene condotto in Paradiso, mentre nell'arte pagana si trattava di un tema comunemente diffuso. Per quanto riguarda le analogie, notiamo che il motivo della salvezza dalla morte ricorre anche su sarcofaghi e pitture cimiteriali non cristiani. Un esempio ci viene fornito dalle raffigurazioni di Ercole, ritrovate fra l'altro nelle catacombe della via Latina a Roma. Secondo i racconti dell'antica mitologia, con le sue fatiche e la sua vita esemplare Ercole assurde infine in cielo, venendo quindi salvato da un intervento divino. Alcune testimonianze indicano che anche i cristiani utilizzarono di tanto in tanto questo motivo mitologico. Vi sono numerose altre rappresentazioni sui sarcofaghi pagani che evocano, fra gli altri, il soggetto della morte, del riposo, dell'intervento divino, della vita eterna.

Non è difficile trovare altre indicazioni dell'influenza che le forme e i contenuti dell'arte antica esercitarono sulla primitiva arte cristiana. Questa influenza spiega perché i semplici simboli, le forme quasi grafiche del primo linguaggio figurativo cristiano passarono in secondo piano col trascorrere del tempo. Nel III secolo l'arte antica apparve difatti, sia per le forme che proponeva, sia per le sue possibilità tematiche, perfettamente adatta come mezzo d'espressione della nuova Chiesa. Questa consapevolezza tracciò la direzione seguita dall'arte cristiana nei suoi sviluppi dei secoli successivi.

La Chiesa alla fine dell'età antica

Nel 303 i cristiani erano ancora oggetto di persecuzioni e martiri su larga scala. Meno di dieci anni dopo l'imperatore Costantino (I) decise di apporre il simbolo della loro religione, il "segno della croce", sugli stendardi di guerra e nel 313 venne riconosciuta loro la piena libertà di culto. Il paganesimo non perse immediatamente la sua posizione di forza, ma questi improvvisi cambiamenti erano il chiaro annuncio di un tramonto imminente. Nei decenni successivi il numero di conversioni, in tutti i ceti sociali, aumentò a tal punto che le case cristiane non offrivano più spazio sufficiente e dovettero essere sostituite dalle chiese. Verso la fine del IV secolo gli eventi precipitarono: nel 381 il cristianesimo fu proclamato religione di Stato, un anno dopo scomparve dal palazzo del Senato la statua della Vittoria e nell'arco di alcuni anni il culto degli dei pagani venne formalmente proibito.

Ma insieme al trionfo si posero altri problemi, nella forma di movimenti "eretici" che suscitarono grande clamore e di cui, oltre al donatismo, va menzionato in particolare l'arianesimo. Ario (m. 336 ca.) e i suoi seguaci negavano a Cristo la natura divina del Padre, una posizione che suscitò l'indignazione dell'ampio gruppo di teologi che propugnavano idee diverse. L'imperatore Costantino, preoccupato per le imprevedibili reazioni di sostenitori e oppositori, convocò nel 324 il concilio di Nicea, che portò alla condanna delle concezioni dell'arianesimo.

La convocazione del concilio da parte dell'imperatore stesso è segno della grande influenza che all'epoca il potere temporale aveva sulla Chiesa. Solo in seguito emersero i dolorosi risvolti negativi di una simile implicazione: l'azione di Costantino fu al momento un punto di prestigio per la Chiesa e questo favorì inoltre una rapida opera di evangelizzazione fin nelle zone più remote dell'Impero.

Il successo del cristianesimo era palese, ma non tutti vedevano di buon occhio il declino della religione pagana. Alcuni ne temevano le serie conseguenze e quando, nel 410, i visigoti saccheggiarono Roma, molti oppositori interpretarono questo evento come una vendetta degli dei.

La rapida diffusione della dottrina cristiana non preoccupava solo i suoi detrattori. Molti credenti constatavano con inquietudine che con l'aumento del numero di battezzati si erano persi il fervore e l'idealismo del tempo dei martiri e

2.

La Chiesa degli imperatori, 313-600



1. L'imperatore Costantino con un diadema recante il monogramma di Cristo; raffigurazione su una moneta romana, 315, Monaco, Staatliche Münzsammlung.

lamentavano la secolarizzazione che, a loro parere, comprometteva la spiritualità della Chiesa. Un giovane egiziano, Antonio (nato nel 250 ca.), si era per questo motivo ritirato nel deserto a condurre una vita di ascesi e isolamento. Il suo esempio fu seguito da Pacomio che nel 322 fondò vicino a Tebe il primo monastero, scegliendo così una vita comunitaria invece che l'isolamento, pur non abbandonando l'ascesi (2). Il movimento si diffuse nell'Europa occidentale, soprattutto nel sud della Francia, attraverso la Siria e l'Asia Minore. Nel 529 san Benedetto (480-548) fondò l'abbazia di Montecassino, che servì di fondamento alle successive istituzioni monastiche occidentali.

Mentre all'interno dei conventi nasceva una nuova cultura, il mondo esterno cominciava a crollare. Le conquiste dei germani si facevano sempre più numerose e violente e portarono al declino della potenza politica dell'Impero romano d'Occidente. Nel 476 l'ultimo imperatore romano Romolo Augustolo venne deposto da Odoacre e confinato con una pensione nel sud dell'Italia. L'antica gloria imperiale continuò a vivere da quel momento solo a Costantinopoli, capitale dell'Impero bizantino (Impero romano d'Oriente). Solo Giustiniano riuscì fra il 527 e il 565 a restituire all'Occidente un po' della sua antica gloria, ma a questo periodo seguì il tramonto definitivo. Roma si spopolò quasi completamente, molte antiche istituzioni e strutture andarono perdute. All'inizio del pontificato (590-604) di papa Gregorio Magno la Chiesa apparve come l'erede più importante del mondo antico e come l'unica istituzione la cui autorità fosse ancora riconosciuta da quasi tutti.

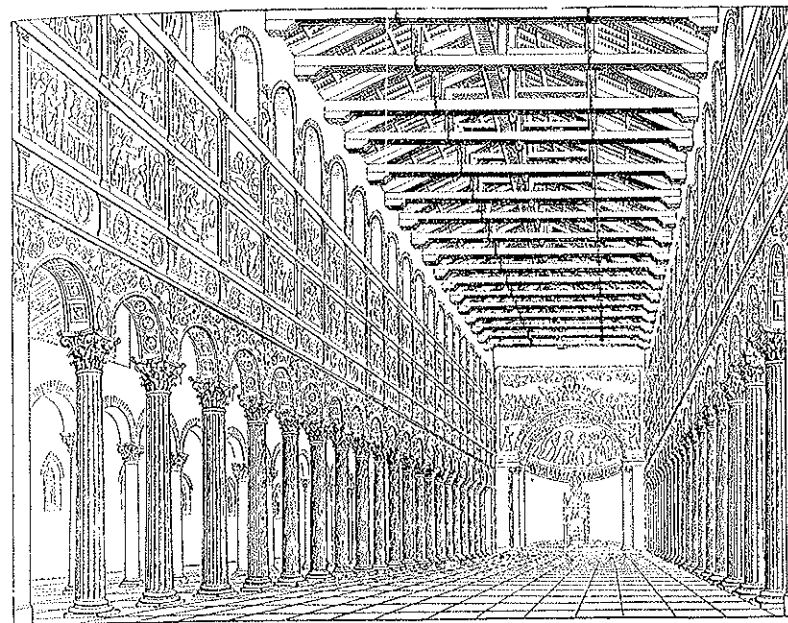
L'editto di Costantino e le conseguenze sull'arte

La decisione di Costantino di porre fine alle persecuzioni dei cristiani ebbe rilevanti conseguenze sulla loro arte. Oltre alle catacombe essi vennero a disporre di nuovi spazi che poterono essere ornati con raffigurazioni esplicite e di una maggiore varietà di oggetti liturgici, anch'essi fregiati. Il contatto con l'arte della corte imperiale portò inoltre a dei cambiamenti sia a livello di stile sia di contenuto.

I nuovi spazi utilizzati dai cristiani erano le basiliche, le cappelle commemorative (*memoriae*) e i battisteri. Due punti, in queste costruzioni, erano particolarmente adatti alle decorazioni: l'incavo semicircolare di delimitazione



2. Stele funeraria copta con la raffigurazione di un abate; VI sec., collezione privata.



3. Interno della basilica di San Paolo fuori le Mura; IV-V sec., Roma. Le pareti della navata erano affrescate con rappresentazioni bibliche.

del coro, cioè l'abside, e le pareti della navata centrale (3).

Anche gli oggetti liturgici, dopo il 313, vennero sempre più spesso ornati di rappresentazioni. Le coppe, le lampade, i piatti, i reliquiari, le ampolle dei pellegrini, le rilegature dei libri e soprattutto i manoscritti hanno conservato numerose figurazioni paleocristiane. Poiché agevoli da trasportare, difficilmente potrà essere sopravvalutato il ruolo che essi svolsero nella diffusione dell'iconografia cristiana nelle aree più remote del mondo romano, contribuendo così all'unità dei motivi e delle forme di espressione.

Le scene della Bibbia vennero talvolta raffigurate persino sugli abiti: in un mosaico della chiesa di San Vitale, a Ravenna, l'orlo del mantello dell'imperatrice Teodora è decorato con una rappresentazione intessuta dell'adorazione dei Magi (547 ca.) (4). Diffusa era la credenza che l'indossare vestiti con figure religiose potesse proteggere dalle disgrazie: questa forma di superstizione risale a epoche precristiane, ma continuò a sopravvivere anche in seguito nonostante i tentativi intrapresi dalla Chiesa per porre fine a simili tradizioni. Già intorno al 400 il vescovo Asturio di Amasya (Turchia) aveva condannato l'usanza di ornare i vestiti con queste immagini:

E quei ricchi signori e quelle ricche signore, che passano per molto devoti, fanno un'antologia di episodi del Vangelo e la ordi-



4. L'imperatrice Teodora; l'orlo del suo mantello reca rappresentati i re Magi, frammento di mosaico del 547 ca., Ravenna, chiesa di San Vitale.

nano dai tessitori, ma che dico? il Signore stesso con tutti i suoi discepoli e ciascuno dei miracoli che sono raccontati. Puoi vedere le nozze di Galilea con le giare d'acqua, il paralitico col letto sulle spalle, il cieco guarito con un po' di fango, l'emorroissa che tocca il lembo del vestito, la peccatrice che cade ai piedi di Gesù e Lazzaro richiamato in vita fuori dalla tomba. E facendo ciò pensano di comportarsi devotamente, e di indossare abiti graditi a Dio. Ma se vogliono sentire il mio consiglio, che vendano quegli oggetti, e onorino piuttosto le icone viventi di Dio. Non raffigurare Cristo — la sua umiliazione nell'accettazione del suo corpo, che Egli volontariamente prese su di sé per la nostra anima, è unica ed è sufficiente —, ma coltivate il Logos incorporeo nella vostra anima, in un modo che solo il pensiero sa cogliere, e quello portate con Voi. Non rappresentate il paralitico sui vostri abiti, ma recatevi al capezzale del malato; non continuate a osservare l'emorroissa, ma abbiate compassione per la vedova afflitta; non guardate così avidamente la peccatrice che cade ai piedi del Signore, ma pensate piuttosto con costernazione alle vostre colpe, e versate per esse fitte lacrime; non fate un disegno di Lazzaro, ma provvedete a preparare l'arringa per la vostra risurrezione; non portate con voi il cieco sui vostri vestiti, ma confortate il vivo che non ha occhi con la vostra utilità; non raffigurate le ceste con gli avanzi, ma date da mangiare agli affamati; non trasportate sui vostri abiti le giare che Egli fece riempire a Cana, ma date da bere agli assetati.

L'usanza di guarnire gli abiti con immagini di natura religiosa scomparve intorno al 600. Le ultime tracce si ritrovano nell'arte copta.

La seconda, importante conseguenza che l'intervento di Costantino ebbe sull'arte cristiana riguarda lo stile e l'iconografia. Dopo il 313 i membri delle famiglie imperiali presero regolarmente l'iniziativa di far edificare vaste chiese, coinvolgendo nella realizzazione dei progetti gli artisti di corte. Ne derivò un miglioramento di qualità delle opere e un'assimilazione all'arte ufficiale dell'impero tardoromano. Verso la fine del III secolo lo stile imperiale si era indurito e prediligeva schemi compositivi simmetrici, figure rigide, pose frontali, gesti drammatici, splendori soprannaturali e una stilizzazione lineare. Si era prodotta una perdita di spazialità ed era diminuito l'interesse per la riproduzione dei tratti individuali dei personaggi. Nel corso del IV secolo l'arte cristiana assorbì queste caratteristiche.

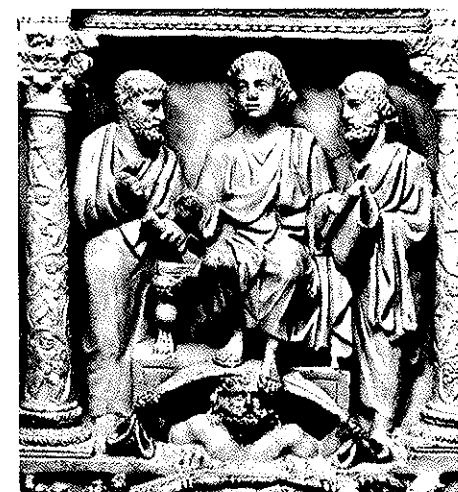
L'influenza della corte imperiale non toccò solo lo stile delle opere ecclesiali, ma permeò anche i soggetti iconografici. Gli artisti formati alle tradizioni dell'arte ufficiale realizzavano le

rappresentazioni religiose non solo mutuando la forma ivi comunemente diffusa, ma anche il linguaggio. Gli apostoli, i santi, i martiri, lo stesso Cristo venivano raffigurati in distinti abiti del periodo tardoantico; gli apostoli assomigliavano a oratori romani, con una lunga tunica e sopra, morbidamente appoggiata, un'elegante toga. Su un pilastro della chiesa di Sant'Apollinare in Classe, presso Ravenna (VII sec.), l'arcangelo Michele, il combattente, è raffigurato in uniforme da ufficiale romano (5) e a San Vitale, sempre a Ravenna, il martire che riceve una corona di fiori è vestito come un dignitario di corte.

Risultato di questi influssi fu infine lo sviluppo di nuovi temi. Molti di essi erano versioni "cristianizzate" di rappresentazioni originariamente profane, o da queste erano stati ispirati. Un soggetto nato nell'ambiente degli artisti di corte è per esempio la figura di Cristo come legislatore: scene simili, con l'imperatore come personaggio centrale, erano raffigurate sulle monete romane. La rappresentazione di Cristo sul trono, circondato da angeli e santi, era una "traduzione" nel linguaggio cristiano di un tema analogo appartenente all'iconografia ufficiale. In alcuni rilievi di sarcofaghi Cristo tiene la croce come il sovrano teneva la lancia. E ancora come una lancia Cristo porta la croce in un mosaico della Cappella Arcivescovile di Ravenna, del 500 circa. In questo stesso mosaico Gesù, vestito come un ufficiale romano, calpesta un leone e un serpente (forse simboli del paganesimo e del giudaismo). Su un fregio del sarcofago di Giunio Basso, Cristo appoggia un piede su un drappo che rappresenta la volta celeste, tenuto aperto sotto di lui da un dio pagano (6). Anche questo modo di rappresentare il cielo e le stelle venne mutuato dall'arte profana. Analogamente i *genii*, gli spiriti alati che trasportavano in cielo l'imperatore nel momento dell'apoteosi, divennero, nelle raffigurazioni dell'ascensione di Cristo, angeli che lo accompagnavano nel suo viaggio. Il motivo dell'adorazione dei Magi evoca le rappresentazioni delle visite di stranieri o prigionieri di guerra giunti a rendere omaggio all'imperatore e l'ingresso di Cristo a Gerusalemme assomiglia all'arrivo di un sovrano in una città conquistata. La ripresa e l'adattamento del linguaggio figurativo pagano e profano è come un filo conduttore che attraversa la storia dell'iconografia cristiana di questo periodo.



5. L'arcangelo Michele vestito come un ufficiale romano; mosaico, VII sec., chiesa di Sant'Apollinare in Classe.



6. Cristo docente; particolare del sarcofago di Giunio Basso, 359, Vaticano, grotte di San Pietro.

La Trinità, Cristo, Maria e i santi

Uno degli argomenti al centro della discussione teologica fra il 300 e il 600 era quello della TRINITÀ, la concezione dell'esistenza di un unico Dio in tre persone: il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Dibattuta era la questione della divinità di Cristo e del rapporto rispetto al Padre. Le controversie si posero per lungo tempo anche dopo il concilio di Nicea, che sancì il mistero della Trinità e la natura al tempo stesso divina e umana di Cristo e questo spiega, fra le altre ragioni, la particolare attenzione rivolta dall'arte a questo soggetto.

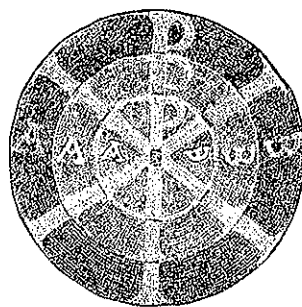
Come simbolo della Trinità ritroviamo la raffigurazione del BATTESIMO NEL GIORDANO, già presente prima del 300, e di cui abbiamo illustrato i contenuti nel capitolo precedente. Anche altre rappresentazioni vennero abitualmente utilizzate per dare forma a questo concetto astratto: una di esse è la VISITA DEI TRE UOMINI AD ABRA-MO (7), che dal IV secolo in poi assunse un'importanza crescente. A partire da sant'Agostino (354-430) la teologia cristiana ha per lungo tempo messo in relazione questa vicenda dell'Antico Testamento (Gn 18, 1-15) con il dogma fondamentale della religione cristiana, interpretando l'arrivo dei tre uomini come un'apparizione di Jahvè, l'unico Dio di Abramo.

Un altro tema associato al mistero della Trinità è il TRONO VUOTO (simbolo del Padre) con la colomba (lo Spirito Santo) e il Vangelo (Cristo), nato dall'usanza di collocare il libro su uno scanno vuoto durante le riunioni liturgiche. Testimonianza di questa relazione è il testo apposto sotto una raffigurazione del motivo (detto *etimasia*) nella chiesa di San Crisogono a Roma: «Qui l'alto trono di Dio reca i segni di Cristo, poiché noi crediamo che al Padre e al Figlio debbano essere resi gli stessi onori».

Simbolo di Dio in molte rappresentazioni è una MANO CHE APPARE DA UNA NUVOLO, così come il motivo più poetico della CORONA DI LUCE come segno dell'immensità divina. Nel battistero di Albenga troviamo la raffigurazione di tre corone di luce di intensità diversa intersecate dal monogramma di Cristo (8). Un motivo simile, a tre cerchi concentrici, viene descritto da Origene, che ne indica anche i colori ed elenca le



7. I tre visitatori da Abramo; mosaico, 450 ca., Roma, Santa Maria Maggiore.



8. Monogramma di Cristo come simbolo della Trinità; mosaico, 500 ca., battistero di Albenga.

parole iscritte al loro interno: «Amore, vita, saggezza, previdenza, conoscenza e intendimento». Un'analoga raffigurazione, con tracce di pittura policroma, è inoltre visibile su un muro d'epoca paleocristiana a Gerusalemme, vicino alla Porta d'Oro. Sui monumenti funerari in Egitto veniva spesso apposta una croce a forma di T sormontata da tre cerchi concentrici, forma cristianizzata dell'antico segno egizio dell'*Ankh*, che simboleggiava la vita.

Queste diverse versioni della Trinità dimostrano che non vi era alcuna tendenza a rappresentare Dio stesso: era evidentemente questa la linea di confine fra quanto era permesso o vietato nelle figurazioni religiose. Tanto più curioso è il fatto che, proprio in quest'epoca così fortemente orientata a riconoscere la natura divina di Cristo, si sia sviluppata una complessa iconografia che lo presentava come un uomo in carne ed ossa.

I primi RITRATTI DI CRISTO, che compaiono già nel III secolo e rappresentano un giovane dal viso glabro e con i capelli corti, recano, secondo gli studiosi, tracce dell'influenza dell'arte ellenistica (9). Dopo il 400 questa figura giovanile viene gradualmente sostituita dall'immagine di Cristo con i capelli lunghi e la barba scura. Il motivo di questo cambiamento non è mai apparso del tutto chiaro e forse deriva dall'usanza, diffusa presso gli antichi, di raffigurare con la barba dei insigni quali Giove, Saturno e Nettuno. Questo tipo di raffigurazione potrebbe inoltre corrispondere alla tipologia palestinese: una simile influenza è del resto constatabile anche nelle rappresentazioni dei re Magi, che indossano costumi persiani. Inesplicato resta tuttavia il fatto che nelle immagini di Gesù l'adattamento della capigliatura non venga accompagnato da un'analoga trasformazione negli abiti. Non è infine da escludere l'ipotesi che tutti questi fattori abbiano concorso in realtà solo in modo secondario, e che lo sviluppo di questa iconografia-tipo di Gesù con la barba sia in primo luogo da attribuire all'influenza delle immagini *acheropite*, cioè non realizzate da mano d'uomo: effigi che si sarebbero create in modo soprannaturale, come il già menzionato *mandylion* a Edessa, e che secondo le descrizioni raffiguravano sempre Cristo con tali sembianze. Molte città, in epoca antica, si gloriavano del possesso di simili reliquie, andate quasi totalmente perdute nel turbine delle conquiste islamiche e delle crociate: per lungo tempo si è supposto che la Sindone di Torino fosse uno di questi teli conservatisi dall'antichità, ma alcune ricerche scientifiche ne



9. Immagine di Cristo imberbe; mosaico anteriore al 529, Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo.

attribuirebbero la datazione non di molto anteriore al XIV secolo. Analoghe fonti di natura dubbia si riscontrano anche in letteratura: un esempio è fornito dal testo apocrifo di un non meglio conosciuto console Lentulo, che all'epoca di Gesù avrebbe prestato servizio come funzionario sotto Pilato. Questo testo è tuttavia piuttosto tardivo ed è opportuno chiedersi se abbia potuto influenzare la ritrattistica di Cristo. Lentulo descrive Gesù con i seguenti tratti:

Capelli castani, lisci fino alle orecchie, poi leggermente ondulati e ricadenti sulle spalle in grosse ciocche, con la scriminatura nel mezzo secondo l'uso dei nazareni, una fronte liscia e aperta e un viso senza segni o rughe, abbellito da una carnagione bruna. Il naso e la bocca sono perfetti, la barba è piena e folta e divisa nel mezzo, con ciuffi dello stesso colore.

Nulla prova che descrizioni come questa siano basate su dati reali, ma esse sono state sicuramente determinanti nello sviluppo dell'iconografia di Cristo. Il volto incorniciato dai lunghi capelli lisci divisi nel mezzo, con la barba corta, caratterizzerà dall'età paleocristiana fino al XX secolo l'effigie di Gesù (10).

In epoca tardoantica questo tipo di ritratto venne utilizzato in rappresentazioni di vario genere, sia in quelle derivate dall'arte di corte sia nelle scene narrative di episodi neotestamentari (11). Su questi ultimi torneremo più avanti in questo capitolo; ci soffermeremo per il momento sulle figurazioni mutate dall'iconografia profana e imperiale.

L'antichità conosceva rappresentazioni allegoriche della filosofia, con cui venivano ornati fra l'altro i sarcofagi. Esse mostravano un filosofo fra due allievi, come nella raffigurazione del neoplatonico Plotino (m. 270): il soggetto rimandava alla filosofia antica, che prometteva il riposo per l'anima. Questo tema venne assorbito dall'iconografia cristiana, che per analogia sviluppò il motivo del CRISTO DOCENTE (12): anche Gesù prometteva difatti il riposo dell'anima, era il "vero filosofo" e il Vangelo la "vera filosofia". Le immagini mostrano Cristo con in mano il *rotulo* e fiancheggiato da uno o due santi, nella maggior parte dei casi PIETRO e PAOLO per i quali si andava gradualmente sviluppando una tipologia fissa: Pietro veniva rappresentato col volto tondeggiante incorniciato dalla barba e con un ciuffo sulla fronte, Paolo come una figura magra con una lunga barba a punta. Queste raffigurazioni concordavano con la descrizione del patriarca e storico della Chiesa Niceforo (758-829 ca.):



10. Immagine di Cristo barbato; mosaico, 532-536, Ravenna, Sant'Apollinare in Classe.

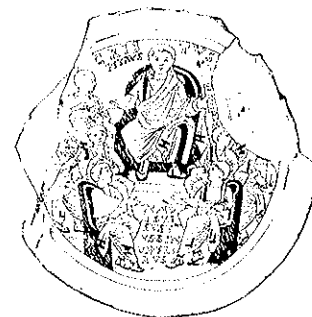


11. Il Buon pastore; marmo, VII sec., Roma, Museo delle Terme.

Pietro non era molto alto, portava la barba e i capelli corti, ricci e folti. Aveva gli occhi neri, venati di sangue, e un naso molto grosso, ma schiacciato in punta. Paolo era basso e leggermente curvo. Aveva il volto pallido, era calvo e sembrava più vecchio rispetto alla sua età, ma il suo sguardo era pieno di fascino.

Un altro soggetto di origine non cristiana è quello di CRISTO FRA GLI APOSTOLI (13), fra i cui modelli potrebbe essere identificato il pavimento musivo di una villa di Apamea (Siria) raffigurante Socrate con gli allievi (14). Questo tipo di composizione, con Cristo nel centro e sei apostoli da ogni lato, si inseriva bene nelle absidi semicircolari delle chiese e il motivo era particolarmente appropriato proprio perché situato in corrispondenza del punto in cui sedeva il vescovo con gli altri ecclesiastici ai fianchi. L'immagine traduceva indirettamente la gerarchia che la Chiesa andava costruendo e che assegnava al clero un posto fra Dio e i "comuni" credenti (il motivo è raffigurato fra l'altro nella basilica di San Lorenzo a Milano, 400 ca.). La stessa rappresentazione si ritrova in forma di *imagines clipeatae*, cioè di ritratti racchiusi in un tondo (*clipeus*), come l'arte profana usava raffigurare gli alti funzionari. Nella basilica di San Vitale, a Ravenna, tredici clipei ritraggono Cristo e gli apostoli.

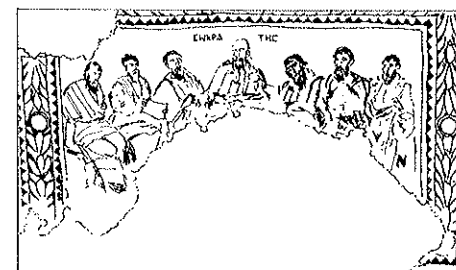
Una variante del tema del Cristo docente è quella della TRADITIO LEGIS, la consegna della legge: Cristo regge il rotolo con l'iscrizione *Dominus Legem Dat*: il Signore dà la legge, oppure *Dominus Pacem Dat*: il Signore dona la pace, testi che rinviavano a titoli onorifici dell'imperatore romano, considerato anche legislatore e pacificatore. Per i cristiani di origine ebraica il soggetto era tanto più carico di significato in quanto esso poneva Cristo sulle orme di Mosè, per la tradizione ebraica il compilatore della *Torah*, la legge. Anche nelle immagini della



12. Cristo docente fra gli apostoli; da un vetro dorato del IV sec., Oxford, Pusey House.



13. Cristo fra gli apostoli; rilievo di un sarcofago in marmo, fine IV sec., Milano, Sant'Ambrogio.



14. Socrate con gli allievi; mosaico pavimentale, V sec., villa di Apamea (Siria).

traditio legis Cristo è affiancato da uno o più apostoli o santi. Nella chiesa di Santa Costanza a Roma si trovano due mosaici del IV secolo con i temi *Dominus Legem Dat* e *Dominus Pacem Dat*.

Le rappresentazioni del Cristo docente e della *traditio legis* confluiscono verso il 500 in un nuovo motivo, quello della *MAIESTAS DOMINI*. Cristo viene raffigurato così come, secondo il libro dell'*Apocalisse*, apparirà al suo ritorno alla fine dei tempi: seduto in posizione frontale su un trono, un arcobaleno o un globo terrestre, con il Vangelo in una mano e l'altra sollevata in un gesto di allocuzione o di benedizione. L'intera immagine è racchiusa in un'aureola ogivale, la *mandorla*, spesso sostenuta da angeli o dai simboli dei quattro esseri viventi (15).

Il motivo degli esseri viventi deriva dalla CREATURA A QUATTRO FACCE (il *tetramorfo*) apparsa in visione a Ezechiele (16). Secondo i primi teologi cristiani il profeta aveva contemplato allora il Logos stesso, e i quattro volti rappresentavano aspetti delle opere del Figlio di Dio. I simboli da essi derivati vennero in seguito utilizzati per indicare gli evangelisti, attraverso i cui scritti le opere del Figlio di Dio sono giunte fino a noi. Il Nuovo Testamento menziona questa figura nel libro dell'*Apocalisse*, che descrive ognuna delle quattro teste come una creatura distinta:

Intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni d'occhi davanti e di dietro. Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola. I quattro esseri viventi hanno ciascuno sei ali, intorno e dentro sono costellati di occhi (Ap 4, 6-8).

Questi animali si prestavano meglio del tetramorfo di Ezechiele come immagine dei QUATTRO EVANGELISTI e dal 400 circa ne divennero i simboli: il leone rappresentò Marco, il vitello Luca, l'uomo o l'angelo venne associato a Matteo e l'aquila a Giovanni.

Le testimonianze indicano che il tema della *Maiestas* venne raffigurato sulle facciate delle basiliche, ma anche gli archi trionfali o le absidi erano punti adatti per questa rappresen-



15. Cristo fra i quattro esseri viventi; da un affresco di Bawit, VII sec., Il Cairo, Museo copto.



16. Tetramorfo; da un rilievo del 450 ca. nella chiesa di Alaban Monastir, Turchia.

tazione. Un esempio interessante è fornito dall'abside di una chiesa del VI secolo a Bawit, in Egitto, dove il motivo si combina con un'immagine di Maria e del Bambino in trono fra gli apostoli (17).

Con il tema della *Maestà* l'iconografia di Cristo venne ad assumere la forma che meglio traduceva le concezioni teologiche sviluppatesi all'epoca: Cristo come seconda persona della Trinità, fattosi uomo, crocefisso e destinato al ritorno alla fine dei tempi. Il soggetto occupò nella storia dell'arte occidentale un posto fondamentale e fino al XX secolo ha continuato a ispirare innumerevoli opere.

Un soggetto quasi altrettanto importante quanto la *Maiestas domini* è la figura di MARIA, la madre di Cristo. Nell'arte paleocristiana esso riveste tuttavia, inizialmente, un ruolo estremamente modesto, soprattutto in confronto alle numerosissime rappresentazioni della Madonna dei secoli successivi. Nel III e nel IV secolo Maria è generalmente raffigurata come orante, senza particolari ornamenti o una specifica fisionomia, con i classici abiti delle donne romane e talvolta con la testa coperta da un velo (18).

Solo nel V secolo questo suo marginale significato iconografico subirà un'evoluzione, in conseguenza delle discussioni teologiche sulla natura divina di Gesù, riconosciuta nel 431 dal terzo concilio ecumenico di Efeso che attribuì al tempo stesso a Maria il titolo di *Theotokòs*, colei che partorisce Dio: la madre di Dio, secondo la definizione della Chiesa occidentale. Questa posizione eccezionale divenne soggetto di preghiere e componimenti poetici: «Nessuna donna ha trovato tanto favore agli occhi di Cristo», scrisse Sedulio poco prima del 430. Intorno a quello stesso periodo si sviluppò l'immagine di Maria come regina del cielo.

Poco dopo il concilio di Efeso venne realizzato l'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, che illustra alcuni importanti momenti della vita della Vergine legati al mistero dell'incarnazione, e in cui la madre di Dio è raffigurata come un'imperatrice, con sontuosi abiti riccamente ornati. Questa nuova iconografia sfarzosa, probabilmente derivata dall'insigne ruolo conferito a Maria dal concilio, non si manterrà tuttavia nell'arte dei secoli successivi. Conosciamo alcune rappresentazioni tardive della Vergine in costumi regali, ma sono solo delle eccezioni: forse questi ritratti "signorili" privavano la figura di Maria di quell'aspetto materno e familiare che essa aveva assunto agli occhi dei



17. Maria; frammento di un affresco del VI sec. dell'abside della chiesa di Bawit, Egitto.

631 Concilio di Efeso, Roma annuncia il nome di Theotokòs



18. Orante; vetro dorato del IV sec. proveniente dalle catacombe di Sant'Agnese a Roma, Vaticano, Museo Pio Cristiano.

credenti. Rapidamente divenne popolare un'altra forma: Maria vestita come una donna orientale, con un mantello di colore blu scuro e la testa avvolta da un velo, il *maphorion*, che fu venerato in seguito come reliquia in una chiesa di Costantinopoli. Esiste un'antica preghiera, databile fra il 300 e il 700, che sembra rivolta a questa immagine materna della Vergine. È di molto anteriore all'*Ave Maria* ed è sopravvissuta a secoli di storia proprio in quanto vivida espressione dei sentimenti dei fedeli:

Sotto la tua protezione cerchiamo rifugio, santa Madre di Dio: non disprezzare le suppliche di noi che siamo nella prova, e liberaci da ogni peccato, o Vergine gloriosa e benedetta.

Nel V secolo l'immagine di Maria come orante non scomparve, ma si adattò all'iconografia-tipo della Vergine con il *maphorion*. Di questa figura si sviluppò in seguito una variante che vede il Bambino rappresentato in un clipeo all'altezza del seno di Maria, probabilmente come espressione dell'incarnazione e dell'immacolata concezione. L'arte bizantina ha per lungo tempo conservato questa versione della figura dell'orante sotto il nome di "Madre di Dio del segno".

Negli scritti patristici Maria viene menzionata come simbolo della Chiesa. Questa personificazione sembra avere a sua volta lasciato tracce nell'arte: le figure muliebri che rappresentano la Chiesa (*Ecclesia*) sono molto simili all'immagine materna di Maria col mantello scuro. Anche la parola *Mater*, madre, è del resto indice della stessa analogia. Nei mosaici di Santa Sabina a Roma, realizzati intorno al 430, viene distinta l'*Ecclesia ex circumcisione* (ramo ebraico della Chiesa) e l'*Ecclesia ex gentibus* (ramo pagano).

Benché fino al 600 nell'arte cristiana il posto centrale fosse indubbiamente attribuito alle figurazioni di Cristo e della Vergine, suscitavano sempre maggiore interesse anche le figure dei SANTI, il cui culto, scaturito dalla venerazione dei martiri, crebbe rapidamente nel IV secolo. Il periodo delle sanguinose persecuzioni aveva mietuto un alto numero di vittime i cui luoghi di sepoltura, sparsi fin nelle zone più remote del mondo romano, divennero meta di frequenti visite e costituirono successivamente la base per l'edificazione di chiese o cappelle commemorative. Non pochi martiri furono proclamati santi protettori di una determinata regione, chiamati in aiuto per le questioni più disparate. Lo testimonia fra l'altro un componimento di Paolino di Nola (353/4-431) su

un contadino che, dopo essere stato derubato dei propri buoi, attribuisce la responsabilità del furto al patrono locale, san Felice, ritenendo che spetti a questi evitare simili disgrazie ai suoi solerti devoti:

O Felice, santo di Dio, ricchezza dei poveri, sempre benigno verso i bisognosi e sempre ricco verso i poveri, te Dio pose come ristoro agli stanchi, sollievo agli afflitti, medicina ai cuori feriti per i mesti. Perciò confidando come nel grembo paterno, su di te i poveri chinandosi poggiano il capo. O San Felice, che sempre hai avuto compassione dei miei travagli e ora ti sei dimenticato di me, perché, ti chiedo, e a chi mi abbandoni nella mia miseria? Ho perduto i cari giovenchi che tu mi avevi donato, che ero solito raccomandare a te nella preghiera [...]. Ahimè, che posso fare ora? Dove ingannato devo andare? Chi devo accusare? O forse di te mi devo lamentare con te e accusare il protettore di essersi dimenticato di me, perché hai permesso che, appena assopito, [...] i ladri spezzassero con forza la mia serratura?

(*Carme Natalizio VI*)¹

Nell'adorazione dei santi riconosciamo talvolta i sentimenti che nell'antichità caratterizzavano il culto degli dei, quando preghiere e offerte erano considerate come un "contratto" fra due parti. Analogamente, non è escluso che la grande diversità di figure compensasse in un certo senso la perdita delle antiche e familiari divinità invocate in caso di bisogno, e forse anche per questo motivo la venerazione dei santi diventò una parte così importante della pratica religiosa cristiana.

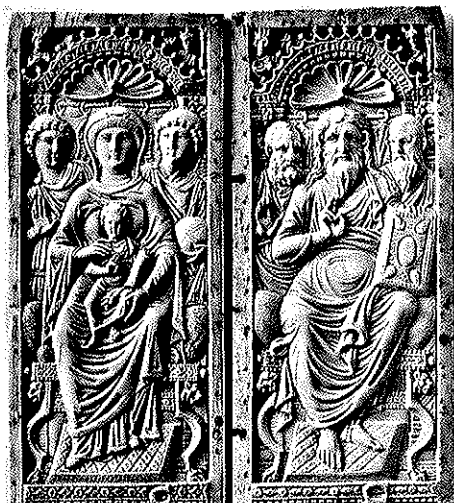
Lo sviluppo di questo culto si rispecchia anche nell'arte. Senza soffermarci su ogni singolo personaggio possiamo esprimere alcune osservazioni generali su queste raffigurazioni, le più antiche delle quali derivano con ogni certezza dal motivo dell'orante. Come spiegato precedentemente, tale soggetto costituiva la versione cristiana della *pietas*, che nel III secolo cominciò a essere utilizzata come formula iconografica per i defunti e che divenne la posa più comune per i ritratti dei santi. La rappresentazione di sant'Apollinare nell'abside della basilica a lui dedicata a Classe, presso Ravenna, rientra in questa tipologia, che tuttavia dopo il 600 non fu più in uso nel mondo occidentale.

I ritratti che raggruppano le immagini di più santi recano

¹ Paolino di Nola, *I Carmi*, a c. di Andrea Ruggiero, Città Nuova Editrice, Roma 1990, pp. 217-218.

inoltre le tracce dell'influenza dell'arte tardo-romana (19). I dittici consolari – formati da due tavolette scritte in avorio con figurazioni di un console – recano modelli compositivi diffusi nell'arte profana dell'età imperiale (20), che vennero presi come esempio nella realizzazione delle effigi dei santi. Questi schemi, che presentano il console in mezzo a funzionari o ad altri personaggi, sono riproposti anche nelle rappresentazioni di natura religiosa di avori del V-VI secolo e su alcune delle icone più antiche.

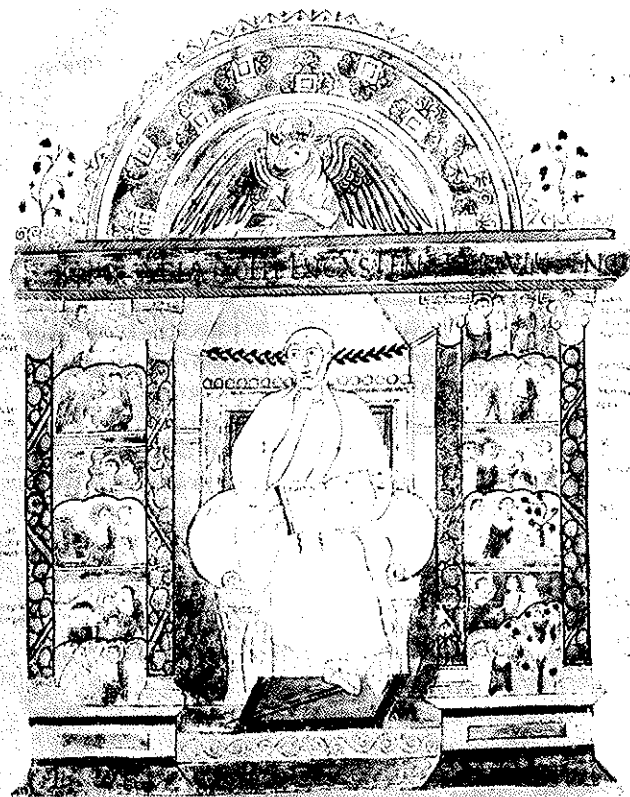
I RITRATTI DEGLI EVANGELISTI (21), che fino al tardo Medioevo furono raffigurati allo scrittoio, derivano invece dalle effigi degli autori che venivano poste abitualmente sul frontespizio dei testi (22). A questa usanza rimanda fra l'al-



19. Maria col Bambino fra gli angeli, e Cristo fra Pietro e Paolo; dittico eburneo del 550 ca. proveniente da Costantinopoli. Berlino, Staatliche Museen.



20. Frammento di un dittico consolare; avorio, VI sec., Parigi, Bibliothèque Nationale.



21. San Luca; miniatura del Vangelo di Agostino di Canterbury, VI sec.

tro un epigramma di Marziale riferito a un manoscritto con versi di Virgilio:

O l'immenso Virgilio, in così piccolo volume! Ed ecco, su le prime pagine, del poeta l'immagine.
(*Epigr.* XIV, 186)²

In linea generale i ritratti dei santi presentano in età tardoantica solo poche caratteristiche individuali nei lineamenti o nella figura. I martiri rappresentati sulle pareti della navata di Sant'Apollinare Nuovo, a Ravenna, sono un esempio di questa uniformità: tutti i personaggi indossano vesti dell'epoca e i loro volti sono privi di qualsiasi tratto distintivo. L'identità di martiri viene espressa dagli attributi loro assegnati, la corona trionfale e il ramo di palma (23), trofei che nell'antichità romana venivano consegnati ai vincitori delle gare circensi. Anche per altri santi gli attributi divennero un mezzo di riconoscimento: un esempio è fornito dal mosaico con san Lorenzo nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, originariamente sorto come cappella commemorativa per questo santo. Il personaggio è rappresentato accanto alla graticola, l'emblema del suo supplizio diventato fino ai giorni nostri simbolo della sua figura. Anche Pietro venne presto associato a particolari attributi, nella fattispecie due chiavi, come appare in un'icona antica del monastero di Santa Caterina sul Sinai. Si tratta delle chiavi delle catene con cui il santo fu legato durante la sua prigionia a Roma, e nel Medioevo vennero considerate i simboli del suo potere di legare i peccatori e di schiudere ai meritevoli le porte del Paradiso.

Un motivo ricorrente nelle raffigurazioni dei santi è il nimbo intorno alla testa, la cui origine è da ricercarsi nell'arte ellenistica del Vicino Oriente. Gli dei persiani venivano spesso rappresentati con una corona radiata – la cui forma semplificata era un semplice cerchio – intorno al capo. Verso la fine del III secolo i romani trasposero questo elemento nelle immagini degli imperatori per indicarne la presunta discendenza divina e, a partire dal IV secolo, il motivo continuò a essere utilizzato nei ritratti dei sovrani come segno di alta dignità. I cristiani lo applicarono a loro volta alle raffigurazioni di Cristo e

² Marziale, *Tutti gli epigrammi*, a c. di Alberto Gabrielli, Utet, Torino 1957, p. 734.



22. Virgilio; miniatura del codice Vergilius Romanus, V sec., Biblioteca Vaticana.



23. Teoria dei martiri; mosaico del VI sec., Ravenna, chiesa di Sant'Apollinare Nuovo.

spesso, dal V secolo in poi, anche a quelle dei santi. Una variante era costituita dal nimbo quadrato, utilizzato per personaggi quasi degni della venerabilità di un santo ma ancora in vita al momento della realizzazione del ritratto (24). Il nimbo quadrato non è mai diventato un motivo diffuso; il nimbo rotondo comparirà invece, nelle sue numerose varianti, in quasi tutte le fasi dell'arte cristiana.

Gli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento

Quando le persecuzioni cessarono, la Chiesa si trovò ad accogliere un grande numero di fedeli e a doverli istruire nella nuova dottrina. In quest'opera di insegnamento – la catechesi – le immagini svolsero un ruolo di rilievo. Ciò viene confermato sia da alcuni testi che sottolineavano i vantaggi didattici dell'arte, sia dalle rappresentazioni stesse, più ricche d'azione e di dettagli per valorizzarne il carattere narrativo. È un'evoluzione che riguarda soprattutto le *historiae*, le raffigurazioni degli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, o quelle delle leggende apocrife, che aggiungevano ai testi biblici informazioni supplementari.

Probabilmente è anche grazie alle potenzialità educative dell'arte che vennero a cadere le ultime resistenze alla realizzazione delle immagini religiose. L'opposizione di alcune autorità ecclesiastiche si fece tuttavia sentire anche alla fine del VI secolo, e significativo a questo proposito è un incidente fra papa Gregorio Magno e il vescovo di Marsiglia, Sereno. Nel 598 o 599 questi aveva fatto eliminare dalle chiese della sua diocesi tutte le raffigurazioni pittoriche, sostenendo che la venerazione a esse tributata cominciava pericolosamente a sfiorare l'adorazione. In una lettera Gregorio lo ringraziò per il suo zelo nel contrastare pratiche religiose biasimevoli, ma aggiunse:

Non è necessario distruggere le immagini. Esse sono esposte nelle chiese perché gli uomini illetterati, osservando le pareti, possano vedere ciò che non possono leggere nei libri.

Sereno preferì considerare il documento come una falsificazione e il papa, irritato, riformulò in una seconda lettera del 600 la propria posizione e incaricò formalmente il vescovo di ricollocare al loro posto le opere rimosse:

Appreziamo in sommo grado l'impegno dimostrato nel combattere l'adorazione delle immagini, ma vietiamo di distruggerle. Bisogna



24. Giovanni VII; mosaico, VIII sec., basilica di San Pietro in Vaticano. Oratorio di Giovanni VII.

distinguere fra l'adorare un simulacro e l'apprendere per mezzo di un'immagine chi debba essere realmente venerato. Per gli illetterati, l'immagine ha la stessa funzione della Scrittura per coloro che sanno leggere (Pl. 77, 1027C-1130B).

La chiarezza del testo e la somma autorità del suo autore sono una prova sufficiente del ruolo specifico e importante che la Chiesa aveva attribuito all'arte e questo nuovo ruolo diede vita a nuove rappresentazioni.

Alla fine delle persecuzioni i soggetti biblici che mettevano l'accento sugli interventi divini e la salvezza dalla morte avevano perso parte della loro drammatica attualità e, pur senza scomparire dall'iconografia, non erano più costantemente in primo piano. Dopo il 313 la Chiesa rivolse la sua attenzione a raffigurazioni che offrissero una visione generale della storia della redenzione così come della vita e della morte di Cristo, e attinse materia per queste immagini sia dall'Antico che dal Nuovo Testamento.

Le rappresentazioni ispirate all'Antico Testamento avevano uno scopo molto preciso, quello cioè di mostrare ai credenti che la promessa fatta da Jahvè ad Abramo si era trasmessa ai cristiani e che questi erano il "popolo eletto". «Riteniamo» scrive sant'Agostino in uno dei suoi sermoni, «che il misericordioso donatore del Vangelo e il temibile legislatore del Patto Antico siano la stessa figura».

Anche il senso ebraico della tradizione e della storia si era trasmesso ai cristiani. Si cercò di tracciare una connessione simbolica fra l'Antico e il Nuovo Testamento: per la comprensione di questo legame era necessario che i fedeli conoscessero i principali eventi veterotestamentari e le immagini potevano essere d'aiuto.

La maggior parte degli storici dell'arte ritiene che l'iconografia di molte di queste rappresentazioni non sia originariamente cristiana, e questa ipotesi poggia su solide motivazioni. Le scene veterotestamentarie presentano spesso una struttura così complessa e sono così ricche di particolari da far supporre che esse siano state mutate da modelli anteriori, per esempio dalle miniature delle traduzioni greche dell'Antico Testamento destinate agli ebrei ellenizzati della diaspora. Purtroppo questi manoscritti non si sono conservati, ma le già citate pitture della sinagoga di Dura Europos confermano l'esistenza di tali volumi illustrati. I cristiani poterono quindi basarsi su materiale iconografico appartenente a una tradizione molto più antica della loro, e forse

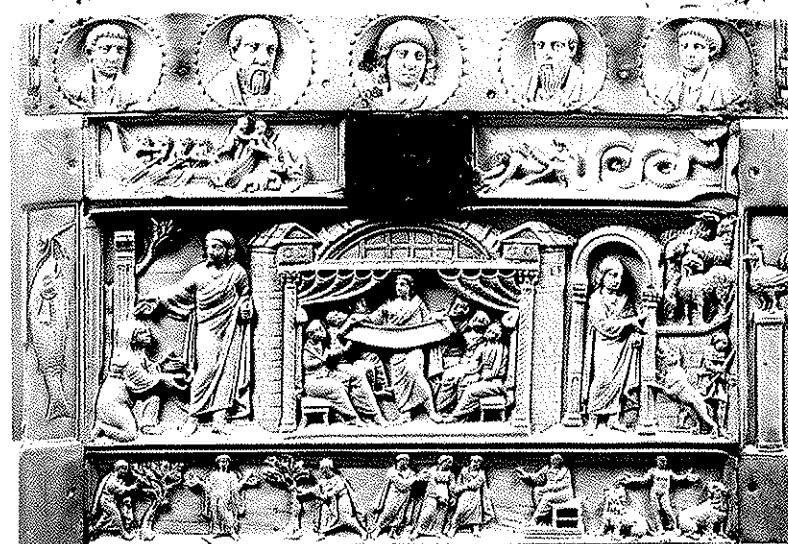
questa origine ebraica spiega perché la maggior parte dei soggetti raffigurati si ispiri a vicende della *Torah*, o *Pentateuco*, cioè dei primi cinque libri di *Tenach* (Antico Testamento): essi erano considerati dagli ebrei la parte più importante della Bibbia.

Un ciclo quasi intatto di rappresentazioni dell'Antico Testamento si trova sulle pareti della navata di Santa Maria Maggiore a Roma (v sec.). I mosaici forniscono una visione generale delle vicende svoltesi fra la visita di Melchisedek ad Abramo (Gn 14, 18-20) e la vittoria di Giosuè sugli Amorrei (Gs 10). Sulla parete di sinistra, a cominciare dall'abside, sono raffigurate scene della vita di Abramo e di Giacobbe, che dovevano mostrare come la promessa di Dio venne trasmessa di generazione in generazione, spesso in circostanze difficili. I mosaici della parete di destra sono incentrati sulla vita di Mosè e di Giosuè e sulla dura lotta per la liberazione di Israele.

Su questi mosaici restano da risolvere ancora molti interrogativi. Tuttora oggetto di discussione, per esempio, è la loro eventuale relazione con le scene della vita di Maria e dell'infanzia di Cristo raffigurate sull'arco trionfale del lato est della navata. I due cicli devono essere considerati indipendenti l'uno dall'altro, o si tratta di una voluta combinazione per sottolineare la realizzazione della promessa di Dio nel Nuovo Testamento? Forse questa domanda non troverà mai risposta, ma essa non è priva di significato, poiché molti altri cicli di rappresentazioni miravano esplicitamente a esprimere questa connessione. Lo testimonia fra l'altro una lettera scritta nel 410 da Nilo di Ancira al governatore Olimpiodoro, che gli aveva chiesto un parere sulle decorazioni di una chiesa e aveva proposto di far dipingere sulle pareti pesci e altri animali:

Fa' che la mano del miglior artista che puoi ottenere riempia i due lati della chiesa con scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, cosicché gli uomini che non sanno leggere e non possono conoscere la Sacra Scrittura, osservando le pitture, conservino il ricordo degli atti coraggiosi di coloro che rettamente hanno servito Dio. Essi saranno così incoraggiati a emulare le memorabili virtù di questi servitori di Dio, che preferirono il cielo alla terra e l'invisibile a quanto si mostra ai nostri occhi.

Esempi di cicli come quelli descritti da Nilo di Ancira non si sono purtroppo conservati. In base a immagini o descrizioni di mosaici andati perduti – in Santa Costanza, San Pietro e San Paolo fuori le Mura a Roma –, constatiamo tuttavia che



25. Lipsanoteca di Brescia.
In alto: Cristo e quattro apostoli e sotto, Giona.
Al centro: l'emorroissa, Cristo come docente e come custode del recinto delle pecore.
In basso: Susanna, Daniele nella fossa dei leoni; 375 ca., Brescia, Museo Civico.

era molto comune presentare le scene dell'Antico Testamento come prefigurazioni di eventi del Nuovo, per indicare così la continuità della storia della redenzione.

L'impossibilità di disporre delle opere è in parte compensata dalle descrizioni lasciateci da autori cristiani dell'antichità quali Prudenzio e Paolino di Nola. Prudenzio (348-410 ca.) presenta in un lungo componimento poetico numerose scene della Bibbia come quelle che potevano ornare le navate di una chiesa. Solo in alcuni versi stabilisce una relazione diretta fra episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, per l'esattezza in due casi: indica le dodici fonti di Elim e le dodici pietre del Giordano come prefigurazioni degli apostoli e paragona Davide a Cristo. Un elenco dei soggetti menzionati da Prudenzio, con il relativo riferimento al passo biblico, è riportato alla fine di questo volume (appendice 1).

I monumenti giunti fino a noi – compresi gli oggetti di più piccole dimensioni, come la lipsanoteca di Brescia (25) – mostrano che in questo periodo della storia artistica cristiana non sempre si stabilisce, ancora, una relazione diretta fra le raffigurazioni dell'Antico e del Nuovo Testamento: scene dell'uno vengono poste di fronte a scene dell'altro senza basarsi su una precisa corrispondenza fra i singoli soggetti, e solo a partire dal VI secolo si svilupperà la tendenza a ricercare correlazioni più rigorose. Nell'Evangelario di Sinope (Biblioteca

Nazionale di Parigi) i racconti neotestamentari sono associati a raffigurazioni dei profeti dell'Antico Testamento, che reggono un testo contenente la predizione dell'episodio cui sono collegati (26). L'idea che presiede a questa combinazione si ritrova, fra l'altro, nello scritto di Ireneo di Lione *Adversus Haereses* (Contro le eresie), comparso poco prima del 200:

Ciò che attraverso la sua azione fu prefigurato e anticipato dai profeti, fu realmente compiuto da Cristo nella Chiesa.

Un'interessantissima correlazione fra l'Antico e il Nuovo Testamento si ritrova sulle porte (v sec.) della basilica di Santa Sabina a Roma, dove i miracoli di Mosè sono associati a quelli compiuti da Cristo. Evidente era l'analogia fra le due figure, entrambe guida del popolo ebraico.

Alcuni episodi veterotestamentari furono considerati come concrete prefigurazioni di uno specifico racconto del Nuovo Testamento. I più noti erano il SACRIFICIO DELL'AGNELLO DA PARTE DI ABELE (Gn 4, 1-4) e l'OFFERTA DI PANE E VINO DI MELCHISEDEK (Gn 14, 7-18), entrambi interpretati come prefigurazioni dell'eucaristia. In una delle lunette della basilica di San Vitale a Ravenna le due scene vengono associate: Abele e Melchisedek sono raffigurati ai due lati di un tavolo, con lo sguardo levato verso la mano di Dio, che conferisce alle due parti unità compositiva.

Un particolare esempio di correlazione fra i due Testamenti viene espresso dai mosaici con il RACCONTO DELLA CREAZIONE nella basilica di San Marco a Venezia, che risalgono al XII secolo ma che hanno come modello un manoscritto della tarda antichità: la Bibbia di Cotton. Il manoscritto era custodito nella biblioteca di Sir Robert Cotton, che nel 1732 fu distrutta da un incendio. Prima dell'incidente alcune miniature del codice erano state copiate (27); diversi frammenti gravemente danneggiati furono acquisiti dal British Museum. In base alle parti conservatesi si può concludere che i mosaici di Venezia abbia-



26. La moltiplicazione dei pani e, a sinistra, la raffigurazione di un profeta; *Evangelario di Sinope*, VI sec., Parigi, Bibliothèque Nationale.

27. Il terzo giorno della creazione; copia del XVIII sec. di una miniatura della *Genesi di Cotton* (500 ca.), Londra, British Library.



no ricalcato con precisione queste miniature, e che possano quindi servire come fonte per la conoscenza dell'iconografia paleocristiana. Benché tutte le scene del ciclo siano ispirate al racconto della creazione contenuto nel libro della *Genesi*, la figura imberbe del Creatore rimanda direttamente al Nuovo Testamento: essa non rappresenta Dio Padre – che “nessuno aveva mai visto” –, bensì il Logos, vocabolo greco che significa Verbo e che indica la seconda persona della Trinità, il Cristo-Dio precedente la creazione. Nei mosaici di San Marco è accompagnato da figure allegoriche, ognuna delle quali rappresenta uno dei giorni della creazione: un'interessante aggiunta di natura profana al simbolismo cristiano.

Per lo studio delle origini delle rappresentazioni neotestamentarie che dopo il 313 arricchirono il repertorio iconografico cristiano, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione alla Palestina, la Terrasanta. Nei luoghi che fecero da sfondo alle storie narrate nel Vangelo vennero costruiti a partire dal IV secolo importanti chiese e monumenti commemorativi, successivamente (ma il periodo è incerto) decorati con pitture e mosaici raffiguranti gli eventi svoltisi più di tre secoli prima. Non sorprende il fatto che simili immagini, osservate in luoghi così carichi di memoria – come la scena della nascita di Gesù nella chiesa di Betlemme – siano rimaste impresse ai visitatori e abbiano ispirato loro un sentimento di autenticità: esse influenzarono indubbiamente le rappresentazioni neotestamentarie delle chiese dei paesi d'origine dei pellegrini, al loro ritorno.

Non occorre che i visitatori avessero una memoria fotografica. Le immagini più importanti erano difatti riprodotte sui ricordi in vendita nelle chiese, come medaglie, cofanetti, ampole con l'acqua di sorgente dei luoghi santi. Questi oggetti, talvolta di una goffa semplicità, talvolta riccamente istoriati, rivestono grande valore in campo iconografico, poiché durante le conquiste islamiche le chiese paleocristiane della Palestina sono state distrutte e non possono più fornirci alcuna testimonianza delle originarie decorazioni. Gli esempi più interessanti sono forse le piccole ampole argentee dei pellegrini conservate a Monza, leggermente anteriori al 600, che recano copie semplificate di pitture e mosaici delle antiche basiliche della Terrasanta (28, 29). Immagini corrispondenti si ritrovano su altri oggetti realizzati in Palestina all'incirca nello stesso periodo, come un reliquiario di legno custodito al Museo Vaticano, e confermano così l'esistenza di una fonte comune.



28. Ampolla dei pellegrini; al centro Maria e il Bambino, a destra l'annuncio ai pastori, a sinistra l'adorazione dei Magi; 600 ca., Monza, tesoro del Duomo.



29. Ampolla dei pellegrini; la visitazione, l'annunciazione, la nascita, il battesimo nel Giordano, le tre donne al sepolcro vuoto e l'ascensione; 600 ca., Monza, tesoro del Duomo.

Gli oggetti ricordo provenienti dalla Terrasanta sono quindi fra gli elementi che ci aiutano a spiegare le origini dei nuovi motivi iconografici. La loro trasposizione nelle chiese di altri luoghi, da Costantinopoli alla Spagna, deve essere tuttavia analizzata alla luce di un altro fattore, in particolare l'introduzione delle più importanti festività cristiane. Fra le scene da raffigurare venivano scelte difatti proprio quelle attinenti alle principali ricorrenze religiose: le immagini fornivano informazioni complementari sugli eventi commemorati e ne mantenevano sempre viva la memoria, mettendo così in correlazione arte e liturgia.

I cicli di rappresentazioni neotestamentarie che ornano i monumenti cominciano generalmente con la scena dell'ANNUNCIAZIONE, cioè del momento in cui l'angelo comunica a Maria che darà alla luce Gesù, e con quella della VISITAZIONE, l'incontro fra Maria e la cugina Elisabetta, la madre di Giovanni Battista, durante la gravidanza di quest'ultima. Entrambi gli eventi erano commemorati dalla Chiesa paleocristiana in specifiche festività. Due rare rappresentazioni di episodi che si ricollegano all'annunciazione e alla visitazione decorano le formelle eburnee del seggio (*cathedra*) dell'arcivescovo Massimiano di Ravenna (30). La prima illustra la prova delle acque amare, bevute da Giuseppe e Maria su ordine di un sacerdote del tempio per dimostrare la loro purezza; la seconda mostra Maria alla fine della gravidanza, che si dirige a Betlemme sull'asino insieme a Giuseppe. Entrambi i soggetti sono mutuati dall'apocrifo *Protovangelo di Giacomo*.

Anche le raffigurazioni della NATIVITÀ (31) sono ricche di particolari attinti da fonti apocrife. Nelle immagini ricorre ora una grotta, indicata nello *Pseudovangelo di Matteo* come il luogo in cui si fermarono Giuseppe e Maria, ora una mangiatoia, come descritto in altri testi. Gli artisti fecero a volte della mangiatoia una piccola costruzione simile a una versione ridotta della Chiesa della Natività di Betlemme: una pianta a tre navate con una cappella ottagonale in corrispondenza dell'abside. Il bue e l'asino sono menzionati in un trattato scritto da Origene intorno al 220, in cui l'autore rimanda a un passo di Isaia:

Il bue conosce il proprietario e l'asino la greppia del padrone, ma Israele non conosce e il mio popolo non comprende (Is 1, 3).

Origene ricollega questo brano alla nascita di Cristo perché interpreta il bue (animale ritenuto puro) come simbolo degli ebrei e l'asino (ritenuto impuro) come simbolo dei pagani. Solo questi ultimi sapranno riconoscere la greppia del loro padrone.



30. *Cattedra di Massimiano; 550 ca., Ravenna, Museo dell'Arcivescovado.*



31. *La nascita di Cristo; avorio, particolare della cattedra di Massimiano, 550 ca., Ravenna, Museo dell'Arcivescovado.*



Un'aggiunta di fonte non biblica a questo racconto è la scena tratta dalla leggenda delle DUE LEVATRICI. Secondo il *Protovangelo di Giacomo* Giuseppe chiese a una levatrice, di nome Zelomi, di assistere al parto. Questa parlò della verginità di Maria a un'amica, Salomè, che non credette alle sue parole e volle verificare personalmente. Mentre eseguiva la visita si bruciò la mano, che guarì solamente quando toccò il Bambino. Una raffigurazione delle levatrici costituisce uno dei rilievi eburnei della cattedra di Massimiano a Ravenna.

La rappresentazione dell'ADORAZIONE DEI MAGI (32) era già molto diffusa prima del 313, e lo rimane anche in questa fase della storia dell'arte cristiana. L'iconografia non varia: tre (a volte due) figure in costumi persiani, col capo coperto da un berretto frigio, una delle quali generalmente indica una stella. La forma assunta da questo soggetto evoca reminiscenze dell'arte profana, in particolare le immagini dei sovrani sconfitti nell'atto di rendere omaggio all'imperatore romano. In una delle ampole dei pellegrini conservate a Monza il motivo dell'adorazione dei Magi è associato all'annuncio degli angeli ai pastori.

Secondo il Vangelo di Luca, nel giorno stabilito dalla legge ebraica ebbe luogo la circoncisione del Bambino. L'evento è rimasto noto sotto il nome di PRESENTAZIONE DI GESÙ AL TEMPIO, occasione in cui Giuseppe offrì in sacrificio due colombe. La scena è raffigurata sull'arco trionfale di Santa Maria Maggiore a Roma.

Le immagini della FUGA IN EGITTO sono basate sul Vangelo di Matteo (2, 13-23), che descrive la partenza di Maria e Giuseppe per timore di Erode e il loro ritorno solo dopo la morte del re. Sempre sull'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore troviamo raffigurata la STRAGE DEGLI INNOCENTI, che nel Vangelo di Matteo segue la fuga in Egitto:

32. *L'adorazione dei Magi; rilievo di un sarcofago, V sec., Ravenna, basilica di San Vitale.*

Erode, che ordinò l'eccidio, osserva la scena dal trono. Di rilievo è il fatto che abbia il capo circondato da un nimbo, simbolo di alta dignità.

Sulle rilegature in avorio dei libri, fra le altre immagini della vita di Gesù e di Maria ricorre di tanto in tanto l'episodio di GESÙ FRA I DOTTORI (Lc 2, 41-52): recatosi al tempio con i genitori per la festa di Pasqua Gesù, dodicenne, rimane a discutere con i dottori della legge senza che Giuseppe e Maria si accorgano che non è più con loro. Le raffigurazioni di questo racconto mostrano Gesù seduto su un alto seggio, circondato dagli uomini a cui sta parlando.

Il BATTESIMO NEL GIORDANO segna gli inizi della "vita pubblica" di Cristo. Il soggetto era già utilizzato prima del 313 nelle catacombe e sui sarcofagi e dal IV secolo si arricchisce di particolari. Spesso vi compaiono degli angeli con le mani coperte da un velo in segno di rispetto, secondo l'uso dei funzionari, in epoca tardoantica, alle cerimonie solenni della corte imperiale. A volte nel Giordano veniva aggiunta una piccola figura nell'atto di vuotare una brocca d'acqua: era il modo in cui i romani rappresentavano il fiume e questo motivo antico, di origine pagana, si è conservato così attraverso l'arte cristiana.

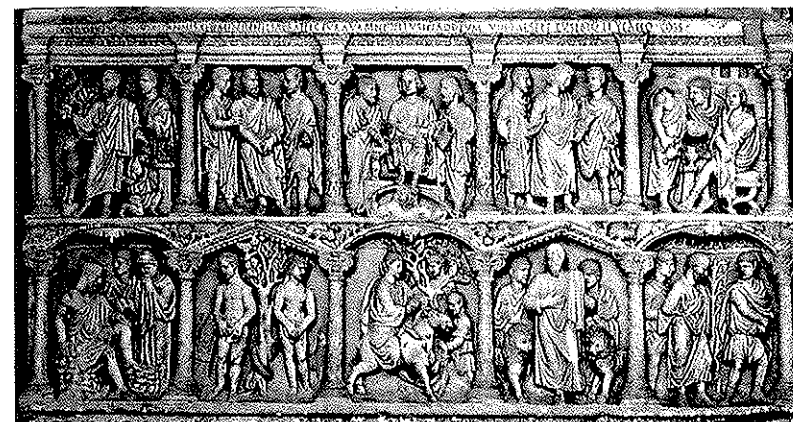
I miracoli di Cristo, che prima del 313 avevano occupato una posizione centrale nell'iconografia cristiana, rimangono soggetti diffusi e noti anche nei secoli successivi. Fra le raffigurazioni più ricorrenti menzioniamo le NOZZE DI CANA e la MOLTIPLICAZIONE DEI PANI, che dopo il 313 vennero considerate ancora per lungo tempo simbolo dell'istituzione dell'Eucaristia.

Questo significato verrà in seguito attribuito alle rappresentazioni dell'ULTIMA CENA, di cui uno dei primi esempi è conservato nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (33), e ricorda il motivo del *refrigerium* delle catacombe. Nel manoscritto noto sotto il nome di *Codice di Rossano* (VI sec.) Cristo impartisce la comunione agli apostoli.

Sul racconto della PASSIONE (34) troviamo in quest'epoca diverse scene ricorrenti: l'ingresso a Gerusalemme di Cristo, che venne accolto dalle acclamazioni della folla; la lavanda dei piedi, precedente l'ultima cena; il bacio di Giuda e l'arresto nel giardino del Getsemani; il rinnegamento di Pietro, cui seguì il canto del gallo; Cristo davanti a Pilato, che si lavò le mani dichiarandosi innocente del sangue di Gesù. A queste scene vengono talvolta aggiunti dei dettagli, come la



33. *L'ultima cena*; VI sec., Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo.



34. *Sarcofago di Giunio Basso* (359).
Sopra: il sacrificio di Abramo, la condanna di Pietro, Cristo docente, Cristo davanti a Pilato, Pilato si lava le mani.
Sotto: Giobbe seduto in mezzo alla cenere, la caduta dei progenitori, l'ingresso a Gerusalemme, Daniele nella fossa dei leoni e la condanna di Paolo; Vaticano, grotte di San Pietro.

recisione dell'orecchio di Malco, servo del sommo sacerdote, da parte di Pietro durante la cattura di Gesù nel giardino del Getsemani, e il suicidio di Giuda, che si impiccò a un albero. Dietro lo scanno di Pilato sono raffigurati a volte Adamo ed Eva e ai loro piedi un agnello e un fascio di grano: i primi rappresentano la colpa, l'agnello e il grano simboleggiano il secondo grande peccato, cioè l'uccisione di Abele da parte del fratello Caino (Gn 4, 1-16). Da citare è anche la rappresentazione di Cristo che porta la croce, presente fra l'altro sulle pareti della navata di Sant'Apollinare Nuovo.

Nel periodo successivo all'editto di Costantino poco ricorrente resta il soggetto della CROCIFISSIONE, di cui ritroviamo un'immagine dettagliata nel *Codice di Rabbula*, realizzato in Siria nel VI secolo (35). Cristo è affiancato dai due ladroni ed



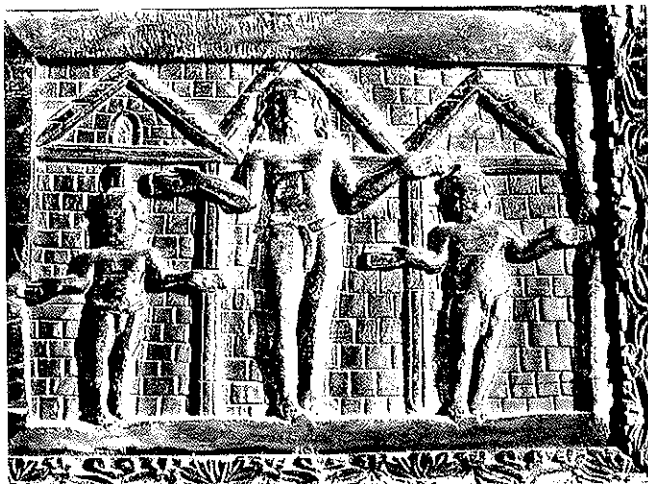
35. *La crocifissione*; miniatura del *Codice di Rabbula* (Siria), 586, Firenze, Biblioteca Laurenziana.

è rappresentato con una lunga tunica detta *colobium*, forse per pudore o forse a imitazione di una qualche pittura, successivamente andata perduta, di una delle chiese della Palestina – ipotesi che potrebbe anche spiegare perché questa versione della scena fosse così popolare. A sinistra si vedono Maria e Giovanni Evangelista e a destra le tre donne citate nel Vangelo di Marco (15, 40). Ai piedi della croce tre soldati si spartiscono, tirandole a sorte, le vesti tolte a Gesù; un altro soldato gli porge la canna con la spugna imbevuta d'aceto e un altro ancora gli trafigge il fianco con una lancia. L'immagine integra tutti gli elementi dei racconti dei Vangeli, compreso l'improvviso passaggio dal giorno alla notte che qui è rappresentato dal disegno del sole e della luna.

Molto più essenziale è la raffigurazione dello stesso motivo sulla porta lignea della chiesa di Santa Sabina a Roma; manca il colobio e Cristo ha i fianchi cinti solo da una fascia di stoffa (36).

La risurrezione in questo periodo non è ancora rappresentata, se non attraverso il motivo delle *PIE DONNE AL SEPOLCRO* (Lc 24) (37). La scelta scaturisce direttamente dagli elementi forniti dai Vangeli, che in questo punto della narrazione, come nei brani aggiunti tardivamente nel Vangelo di Marco, si concentrano essenzialmente su questo soggetto. La scena compariva già nelle pitture murali di Dura Europos, in cui la tomba di Cristo è rappresentata come un grande sarcofago di pietra, simile a quelli utilizzati nella regione. In altre immagini vediamo le donne accanto a una sorta di cappella o di edificio a baldacchino, con due custodi addormentati: si tratta probabilmente di una riproduzione semplificata della cappella commemorativa edificata nel IV secolo sul luogo del Santo Sepolcro.

Al racconto della risurrezione rinviano indirettamente anche altre rappresentazioni, come quella dell'incontro presso la tomba vuota fra una delle pie donne e l'angelo. Un altro riferimento è dato dalla raffigurazione di *SAN TOMMASO*, che



36. La crocifissione; frammento di una delle porte lignee (432) della chiesa di Santa Sabina a Roma.



37. Le pie donne al sepolcro e l'ascensione; avorio, 400 ca., Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.

credette alla risurrezione solo dopo aver toccato Cristo e aver sentito le ferite del suo supplizio. Un'immagine simbolica è costituita dal *TROFEO DELLA CROCE* (38) in mezzo a due soldati, sormontato dal monogramma di Cristo racchiuso in una corona trionfale: figurazione a duplice significato, emblema, oltre che della risurrezione, anche del trionfo del cristianesimo.

Va infine menzionato il motivo della *FENICE*, l'uccello che, come riportano gli scrittori romani, ogni cinquecento anni moriva in un rogo per poi risorgere dalle proprie ceneri. I primi autori cristiani conoscevano questo racconto e papa Clemente vi allude in una lettera scritta intorno al 97 ai cristiani di Corinto:

In Oriente esiste un uccello, chiamato fenice, che è unico nella sua specie perché vive cinquecento anni. Dobbiamo quindi considerare straordinario e meraviglioso il fatto che Colui che ha creato l'universo possa far risuscitare coloro che Lo hanno servito in santità, quando Egli, attraverso l'esistenza di questo animale, ci pone di fronte alla grandezza della sua promessa?

In relazione a tali racconti la fenice divenne simbolo della risurrezione e ne troviamo l'immagine su alcuni mosaici absidali di basiliche paleocristiane. Il motivo non va confuso con quello del *PAVONE*, che sia nell'arte profana che cristiana rappresentava la vita eterna per la sua carne considerata immarcescibile.

Un tema ricorrente in tutte le opere d'arte provenienti dalla Palestina è l'*ASCENSIONE*, la cui iconografia presenta elementi comuni a quelli di un motivo analogo dell'arte profana: l'apoteosi, cioè l'elevazione agli onori divini degli imperatori romani. Le raffigurazioni pagane mostrano il sovrano, circondato da genii, mentre viene portato in cielo, spesso seduto su un carro trainato da cavalli (39). L'ascensione di Cristo è rappresentata anche sulle già citate ampole dei pellegrini di Monza: Gesù è attorniato da angeli e viene trasportato sul carro di fuoco di Elia (2 Re 2, 11); in basso si vedono gli apostoli e in mezzo a loro Maria, in posizione di orante. Il soggetto dell'ascensione viene talvolta associato a quello della Pentecoste, raffigurando delle lingue di fuoco che scendono sugli apostoli. La *PENTECOSTE* compare tuttavia anche come rappresentazione distinta, per esempio nel *Codice di Rabbula*: l'arco semicircolare nella parte superiore del disegno indica forse che la miniatura è stata dipinta a partire da un modello presente nel catino



38. Il trofeo della Croce, simbolo della risurrezione; marmo, IV sec., Vaticano, Museo Pio Cristiano.



39. Apoteosi di un imperatore; tavoletta di un dittico eburneo, 450 ca., Londra, British Museum.

absidale di una chiesa paleocristiana (40).

Abbiamo già spiegato che in età paleocristiana cicli di rappresentazioni neotestamentarie venivano talvolta associati a un numero corrispondente di raffigurazioni dell'Antico Testamento, ma che di quest'uso non ci è rimasta quasi alcuna testimonianza. Si è conservata invece una serie monumentale di sole scene neotestamentarie, quella di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (VI sec.). Le immagini sono incentrate soprattutto sui miracoli – che riprendono in parte i motivi già ricorrenti prima del 313 – e sulla passione di Cristo. Mancano alcuni soggetti altrove regolarmente presenti, come il battesimo nel Giordano, la trasfigurazione sul monte Tabor e la crocifissione: si tratta di tre temi spesso menzionati nei testi teologici come prova della natura divina di Gesù e la loro assenza è forse dovuta alla lunga utilizzazione della chiesa da parte degli ariani, che negavano la divinità di Cristo.

Non si tratta tuttavia dell'unica particolarità di questo ciclo. La sua peculiarità si manifesta specialmente nello stile, la cui estrema sobrietà è in contrasto con molte altre opere artistiche dello stesso periodo. Vengono raffigurati solo gli elementi necessari per poter identificare il soggetto delle scene, più evocative che non narrative, e dobbiamo quindi supporre che questi bellissimi mosaici non siano rappresentativi dei cicli neotestamentari dell'epoca. Lacunose sono del resto anche le testimonianze di quelli veterotestamentari e per poter avere un quadro più completo di queste raffigurazioni dobbiamo rivolgerci all'arte bizantina che, sotto l'aspetto stilistico e contenutistico, è quella più vicina alle tradizioni tardoantiche.



40. La discesa dello Spirito Santo a Pentecoste; miniatura del Codice di Rabula (Siria), 586, Firenze, Biblioteca Laurenziana.

Il mondo bizantino e slavo

Quando Costantino decise, nel 330, di fare di Bisanzio la capitale dell'Impero romano d'Oriente, l'antica colonia greca sul Bosforo era già un importante centro dell'ellenismo. Doveva diventare la "nuova Roma", più rifulgente e soprattutto più cristiana della città tiberina, il cui profilo era ancora disegnato, all'epoca, dai tetti dorati dei templi pagani. L'imperatore ribattezzò la città col proprio nome e nei suoi sette anni di regno avviò opere di abbellimento. Nell'arco di un secolo e mezzo Costantinopoli diventò il cuore di tutte le attività politiche e culturali, mentre la "vecchia Roma" cadde alla mercé dei barbari e sprofondò nel caos.

La nuova civiltà, che nacque nel IV secolo a Costantinopoli, è nota sotto il nome di bizantina. L'impero attraversò un primo periodo di somma fioritura sotto Giustiniano (527-565) (1), che riuscì a coinvolgere in questo successo anche parti dell'Italia, ma per l'operato dei suoi incapaci successori alcune aree caddero in seguito in mano ai persiani. La situazione si modificò per qualche tempo con l'ascesa al trono di Eraclio (610-641), sovrano risoluto che rese indipendente l'Impero bizantino e recise i vincoli che ancora formalmente lo legavano all'Occidente. Eraclio riuscì a riconquistare molte delle regioni occupate dai persiani e consolidò la posizione militare del regno. Ma già durante la sua vita si profilava la seria minaccia delle conquiste islamiche, che portarono alla perdita di importanti territori quali il Nord Africa, l'Egitto, l'Arabia, la Palestina e la Siria. Solo nell'VIII secolo l'imperatore Leone III riuscì a fermare gli invasori, ma non poté impedire che importanti zone strategiche quali la Sicilia e Creta andassero perdute. Al confine settentrionale si delineava intanto un altro pericolo: i bulgari, popolo spietato che continuò a incombere sull'Impero bizantino finché non venne sottomesso nel 1018.

Anche in campo religioso sorsero problemi. Il primo fu quello dell'iconoclastia, il divieto di raffigurazione delle immagini sacre, che provocò gravi contrasti interni. Il secondo problema derivava dal-



1. L'imperatore Giustiniano; mosaico, 547 ca., Ravenna, San Vitale.

3. L'arte delle chiese orientali

l'incerta posizione delle autorità religiose, che erano in primo luogo subordinate a uno "straniero", il papa, ma che, al tempo stesso, dovevano tenere conto delle richieste del proprio imperatore. Questa tensione si avvertì soprattutto sotto i pontefici più rigidi e risoluti. Durante il papato di Niccolò I (858-867) la tensione esplose al punto da mettere in luce anche dissensi teologici e l'appianamento delle divergenze non servì a riconciliare le due Chiese. Il divario, al contrario, aumentò e un'accusa di abuso di potere mossa al papa dal patriarca di Costantinopoli portò allo scisma del 1054. La Chiesa orientale seguì da quel momento un proprio percorso diventando molto meno permeabile della Chiesa di Roma a nuovi sviluppi; questo spiega anche le notevoli differenze fra l'arte dell'Europa occidentale e quella del mondo bizantino e slavo.

Intorno al 1000 l'Impero raggiunse il culmine della sua potenza, ma già durante l'XI secolo la situazione si rovesciava con l'insorgere della minaccia turca e normanna. I crociati si impadronirono poi di Costantinopoli durante la quarta spedizione (1202-1204) e fondarono l'Impero latino d'Oriente, che si mantenne per mezzo secolo. Questa conquista segnò definitivamente il declino dell'Impero bizantino, che rapidamente si sgretolò mentre continuava l'avanzata delle truppe ottomane. Nel 1422 esse raggiunsero le mura della capitale: l'imperatore fece inutilmente appello al papa e, dopo anni di eroiche lotte, nel 1453 Costantinopoli cadde nelle mani dei turchi, che decretarono così la fine dell'Impero romano d'Oriente. Ciò non portò tuttavia al tramonto della civiltà bizantina: le sue specifiche tradizioni artistiche e religiose continuarono a vivere, soprattutto nei paesi slavi, che a partire dal X secolo avevano cominciato ad assorbirne la cultura e l'ortodossia.

Le icone

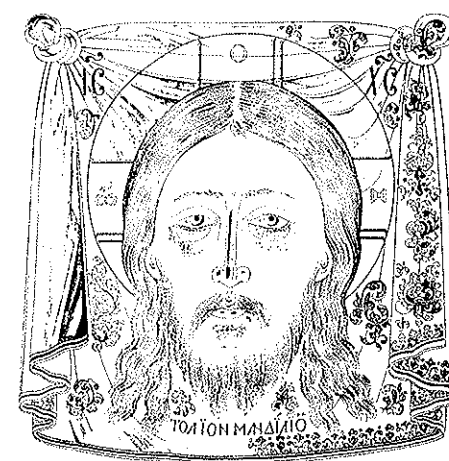
L'arte bizantina nacque dall'arte imperiale cristiana tardoantica, senza sviluppare inizialmente una propria identità. Durante il regno di Giustiniano fu lo stile di corte a dettare la realizzazione di molte opere, spesso su iniziativa o con il sostegno dell'imperatore, e quest'arte ricca e maestosa continuò a fiorire nell'Impero romano d'Oriente anche nei secoli successivi, sia in campo profano che religioso: molti tratti stilistici dell'età tardoantica si conservarono fino al XV secolo.

Anche sotto l'aspetto iconografico la prima arte bizantina non si differenziò in nulla da quella della tarda antichità, ma la Chiesa orientale la integrò in maniera molto specifica nella propria pratica religiosa e liturgica. Una parte fondamentale di quest'arte è rappresentata dal culto delle icone.

La parola greca *eikōn* significa immagine, ritratto. Con il termine icona, da essa derivato, vengono indicate tutte le raffigurazioni dipinte o scolpite con soggetto religioso, quindi non solo le tavole di legno a cui oggi, in Occidente, è riservata questa denominazione. La religione ortodossa ha conferito al concetto di icona un significato specifico basato sulla fede nel Logos, la seconda persona del Dio invisibile, diventato uomo, e quindi visibile, attraverso Cristo. Con l'incarnazione di Gesù una delle tre persone divine si è manifestata agli uomini: il Signore è quindi considerato come un'immagine di Dio stesso. In occasione della festa ortodossa dedicata all'icona di Cristo viene letto un passo del Vangelo che collega l'incarnazione al "diventare visibile":

«Ogni cosa mi è stata affidata dal Padre mio e nessuno sa chi è il Figlio se non il Padre, né chi è il Padre se non il Figlio e colui al quale il Figlio lo voglia rivelare.» E volgendosi ai discepoli, in disparte, disse: «Beati gli occhi che vedono ciò che voi vedete. Vi dico che molti profeti e re hanno desiderato vedere ciò che voi vedete, ma non lo videro, e udire ciò che voi udite, ma non l'udirono» (Lc 10, 22-24).

L'immagine di Dio fattosi uomo e rivelatosi in Cristo si riproponeva secondo le concezioni dei teologi in tutte le icone riguardanti il Logos, che non erano da considerarsi fra le raffigurazioni vietate dall'Antico Testamento. Secondo l'ortodossia esse difatti non rappresentavano Dio, ma solo la natura della sua persona incarnatasi come Verbo. Considerazioni teologiche difficili da seguire per i molti illetterati, presso cui troveranno maggiore adesione leggendo come quelle sulle immagini acheropite, non dipinte dall'uomo, ma dovute a un intervento miracoloso. Le icone dipinte di Cristo venivano così copiate dall'impronta lasciata dal suo volto sul già citato *mandylion* di Edessa (2), con una meticolosa opera di riproduzione che conferiva autenticità alle effigi e creava un legame diretto con il Logos stesso.



2. Cristo sul mandylion; disegno del XVII secolo tratto dal Lecevoj Podlunnik del monastero di Sant'Antonio di Sija (Sijskij Podlunnik).

Rappresentazione del Logos, uo-
mo Dio, attraverso Gesù Cristo

Anche intorno alle icone dei santi nacquero presto leggende analoghe. I ritratti di Maria sarebbero stati per esempio dipinti dall'evangelista Luca (3), per cui lei avrebbe più volte posato. Alcune effigi della Madonna erano oggetto di una tale venerazione che la Chiesa ortodossa istituì per esse delle speciali festività, come quella della Madonna di Vladimir, celebrata il 26 agosto. Per i vesperi di tale festa viene intonato il seguente canto:

Quando, per la prima volta, la tua immagine fu dipinta / dall'annunciatore dei misteri evangelici, Luca / e ti fu portata per essere riconosciuta da te / e per conferire ad essa la potenza di salvare / coloro che ti venerano, tu ti sei rallegrata. / Tu fosti allora come la bocca e la voce dell'immagine. / Come un tempo quando avevi concepito Dio cantasti: / «D'ora in poi tutte le genti mi chiameranno beata», / così guardando l'icona tu dicesti con potenza: / «La mia grazia e la mia forza sono ora con queste immagini».¹

In alcune leggende l'origine dell'icona viene attribuita a un miracolo, come in questo testo liturgico della festa dell'icona della Madonna di Kazan (22 ottobre). Si tratta anche in questo caso di un ritratto "non realizzato da mano d'uomo":

I divini apostoli del verbo / e araldi del suo Vangelo nel mondo / costruirono una chiesa, consacrandola / al tuo nome, o Madre di Dio. / Recatisi poi da te, o nostra Sovrana, / essi ti chiesero di presenziare alla sua dedicazione. / Tu, allora, dicesti loro, o Madre di Dio: / «Andate in pace, io là sarò con voi!» / Ivi giunti essi trovarono sul muro della Chiesa / l'effigie della tua divina immagine, / o nostra Sovrana, dipinta per intervento divino. / Alla sua vista, essi si prostrarono davanti ad essa / glorificando Dio [...] / A nostra volta, imitando il loro esempio, / noi ci prostriamo davanti alla tua icona.

Molte chiese erano fiere di possedere un'icona di Maria dipinta da Luca: ne sono note una ventina provenienti addi-

¹ La traduzione di questo testo e del seguente è tratta da: Georges Gharib, *Le icone mariane. Storia e culto*, Città Nuova Editrice, Roma 1987, p. 154 e 172.



3. Luca dipinge il ritratto di Maria; tavola del XVIII sec., Sofia, Galleria d'arte nazionale.

rittura da paesi europei non ortodossi, otto delle quali si trovano a Roma (4).

Nella Chiesa orientale le immagini assunsero, per la liturgia e la pratica religiosa, un significato sensibilmente più profondo che in Occidente. Le icone creavano un legame fra Dio e l'uomo, fra l'infinito dell'eternità e la temporaneità terrena, e chi non condivideva questa concezione intaccava il dogma stesso dell'incarnazione di Cristo. Ciò avvenne con l'iconoclastia, causa per più di un secolo di violenti contrasti.

Il movimento iconoclasta scaturì dal concorso di diversi fattori. Benché oltre ai valori religiosi fossero in causa anche interessi politici, fu la discussione sul significato delle immagini a svolgere in realtà il ruolo decisivo. Alcuni teologi ritenevano che il Logos fosse visibile sulla terra solo nel pane e nel vino dell'eucaristia e non nelle icone, vietate come le altre raffigurazioni dell'Antico Testamento. Un testo anonimo dell'epoca rispecchia questa concezione:

È permesso rappresentare Cristo in immagine, ma solo seguendo la formula sacra che secondo la tradizione proviene da Dio: «Fate questo in memoria di me» (1 Cor 11, 24). Non è certamente permesso rappresentare Cristo o serbarne memoria in alcun'altra maniera, perché solo questa immagine è completa, e solo questo modo di rappresentarlo è sacro (PG 99, 340).

Benché la controversia teologica sia stata la principale causa dell'iconoclastia, forse sarebbe stato possibile arginare la disputa se non fossero intervenuti sullo sfondo anche interessi di altra natura. La lotta venne inasprita dall'imperatore Leone III (675-741), che prese le distanze dal culto delle icone forse nella speranza di veder aumentare il proprio credito presso gli ebrei e i musulmani, che all'epoca vietavano rigorosamente la produzione di immagini, poiché il loro appoggio gli era necessario per tenere insieme il suo vacillante impero. Un altro fattore di rilievo era dato dall'importanza dei monaci, che nell'VIII secolo erano circa centomila, un numero esorbitante. Con la loro attenzione per il culto delle icone avevano una forte presa sui fedeli e questo infastidiva le autorità religiose anche per la forma assunta dalle pratiche di devozione: molti credenti non veneravano la figura rappresentata bensì l'icona stessa (5) e la confusione fra l'effigie e il personaggio ritratto sfiorava l'idolatria, soprattutto quando alle icone venivano attribuite guarigioni miracolose, quando erano invocate per offrire protezione contro le disgrazie,



4. Frammento di un'icona di Maria col Bambino (Theotokos); tavola del 640 ca., Roma, Santa Francesca Romana.

o quando venivano scelte come padrini e madrine per un battezzando. Inquiete apparivano anche le autorità secolari, che temevano che l'elevato numero di monaci potesse essere un fattore di squilibrio nell'assetto sociale. Sia la Chiesa che il potere laico avevano quindi dei motivi per limitare l'entità e il peso di questo gruppo.

Nel 726 Leone III, appoggiato da vescovi dell'Asia Minore, promulgò il primo editto contro il culto delle icone, cui seguì nel 730 un divieto formale. La decisione portò l'imperatore a scontrarsi con il patriarca Germano (m. 733 ca.), che insisteva sull'importanza delle effigi e sul loro valore per la catechesi. Il conflitto assunse toni sempre più accesi, finché Germano fu mandato in esilio ed eliminato così dalla scena. A Costantinopoli tutte le icone furono rimosse, i mosaici e gli affreschi distrutti o coperti da strati di pittura (6). L'unica immagine risparmiata fu una semplice croce senza la figura del crocifisso, conservata nell'abside della chiesa di Sant'Irene a Istanbul.

Il movimento iconoclasta fu condotto fin dall'inizio dall'imperatore, la cui ingerenza in campo religioso venne criticata da Giovanni Dama-



5. Venerazione di un'icona; miniatura del salterio detto Tomic (Bulgaria), XIV sec., Mosca, Galleria Tretjakov.



6. Iconoclasti distruggono un'immagine; miniatura di un manoscritto bizantino, XI sec., Londra, British Museum.

sceno (675 ca.-749 ca.) in un trattato a difesa del culto delle immagini:

Maestà, siamo tuoi sudditi per tutto ciò che riguarda la vita, le incombenze di questo mondo, le tasse, per tutto ciò che rientra nella tua giurisdizione e che è necessario all'amministrazione delle faccende terrene, ma in seno alla Chiesa abbiamo guide che sono state nostri interlocutori e che hanno fondato le istituzioni ecclesiastiche (PG 94, 1297).

A nulla servì una dichiarazione di Roma che presentava il culto delle icone come un elemento positivo: sotto il regno di Costantino Copronimo, l'iconoclastia assunse forme ancora più violente. Portò anche a cruente persecuzioni dei monaci, noti oppositori del movimento: diecimila religiosi fuggirono in Italia o in altre regioni in cui il divieto non era in vigore. Il figlio di Costantino, Leone IV, si rivelò meno fanatico e la moglie Irene, che gli succedette come reggente, convocò a Nicea nel 787 il settimo concilio ecumenico, in cui il culto delle immagini venne riabilitato ed eretto a dogma. Fu un periodo di quiete che durò fino all'813: seguì poi una seconda ondata iconoclasta fino all'848.

In più di cento anni di controversie quasi tutte le icone e le antiche raffigurazioni andarono perdute. Una delle poche città in cui molte immagini vennero risparmiate fu Ravenna, che all'epoca di Giustiniano era uno dei centri più importanti dell'Impero romano d'Oriente ma che nel 752, prima che l'iconoclastia raggiungesse il massimo accanimento, era stata conquistata dai longobardi.

Alla fine del periodo iconoclasta, quando fu di nuovo possibile realizzare immagini religiose, gli artisti si richiamarono soprattutto ai modelli dell'arte cristiana anteriore al 730, che si erano conservati fra l'altro nei manoscritti e sui pannelli d'avorio. Alcune icone erano inoltre sopravvissute alla distruzione, motivo sufficiente per considerarle degne di grande venerabilità. Nella produzione iconografica si seguirono con precisione ancora maggiore che in passato gli schemi dell'epoca tardoantica e della prima arte bizantina e, per impedire che gli artisti prendessero troppe iniziative, vennero redatti dei volumi che indicavano come dovevano essere rappresentate le figure sacre. Alcuni di questi testi fornivano solo esempi generali; altri, soprattutto quelli dei paesi slavi (i cosiddetti *podlinnik*) contenevano istruzioni estremamente dettagliate e stabilivano persino i colori da utilizzare. La rispettabilità e

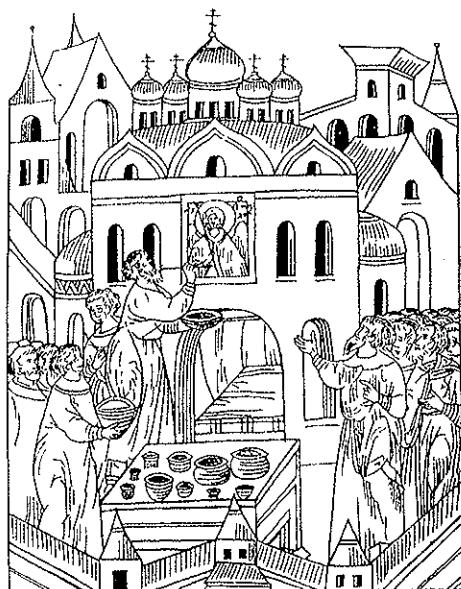
L'autenticità delle icone obbligavano i pittori a copiare il più fedelmente possibile gli esempi loro sottoposti. È un ruolo difficile da comprendere ai giorni nostri, in cui ad essere premiata è proprio l'originalità, ma le regole fissate erano chiare e incontrovertibili: i teologi definivano il soggetto e gli artisti, con la loro abilità tecnica, erano i semplici esecutori di modelli già predisposti (7).

L'osservanza di schemi iconografici molto simili fra loro spiega la grande omogeneità delle immagini, anche di scuole o periodi diversi. Le norme rigorose che presiedevano alla loro produzione hanno conferito a queste opere un carattere peculiare: esse hanno recato per secoli le tracce dell'arte aristocratica dell'età post-costantiniana.

Ciò vale anche per l'XI secolo, noto come l'età d'oro di Costantinopoli, in cui furono effettuate ingenti spese per la costruzione e la decorazione di chiese e per la produzione di manoscritti, e in cui le immagini sacre conobbero una larga diffusione sia nei luoghi di culto che negli edifici pubblici, nei palazzi e nelle abitazioni. Questo universo iconografico si trasmise, inalterato, nei paesi slavi, che fra il 600 e il 900 si erano cristianizzati e nei quali remoti monasteri erano diventati centri fondamentali della cultura religiosa: nella Chiesa russa ortodossa le icone svolgono ancora oggi un ruolo determinante. Anche in Occidente, a partire dal 1000, le opere d'arte bizantine furono molto richieste e diffuse e il loro profondo influsso si manifestò rapidamente nell'arte monumentale.

L'ispirata arte bizantina continuò a svilupparsi a lungo anche dopo la presa di Costantinopoli da parte dei turchi, e questo fu possibile soprattutto grazie ai monasteri, enclavi che custodivano scrupolosamente le antiche tradizioni, in particolare quelle iconografiche. Vanno citati fra gli altri i monasteri del monte Athos, di Santa Caterina sul Sinai e di Creta, all'epoca colonia veneziana. L'influenza dell'arte delle icone, sia nello stile che nel contenuto, è avvertibile anche nelle opere del pittore spagnolo di origine cretese El Greco (1541-1614).

La qualità artistica andò calando dopo il 1700, anche a causa dell'influsso occidentale e in particolare del barocco, le cui caratteristiche erano difficilmente compatibili con lo stile



7. Teofane il Greco dipinge la cattedrale di San Michele nel Cremlino; disegno di una cronaca del XVII sec., Mosca, Museo Storico.

aristocratico e pacato delle epoche precedenti. Solo i migliori artisti riuscirono a conciliare una maniera personale con le rigide regole imposte per la realizzazione delle icone. L'arte bizantina integrò inoltre temi e motivi occidentali precedentemente considerati di secondo piano, come quelli del Giudizio universale o dell'Addolorata. Nelle zone di frontiera fra i paesi slavi e l'Europa occidentale, infine, si assiste dopo il 1700 a una graduale osmosi fra le tradizioni iconografiche delle due culture, espressa soprattutto nell'arte popolare, per esempio nelle pitture su vetro e nei mobili dipinti. Ne troviamo numerosi esempi in Polonia, Boemia, Moravia e nei Balcani (8).

I temi della pittura bizantina

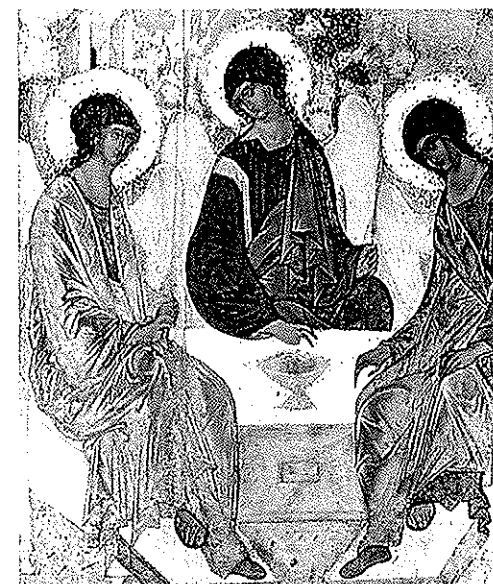
Gli artisti bizantini ripresero inizialmente lo stile pittorico della tarda antichità. A poco a poco si sviluppò tuttavia un linguaggio formale con tratti propri, che contribuirono in misura rilevante a conferire alle rappresentazioni un carattere spirituale. I dettagli fisici vennero estremamente stilizzati; la plasticità delle figure era ottenuta non modellandone le forme, ma tracciando linee scure evidenziate da lueggiate bianche.

Anche l'iconografia non si differenziò quasi, in un primo tempo, da quella della tarda antichità. Solo col passare del tempo comparvero nuovi temi e alcune varianti di soggetti già esistenti, e in questa evoluzione svolse un ruolo decisivo la liturgia ortodossa. La Chiesa bizantina celebrava con particolari festività i momenti fondamentali della vita di Cristo e furono soprattutto questi eventi a essere elaborati come distinti temi figurativi. Oltre a essi c'era spazio per soggetti di natura dogmatica o teologica, come nell'arte paleocristiana: è partendo da quest'ultimo gruppo di raffigurazioni, incentrate su Cristo e Maria, che cominceremo la nostra presentazione.

Abbiamo già menzionato nel capitolo precedente il motivo della TRINITÀ (9). Alcune delle rappresentazioni utilizzate come sim-



8. Pietro d'Alessandria; dettaglio di un affresco, XVI sec., monastero di Maritsa (Bulgaria).



9. Icona della Trinità; di Andrej Rublëv, 1410 ca., Mosca, Galleria Tretjakov.

bolo di questo dogma – la visita dei tre uomini ad Abramo e il battesimo nel Giordano – vennero riprese dagli artisti orientali. A esse si aggiunse in epoca paleobizantina un nuovo soggetto: la TRASFIGURAZIONE SUL MONTE TABOR (10). Gesù si era recato con i discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni in cima al monte e davanti a loro apparve nella luce di gloria: «Il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce», scrive Matteo (17, 2). Accanto a lui comparvero Mosè ed Elia. Quando Pietro cercò di parlare con Cristo sentì la voce di Dio Padre. Un'antica raffigurazione che precede altre versioni più elaborate decora l'abside del VI secolo di Sant'Apollinare in Classe. Cristo è rappresentato in un piccolo medaglione nel punto di intersezione dei bracci della croce; intorno è raffigurato il cielo stellato e ai due lati le figure di Mosè ed Elia. Nella parte superiore dell'abside si scorge la mano di Dio Padre. L'immagine corrisponde al contenuto di una predica di Gregorio Palamas, mistico bizantino del XIV secolo:

La voce di Dio Padre si rivelò al Figlio suo prediletto; lo Spirito Santo brillò con Lui in una nuvola di luce e mostrò in questo modo che la luce apparteneva sia al Padre che al Figlio, così come tutte le altre ricchezze.

Fra i primi esempi di questo motivo va citato inoltre il mosaico absidale del monastero di Santa Caterina sul Sinai, in cui Cristo non è raffigurato simbolicamente sulla croce, ma come descritto nel Vangelo: con vesti bianche e in un'aureola ogivale, la mandorla. Gli artisti bizantini avevano una particolare predilezione per questa variante, che attraverso il loro lavoro passò in seguito nell'arte occidentale.

Dopo il 1600, sotto l'influenza dell'iconografia occidentale, la Trinità venne talvolta rappresentata con l'immagine di Dio Padre e di Cristo assisi insieme in trono, e sopra di loro una colomba come simbolo dello Spirito Santo. Il motivo si ritrova soprattutto nei paesi slavi, a volte con l'aggiunta di un simbolo più astratto, cioè quello di tre anelli concatenati.

Come abbiamo visto, nell'arte bizantina i RITRATTI DI CRISTO si rifacevano essenzialmente al *mandylion* di Edessa, all'epoca quasi unani-



10. La trasfigurazione sul monte Tabor; disegno tratto dal *Lecevoj Podlunnik degli Stroganov*, XVII sec.

memente considerato come autentico. Superato il periodo iconoclasta questa effigie diventò la più importante per gli ortodossi; infatti il suo culto veniva celebrato il 19 febbraio, considerato la festa dell'ortodossia. Dopo il trasferimento del *mandylion* a Costantinopoli, nel 944, il suo culto divenne ancora più profondo e comparvero icone raffiguranti il telo stesso, a volte sostenuto da due angeli nella parte superiore. Vi appare solo il volto di Cristo, di fronte, con i capelli lunghi e la barba divisa nel mezzo. Nella maggior parte dei casi accanto al volto si può leggere l'iscrizione IS CHS HO OON: Gesù Cristo, Colui che è. La raffigurazione rimarrà popolare per secoli, anche dopo il furto del telo avvenuto nel 1204, durante le crociate, e la sua successiva scomparsa.

Dalle rappresentazioni paleocristiane di Gesù come docente, legislatore o giudice derivò il CRISTO PANTOCRATOR, l'«Onnipotente». In queste immagini Cristo siede su un trono, con una tunica purpurea e un mantello decorato in oro; con la mano sinistra regge il Vangelo mentre la destra è sollevata in un gesto allocutorio. Talvolta il trono viene sorretto dai quattro esseri viventi, una variante bizantina della Maestà. Quando il Cristo Pantocrator si trova in mezzo a Maria e a Giovanni Battista parliamo di DEESIS (11), che significa supplica: Maria e Giovanni fungono da mediatori fra Dio e gli uomini, pronti, secondo la concezione ortodossa, a implorare la salvezza anche per i peccatori senza speranza.

Un soggetto meno ricorrente è quello di CRISTO CHE DORME CON GLI OCCHI APERTI, sempre disposto a fornire aiuto e protezione. Il motivo si ispira al salmo 120 (121, 4): «Non si addormenterà, non prenderà sonno il custode d'Israele». In queste icone Gesù – accanto al quale compaiono spesso Maria e uno o più angeli – è raffigurato sempre senza barba per indicare la sua giovinezza perenne, un tema che trova un parallelismo nel mito greco di Endimione.

La popolarità di MARIA era dovuta soprattutto al suo ruolo di mediatrice. Il suo intervento veniva invocato più di quello di qualsiasi altro santo e ogni giovane sposa riceveva per la nuova abitazione un'icona mariana, che avrebbe avuto un posto d'onore e che avrebbe accompagnato la ragazza per il resto della vita. Un testo di De-



11. Deesis; icona bulgara del XVII sec., Sofia, Galleria d'arte nazionale.

metrio di Rostov (m. 1709) esprime con precisione i più comuni sentimenti dei fedeli:

La Madonna del perpetuo aiuto ha molto potere persino in cielo, poiché persuade con la sua preghiera anche l'immenso e potente Dio. Il Dio che un tempo avvolse nelle fasce, avvolge adesso con le sue preghiere.

Le numerose icone di Maria sono generalmente varianti dello stesso tema, una parte delle quali risale all'epoca paleocristiana. È il caso della Madre di Dio del segno, rappresentata in atteggiamento di orante come nelle immagini più antiche. All'altezza del ventre è raffigurato il Bambino, racchiuso in un clipeo o in una mandorla. Un'effigie come questa era venerata nella chiesa delle Blacherne a Costantinopoli: perciò all'icona, e a tutti gli esemplari derivati, venne dato il nome di BLACHERNITISSA (12).

Altre raffigurazioni di Maria nascono da un archetipo leggendario, cioè il ritratto che sarebbe stato dipinto da Luca. Una di esse è la HODIGITRIA (13), termine che significa: colei che accompagna nel cammino (della vita). Maria è rappresentata in posizione più o meno frontale, con un braccio regge il Bambino avvolto in una veste e lo indica con l'altra mano. Il motivo può essersi sviluppato dalle immagini tardoantiche dell'adorazione dei Magi, che mostravano la Vergine seduta con in braccio Gesù. Il soggetto è già presente in alcune delle icone del VI secolo conservate nel monastero di Santa Caterina sul Sinai, anche in una versione che vede la Madonna affiancata non dai re Magi, ma da santi. Nello stesso monastero si trovano anche antiche icone in cui compare solo Maria col Bambino.

Strettamente apparentata alla Hodigitria è l'icona che nel V secolo, secondo la leggenda, sarebbe finita nelle mani dell'imperatrice Eudocia durante un viaggio in Palestina. L'immagine mostra Maria seduta in posizione frontale con in grembo il Bambino. Si tratta anche in questo caso di un presunto ritratto dipinto da Luca, che per mille anni a Costantinopoli fu oggetto di profonda venerazione. I soldati portavano con loro questa effigie sui campi di battaglia, poiché a essa veniva attribuito il potere di rendere invincibili i combattenti: da qui il nome di NIKOPOIA, cioè portatrice di vittoria (14). L'icona cadde in seguito in mano ai crociati e fu trasferita nella basilica



12. Blachernitissa; disegno del XVII sec. tratto dal Lecevoj Podlunnik del monastero di Sant'Antonio di Siia (Sijskij Podlunnik).



13. Hodigitria; avorio, XI sec., Londra, Victoria and Albert Museum.

ca di San Marco a Venezia. Recenti ricerche indicano che essa risale al periodo successivo all'iconoclastia, ma che forse è stata copiata da un modello del V o del VI secolo.

L'immagine di Maria col Bambino divenne una delle rappresentazioni fondamentali del mondo bizantino, sia sulle icone che nelle decorazioni delle chiese. Dal motivo di base si svilupparono nel corso dei secoli delle varianti che, con nomi greci o slavi, acquisirono un posto preciso nella storia dell'iconografia. Fra le più importanti menzioniamo la GLYKOPHILOUSA (Madre di Dio della tenerezza) (15) e la ELEOUSA (Madre di Dio della misericordia): si tratta in entrambi i casi di una Hodigitria, ma con la propria guancia accostata a quella del Bambino.

Dal 1200 circa nei paesi slavi la devozione per alcune icone mariane sfociò in un vero e proprio culto e gli esemplari maggiormente venerati servirono come modelli per altre raffigurazioni. Nell'arte slava si parla così della Madonna di Vladimir, della Madonna di Kazan ecc. Alla fine del periodo iconoclasta venne raffigurata nell'abside della cattedrale di Hagia Sofia a Costantinopoli un'immagine di Maria in trono col Bambino, che – anche in virtù dell'importanza della sua collocazione – esercitò una notevole influenza sull'iconografia di tutto il mondo bizantino e probabilmente anche su quella dell'Europa occidentale.

Fra le raffigurazioni di natura più narrativa va menzionata quella del ROVETO ARDENTE, che nell'iconografia orientale rappresenta la verginità di Maria. Il soggetto rinvia al rovetto visto da Mosè nel deserto (Es 3, 1-3), che nonostante le fiamme non si consumava.

Oltre ai motivi legati ai dogmi e ai temi incentrati su Cristo e Maria vennero realizzate scene di eventi biblici e icone con angeli, profeti e santi. Non si tratta di un'evoluzione scontata: le effigi di Gesù e della Vergine occupavano una posizione di rilievo, poiché erano considerate legate da una sorta di "immagine originaria" alle stesse figure rappresentate, e acquisivano di conseguenza importanza sul piano della dottrina stessa. Esse venivano quindi accettate, ma lo stesso non valeva per altri tipi di icone, condannate da alcuni dei teologi bizantini. Questa posizione trovò tuttavia pochi sostenitori.



14. Nikopoia; mosaico, 1020 ca., a Hosios Loukas, Katbolikon.



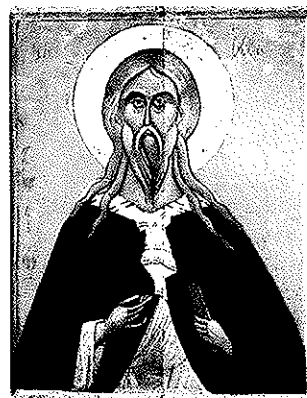
15. Glykophilousa; icona bulgara, 1350 ca., monastero di Detsjani.

ri e poté svilupparsi ugualmente una ricca iconografia, sia biblica sia di altro genere.

Per quanto riguarda i temi biblici l'arte bizantina e slava operò una rigorosa selezione, basata sul calendario liturgico delle festività religiose e, in un secondo momento e in misura più limitata, sulle scene da collocare sull'*iconostasi*, la parete interposta fra il presbiterio e le navate della chiesa e decorata con tavole dipinte.

Uno dei motivi veterotestamentari più frequenti è quello della VISITA DEI TRE UOMINI AD ABRAMO, già menzionato come simbolo della Trinità. Numerose sono anche le immagini del profeta ELIA (16), come prefigurazione di Cristo e come fondatore del monachesimo, generalmente rappresentato con una lunga barba e un manto di pelo di cammello. Molto ricorrente è la scena della sua elevazione al cielo su un carro di fuoco.

Fra le scene ispirate al Nuovo Testamento, quelle dell'ANNUNCIAZIONE (17) e della VISITAZIONE non differiscono quasi in nessun elemento dalle rappresentazioni tardoantiche. La NASCITA DI CRISTO (18) viene illustrata combinando le scene della stessa natività, dell'annuncio ai pastori e dell'adorazione dei Magi, motivi che nelle epoche precedenti costituivano



16. Il profeta Elia; tavola proveniente da Novgorod, XV sec., Recklinghausen, Ikonenmuseum.

17. L'annunciazione; disegno tratto dal Lecevoj Podlunnik degli Stroganov, XVII sec.



18. La nascita di Cristo; mosaico, 1143 ca., Palermo, Cappella Palatina.



19. Gesù viene lavato; affresco del 1192 nella chiesa della Panagia tou Arakou, Lagoudera (Cipro).

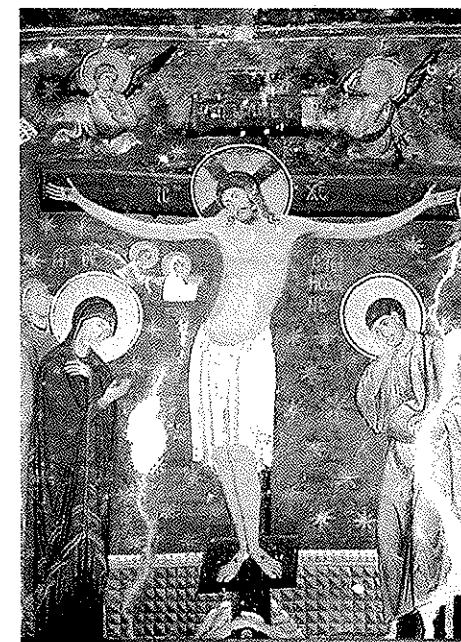
delle entità distinte; spesso viene raffigurato sullo sfondo il viaggio dei re Magi verso Betlemme. Maria non appare più seduta su un trono, come nelle figurazioni paleocristiane, bensì distesa su un letto. Nelle immagini bizantine della nascita di Gesù manca raramente, infine, il soggetto delle levatrici, noto già a partire dal III secolo (19).

Va menzionata inoltre la PRESENTAZIONE AL TEMPIO. Il motivo compare raramente nell'arte precedente il periodo iconoclasta, benché la Chiesa orientale già nel IV secolo dedicatesse a questo evento una particolare festività volta a commemorare la circoncisione di Gesù, come descritta nel Vangelo di Luca (2, 22-40). Le immagini mostrano generalmente tutti i personaggi da questi menzionati: Maria che regge il Bambino, Giuseppe che sacrifica due colombe, il ligio ebreo Simeone che prende Gesù fra le braccia e pronuncia parole profetiche e Anna, una profetessa che viveva presso il tempio.

L'iconografia bizantina del BATTESIMO NEL GIORDANO non differisce in nulla da quella della tarda antichità. Ai modelli precedenti corrispondono inoltre le scene delle nozze di Cana e di altri MIRACOLI DI CRISTO, e lo stesso può dirsi della maggior parte delle rappresentazioni della Passione.

Noti sono anche i tratti generali delle immagini della CROCISSIONE (20), già incontrati, per esempio, nel *Codice di Rabbula*. Le particolari

20. La crocifissione; affresco, 1209, chiesa della Vergine, monastero di Studenica.



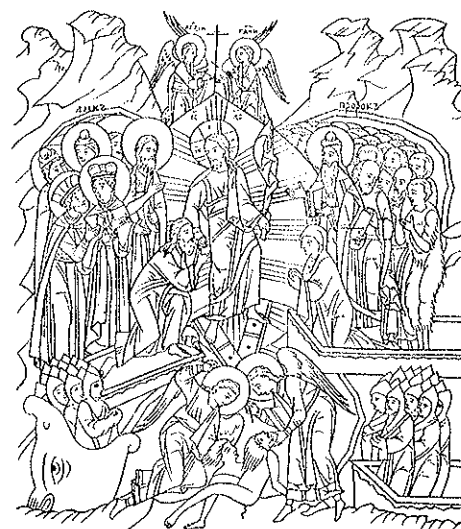
forme stilizzate degli artisti bizantini conferiscono tuttavia a questo tema un contenuto particolare: il corpo di Cristo sulla croce è raffigurato secondo le norme estetiche applicate in generale a tutte le altre figure, senza venire spogliato della propria dignità umana nonostante le torture subite. L'immagine mostra spesso i simboli del giorno e della notte: i due semplici cerchi del sole e della luna oppure, più frequentemente, dei tondi con le figure greche di Febo e Selene, personificazioni dei due corpi celesti. Il teschio ai piedi della croce rimanda alle leggende intorno al luogo della crocifissione, il Golgota. Una di esse narra che Adamo poco prima di morire avrebbe chiesto al figlio Set di andare in Paradiso a prendere tre semi e di deporli nella sua bocca quando lui fosse spirato: da uno di quei semi sarebbe nato l'albero che fornì il legno per la croce di Cristo. Un'altra leggenda racconta che Gesù venne crocifisso proprio sul luogo della morte di Adamo. Il teschio, infine, rinvia al toponimo stesso, Golgota, che significa cranio.



21. Epitaphios (in russo: *Plaščaniza*); telo ricamato, 1599, Mosca, Museo Storico.

Un ruolo particolare ebbe la raffigurazione di CRISTO SULLA LASTRA DI PIETRA su cui fu cosperso con i balsami. Questo soggetto, detto *epitaphios* (21), si sviluppò nel XII secolo, quando la lastra di pietra fu trasferita dalla basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme a Costantinopoli. Esso veniva ricamato sui teli utilizzati per la liturgia e mostrava il corpo di Gesù deposto sulla pietra, con una fascia di stoffa intorno ai fianchi come unico indumento. Su alcuni *epitaphioi* compare solo Gesù, su altri la sua figura è circondata dagli angeli, da Maria e dai simboli dei quattro evangelisti. Il motivo ha probabilmente influenzato il sorgere delle raffigurazioni del compianto di Cristo, anche al di fuori dell'arte orientale.

Un tema caratteristico del mondo bizantino e slavo è invece quello della DISCESA DI CRISTO AGLI INFERI. Questa rappresentazione, chiamata anche *Anastasis* (risurrezione) (22), illustra quanto avvenne fra la morte di Cristo e il suo ritorno fisico sulla terra. Il motivo assunse una forma definitiva solo intorno al VII secolo, anche se le fonti storiche cui esso si ispira – testi palesti-



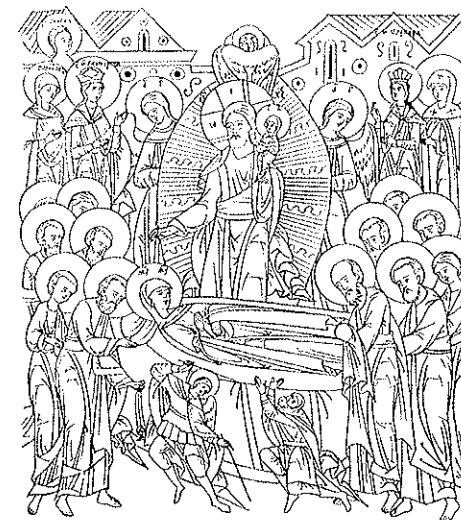
22. Anastasis; disegno tratto da un podlinnik (originale), XVII sec., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

nesi e siriani, come il Vangelo apocrifo di Nicodemo – sono molto più antiche. Nei giorni intercorrenti fra la sua morte e la risurrezione, Cristo era sceso nel limbo o negli Inferi per liberare le anime dei giusti vissuti prima del cristianesimo, che non erano potuti entrare in Paradiso essendo questo raggiungibile solo dopo la morte di Gesù. Il soggetto aveva un profondo significato, poiché traduceva il momento in cui Cristo, come frutto della sua passione e risurrezione, scioglieva la dannazione del peccato originale. In queste immagini il Signore prende per mano figure conosciute e le conduce fuori dal limbo: Adamo ed Eva, Davide, Salomone, Giovanni Battista. Spesso è raffigurato anche il ladrone pentito, a cui Cristo aveva detto: «Oggi sarai con me nel paradiso» (Lc 23, 43).

Sempre collegate alla risurrezione sono le scene delle *PIE DONNE AL SEPOLCRO*, come nell'arte tardoantica, e quelle dell'ASCENSIONE, anch'esse praticamente invariate dal V e VI secolo.

Associata a una specifica icona è infine la MORTE DELLA VERGINE (*koimèsis*, la "dormizione") (23), celebrata nella Chiesa orientale, come l'ASSUNZIONE, con una particolare festività. Maria giace sul letto di morte ed è attorniata dagli apostoli e da Cristo. Questi reca sul braccio l'anima della Vergine in forma di una figura ridotta della Madonna stessa. Numerose ma discordanti sono le fonti che illustrano le origini di questa raffigurazione: probabilmente gli artisti si lasciarono guidare dai testi liturgici dell'importante celebrazione del 15 agosto. Le immagini più antiche giunte fino a noi sono posteriori all'epoca iconoclasta.

Un altro soggetto di numerose icone e pitture è quello degli ANGELI, di cui si distinguono tre categorie: i serafini e i cherubini, rispettivamente con sei e quattro ali, e gli angeli "comuni", più frequentemente raffigurati. Le vesti che indossano ricordano i costumi dell'antichità; talvolta hanno le mani coperte da un velo secondo l'uso dei servitori alla corte bizantina. Gli arcangeli Gabriele, Michele e Raffaele compaiono spesso a figura intera sulle iconostasi, in molti casi associati al tema della Deesis. Michele (24) viene inoltre rappresentato su alcune icone nell'atto di pesare le anime dei defunti il giorno del Giudizio universale: si tratta di un moti-



23. Koimèsis; disegno tratto da un podlinnik (originale), XVII sec., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



24. L'arcangelo Michele; tavola proveniente da Costantinopoli, XIV sec., Pisa, Museo Civico.

vo d'origine egiziana giunto nell'arte cristiana attraverso i monaci.

Molto ricorrenti sulle iconostasi sono anche le figure dei PROFETI, in particolare quelle di Elia e di Giovanni Battista. In quanto precursore di Cristo (Giovanni *Prodromos*) (25), quest'ultimo veniva difatti considerato dalla Chiesa ortodossa più un profeta che non un santo del Nuovo Testamento. Elia e Giovanni avevano inoltre vissuto nel deserto e predicato contro l'immoralità dei propri tempi, diventando così modelli per la vita monastica.

L'immagine di GIOVANNI BATTISTA compare spesso anche in quanto elemento della Deesis, che ne mostra il volto e una parte del busto. I capelli lunghi, la barba incolta e il mantello lo caratterizzano come eremita. Su alcune icone appare invece a figura intera e con due teste, una delle quali deposta su un vassoio che egli regge nella mano o che si trova ai suoi piedi: un attributo che allude alla sua decapitazione voluta dalla figlia di Erode, Salomè. Particolarmente interessanti sono le immagini di Giovanni con le ali, come un angelo, poiché su ordine di Dio aveva annunciato la venuta del Messia.

Diffuse sono le immagini dei numerosi SANTI della Chiesa orientale, spesso conosciuti solo a livello regionale o locale. Nella preghiera di benedizione delle icone ne viene legittimato il culto:

Signore, nostro Dio – che hai creato l'uomo a tua immagine e somiglianza, e che, quando questa immagine è stata distrutta dal cedimento delle prime creature, l'hai rinnovata con l'incarnazione di Cristo, che prese l'aspetto di un servo e la figura di un uomo –, quando devotamente veneriamo le icone dei tuoi santi veneriamo i santi stessi, che sono a tua immagine e somiglianza. Attraverso le loro immagini ti veneriamo e glorifichiamo come immagine originaria.

Prima di soffermarci su alcune delle icone più importanti si rendono necessarie alcune osservazioni generali. Anche per queste immagini gli artisti dovevano attenersi alle indicazioni contenute in specifici manuali, e ciò spiega la loro grande uniformità. I santi dell'età paleocristiana erano quasi sempre rappresentati con abiti caratteristici della tarda antichità; quando l'icona conteneva elementi biografici, questi ultimi venivano posti in riquadri intorno al ritratto centrale, dividendo così, sempre secondo una consuetudine dell'antichità, l'effigie dalle scene narrative.

Sulle iconostasi erano spesso collocate raffigurazioni con i



25. Giovanni Prodromos; disegno tratto da un podlinnik (originale), XVII sec., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

ritratti di tutti i santi celebrati in un determinato mese, e che rinviavano alle relative festività. Alcune immagini presentavano i santi dell'intero anno liturgico.

Gli APOSTOLI venivano rappresentati con distinti abiti della tarda antichità, a piedi nudi, e generalmente con un rotolo come unico attributo (26). Solo alcuni sono riconoscibili dalla caratteristica fisionomia assunta in epoca paleocristiana: Pietro per il viso tondo, il ciuffo sulla fronte e la barba; Paolo per il volto affilato, la testa calva e una lunga barba a punta. I QUATTRO EVANGELISTI sono raffigurati prevalentemente allo scrittoio. Anche i simboli dei quattro esseri viventi sono passati dall'arte paleocristiana a quella bizantina, ma il motivo non è mai diventato tanto popolare quanto in Occidente.

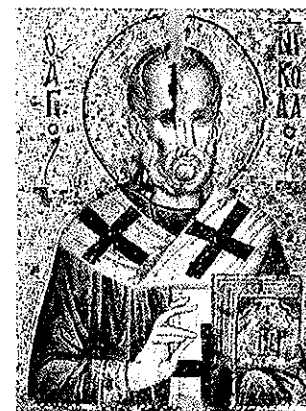
Fra gli altri santi conosciuti merita forse di essere menzionato in primo luogo NICOLA DI MIRA (27), patrono dei mercanti e dei navigatori, le cui icone ebbero un'enorme diffusione. Lo vediamo generalmente rappresentato di fronte, con un libro o una spada (simbolo delle armi spirituali) nella mano sinistra e con la destra sollevata. Indossa l'*omophorion*, la larga stola decorata dei vescovi orientali. Spesso vengono raffigurati i numerosi miracoli a lui attribuiti, soprattutto il salvataggio di un giovane dall'annegamento.

Ricorrente è anche l'immagine di SAN GIORGIO, un ufficiale che secondo la leggenda venne decapitato durante le persecuzioni di Diocleziano. Oggetto di particolare considerazione nei paesi slavi in quanto patrono dei soldati che combatterono contro i non cristiani, san Giorgio cominciò a essere venerato nel mondo bizantino a partire dal 400 circa, e dopo due secoli questa devozione si estese anche in Occidente. Nell'XI secolo le leggende intorno al suo valoroso comportamento si intrecciarono con i racconti di un eroe che con il segno della Croce era riuscito a uccidere un drago e a liberare una principessa, e l'iconografia del santo riflette questa evoluzione: prima del 1000 viene generalmente raffigurato in uniforme e, in seguito, come un cavaliere che lotta con il mostro.

I PADRI DELLA CHIESA appartengono al repertorio fisso delle iconostasi a partire dal 1100, quando viene istituita per loro una particolare festività. Nella maggior parte dei casi affiancano la Deesis. La Chiesa ortodossa annovera specifici scrittori quali Gregorio Nazianzeno (329-389), Basilio il Grande (ca. 330-379), Giovanni Crisostomo (ca. 347-407), Atanasio (m. 373) e Gregorio Nisseno (ca. 330-ca. 395): sulle



26. San Matteo; tavola della fine del XIII sec., Ohrid, Museo Nazionale.



27. San Nicola; icona musiva greca, XIV sec., monastero di Stavronikita sul monte Athos.

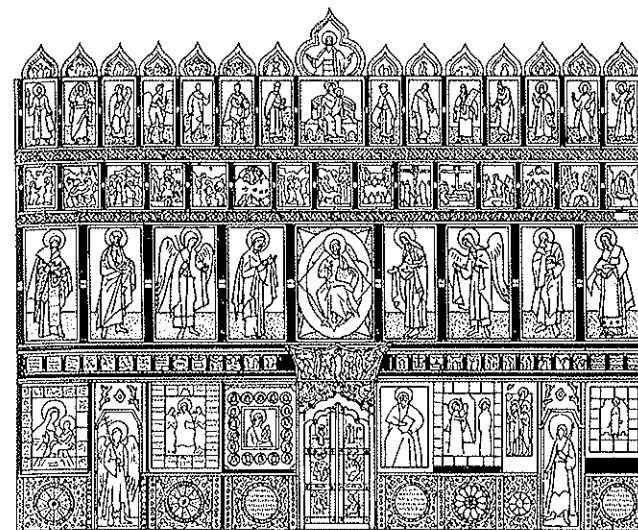
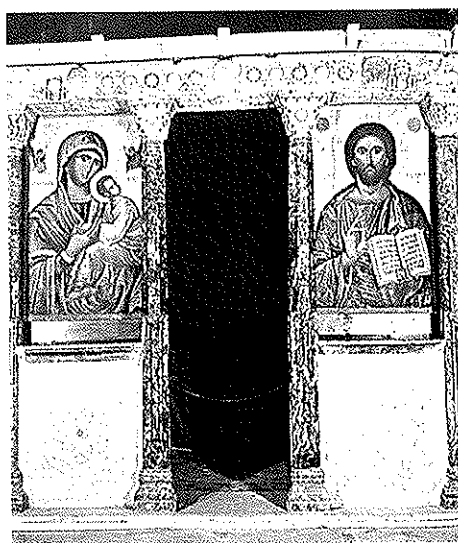
iconostasi vengono raffigurati in ritratti separati, altrove vengono invece raggruppati (poco rappresentato è Gregorio Nisseno). Anche le icone dei Padri della Chiesa dovevano rispettare le regole prescritte: san Giovanni Crisostomo ha le guance e il mento incorniciati da una barba corta, san Basilio ha una lunga barba a punta, distinta a sua volta da quella di san Giorgio, folta e tonda. I loro abiti da cerimonia contribuiscono a creare un effetto vivace e decorativo, accentuato dall'*omophorion* bianco decorato con le croci nere.

L'iconostasi

Come già accennato, molte icone dipinte su tavole con scene dell'Antico e del Nuovo Testamento e con le effigi dei santi venivano apposte sull'iconostasi (28), una struttura divisoria costruita nelle chiese a partire dall'XI secolo, e derivata dai bassi cancelli del coro dell'epoca paleocristiana, i cui intercolumni venivano addobbati con dei cortinaggi. Questi drappi vennero successivamente sostituiti da rappresentazioni pittoriche; nacquero così delle pareti più o meno grandi decorate a icone. L'iconostasi diventò, soprattutto nei paesi slavi, una parte di grande effetto nell'interno delle chiese.

Un esempio significativo di un'ampia iconostasi si trova nella cattedrale dell'Annunciazione a Mosca (29). La parte centrale è occupata dalla *Deesis*, Cristo in trono fra Maria e Giovanni Battista. Accanto sono raffigurati gli arcangeli Uriele e Gabriele, poi Pietro e Paolo e due dottori della Chiesa ortodossa, Basilio il Grande e Giovanni Crisostomo. L'ordine superiore è occupato dalle icone delle feste: l'annunciazione, la natività, la presentazione al tempio, Gesù dodicenne fra i dottori della legge, il battesimo nel Giordano, la trasfigurazione sul monte Tabor, la risurrezione di Lazzaro, l'ingresso a Gerusalemme, l'ultima cena, la crocifissione, il compianto di Cristo, la discesa di Cristo agli Inferi, l'ascensione, la Pentecoste e la dormizione. Sopra queste scene sono rappresentati quattordici profeti e in mezzo la *Hodigitria* e, nell'ordine ancora superiore, immagini dei patriarchi e in centro Dio Padre. Al di sotto del registro della *Deesis* si trova una serie di piccole icone dedicate alle più importanti feste dei

28. Iconostasi; XI sec., Hosios Loukas, *Katholikon*.



29. Iconostasi; XVI-XVIII sec., Mosca, cattedrale dell'Annunciazione.

vari mesi. L'iconostasi ha tre porte che danno accesso al coro, fra le quali sono apposte effigi di Maria, di Cristo e di alcuni santi: le porte laterali mostrano gli arcangeli Uriele e Gabriele; l'ingresso centrale, detto porta del re o porta del paradiso, è decorato con immagini dell'annunciazione e dei quattro evangelisti.

Molto comuni erano tuttavia iconostasi di dimensioni più ridotte, talvolta consistenti in una semplice separazione del coro o dell'abside e recanti come uniche raffigurazioni la *Deesis* e due grandi icone devozionali. Non inconsueta era anche l'associazione fra le immagini dell'iconostasi e quelle delle pareti per esprimere un'idea d'insieme: nella chiesa del monastero di Voronet, in Romania, possiamo per esempio osservare la continuità con le numerose pitture del XV e XVI secolo che rendono questo edificio uno dei più ricchi del mondo bizantino.

Le grandi iconostasi sono estremamente importanti per lo studio dell'iconografia, poiché forniscono un repertorio quasi completo del linguaggio figurativo bizantino: una vera e propria *Biblia Pauperum*, che offre allo sguardo tutti i principali eventi della storia della redenzione. Ciò ne fa quasi un equivalente dei portali delle chiese gotiche, con la differenza che le rappresentazioni bizantine rimasero incentrate sui motivi religiosi molto più di quelle dell'Europa occidentale, attribuendo solo un posto di secondo piano a elementi profani o di parvenza tale. Questa differenza è dovuta a un'evol-

luzione divergente: mentre in Occidente, a partire dall'Alto Medioevo, il repertorio iconografico religioso continuò a modificarsi allontanandosi progressivamente dalle radici tardo-antiche, queste origini rimasero presenti per secoli nell'arte della Chiesa ortodossa, che dopo il periodo iconoclasta continuò a costituire una componente della dottrina stessa. L'arte bizantina continuò pertanto a contraddistinguersi agli occhi degli occidentali come un'arte tipicamente religiosa.

L'Europa dalle invasioni barbariche all'XI secolo

Nel 590 fu designato pontefice Gregorio Magno (540 ca.-604), che accettò l'investitura solo dopo alcune resistenze iniziali, e si rivelò in seguito uno dei papi più incisivi nella storia del primo cristianesimo.

Durante la grave epidemia di peste scoppiata in quel periodo – così devastante da convincere il papa di essere stato chiamato a reggere la Chiesa all'avvicinarsi della fine del mondo – profonda fu la sua attenzione per la cura dei malati e il sostegno spirituale dei morenti. Il suo pontificato segnò la fine di quanto ancora restava dell'età antica: Gregorio Magno fu considerato uno degli iniziatori della civiltà medievale non solo per i suoi scritti, ma anche per le sue qualità politiche e organizzative, che gli permisero di far fronte alle difficoltà dell'epoca.

Con l'autorità acquisita anche in campo non ecclesiastico riuscì a conquistare sempre maggior potere e prestigio; le sue iniziative portarono alla creazione di nuove istituzioni e di strutture solide e durature, che permisero alla Chiesa di resistere al caos in cui stava sprofondando l'Europa. Gregorio Magno incoraggiò la vita monastica introducendo la regola – relativamente mite – di san Benedetto, e organizzò in Inghilterra e in Irlanda attività missionarie che esercitarono una profonda influenza sulla cristianizzazione del Nord Europa.

La religione cristiana si era diffusa in Inghilterra in epoca romana, ma le invasioni barbariche ne avevano praticamente decretato la scomparsa. Quando i monaci irlandesi ripresero la loro opera di evangelizzazione vennero in contatto con i missionari inviati dal papa: ne derivò una forma di fusione fra la regola monastica del monaco irlandese Colombano (543 ca.-615) e quella di san Benedetto (480 ca.-550), che sopravvisse per circa 200 anni. Il ruolo dei monasteri irlandesi e anglosassoni fu determinante, poiché da essi partì l'opera di cristianizzazione del Nord Europa. Alcuni conventi, come quello di San Gallo in Svizzera, divennero importanti centri culturali. Noti religiosi di origine anglosassone furono Willibrord (650-739) e Bonifacio (675-754): quest'ultimo stabilì contatti di tipo organizzativo fra i territori convertiti del Nord Europa e Roma, contro la volontà di capi merovingi come Carlo Martello (689-741) che volevano sottomettere la Chiesa al proprio potere.

Il nome di Carlo Martello è legato alla storia della Chiesa anche per la vittoria riportata nella battaglia di Poitiers (732), che mise fine all'avanzata dell'islam. Il suo successore Pipino

4.

I primi secoli
del Medioevo,
600-1050

il Breve (714-768) donò al papato un'ampia parte del territorio italiano fra cui Roma, territorio che costituì il primo nucleo dello Stato della Chiesa.

La cristianizzazione dell'Europa proseguì con Carlo Magno (742-814): il figlio di Pipino il Breve perseguiva l'idea della ricostituzione dell'Impero romano d'Occidente – progetto per cui la Chiesa gli offriva sia l'“intelligenzia” che le strutture amministrative – e di un recupero dei valori culturali dell'epoca tardoantica. La cosiddetta “rinascita carolingia” ha lasciato tracce imponenti nella letteratura, nell'architettura e nelle arti figurative.

Il ripristino della carica imperiale riaprì il conflitto fra il sovrano e il papa per l'attribuzione del massimo potere sul mondo cattolico. Dalla caduta dell'Impero romano d'Occidente Carlo Magno era il primo imperatore a essere incoronato dal papa a Roma, un gesto simbolico che nella sua concezione e in quella dei suoi successori rappresentava il conferimento di una posizione particolare. Ciò si dimostrò fra l'altro con la sua ingerenza nelle questioni di amministrazione ecclesiastica e con gli interventi in prima persona nelle dispute teologiche. Per il papa l'incoronazione aveva invece tutt'altro significato e simboleggiava la sua superiorità sul potere temporale dell'imperatore. Questo considerevole contrasto fra Chiesa e Stato non portò subito a un grave conflitto, perché alla morte di Carlo Magno l'impero si disgregò, i normanni gettarono in seguito l'Europa nel caos e salirono al soglio pontificio deboli personalità. Nel X secolo, tuttavia, quando l'Europa ritrovò una situazione di tranquillità, furono gli imperatori germanici ad appropriarsi di una parte dell'amministrazione ecclesiastica e a estendere la propria sfera d'azione fino alla nomina dei vescovi e alla designazione del papa.

La maggiore stabilità presentò tuttavia anche altri aspetti. Al Nord, il regno degli imperatori sassoni (936-1024) costituì un periodo di grande fioritura culturale, che annunciò la ripresa dell'Europa (1). Il matrimonio di Ottone II (973-983) con la principessa bizantina Teofano intensificò l'influsso della civiltà orientale nel Sacro Romano Impero, e nel Sud il rapido declino del potere islamico contribuì alla rinascita della cultura cristiana.

Determinante fu ancora una volta il ruolo dei monasteri, che nel caos delle invasioni, delle conquiste normanne e dei deboli pontificati erano rimasti roccaforti di cultura, custodi dei valori della tradizione cristiana e di reminiscenze dell'antichità: fu anche grazie al patrimonio intellettuale conservato



1. Ottone II consegna il pastorale ad Adalberto; pannello (1170 ca.) del portale del duomo di Gniezno, Polonia.

nelle biblioteche delle abbazie e all'attitudine di queste all'ordine e all'organizzazione, che nel X secolo l'Europa poté risollevarsi dalla devastazione. Uno degli eventi più importanti di questo periodo tumultuoso fu la fondazione, nel 910, dell'abbazia benedettina di Cluny, che diventò un centro di rinnovamento sia del monachesimo che della Chiesa stessa, e che già nel X secolo vide il sorgere di un movimento volto a imprimere nuovo slancio alla vita spirituale e alla levatura morale dei conventi. Gli effetti positivi di questa ripresa si rifletteranno anche in campo artistico.

Il linguaggio figurativo dell'età precarolingia

I popoli che dopo il crollo dell'Impero romano d'Occidente posero le basi del nuovo assetto europeo non conoscevano l'arte monumentale. La loro vita nomade, fra le steppe della Russia e l'Asia anteriore, aveva favorito lo sviluppo di forme artistiche non legate a un insediamento territoriale, in particolare l'oreficeria, la produzione di oggetti e ornamenti in oro, argento e smalto. I temi di cui essi erano fregiati erano essenzialmente decorativi: volute, motivi variamente intrecciati, stilizzazioni zoomorfe appartennero per secoli al repertorio formale di queste civiltà. Anche dopo essersi stanziati in Europa e dopo la loro cristianizzazione questi popoli assorbono solo frammenti dello stile tardoantico, che venne quindi a occupare un posto di secondo piano sulla scena artistica: tra-

montò l'architettura religiosa, con i relativi affreschi e pitture, e rara diventò anche la scultura cimiteriale. Sopravvissero tuttavia i manoscritti e gli oggetti ornamentali, che divennero così i portatori dell'arte figurativa della nuova Europa.

L'arte precarolingia si rivela più originale sotto l'aspetto stilistico e tecnico che non contenutistico. I soggetti sono generalmente ripresi dai pochi esempi a disposizione, quelli dei manoscritti d'età paleocristiana, e vengono copiati con lo stile piatto e lineare derivato dalla lavorazione dei metalli per poi essere decorati con intrecci e motivi zoomorfi. La mancanza di precisione nell'anatomia delle figure e l'assenza di profondità conferiscono un carattere particolare alle rappresentazioni, che tuttavia non si rivelano affatto innovative dal punto di vista tematico: sotto le raffigurazioni estremamente stilizzate degli evangelisti, di Maria col Bambino (2) e di Cristo riconosciamo sempre i modelli iconografici della tarda antichità. Sappiamo del resto che Agostino di Canterbury, che poco dopo il 600 operò come missionario in Inghilterra, aveva portato con sé dei manoscritti italiani e li aveva fatti riprodurre dai monaci.

Si constata in questo periodo uno spostamento dell'attenzione verso temi meno diffusi in passato. I popoli celtici e germanici avevano per esempio meno resistenze a raffigurare la crocifissione rispetto ai cristiani del V e VI secolo, ancora vicini alle concezioni della tarda antichità: la rappresentazione ricorre frequentemente nei manoscritti e nelle arti decorative e mostra spesso Cristo con il *colobium*.

A partire dal VI secolo maggiormente raffigurato è il personaggio di DAVIDE. Questa accresciuta attenzione scaturiva dal grande interesse, soprattutto presso i monaci, per i Salmi a lui attribuiti. Un noto commento a questo libro dell'Antico Testamento era stato pubblicato da Cassiodoro intorno al 450. Se nelle catacombe Davide compariva nelle scene illustranti gli interventi salvifici di Dio (sconfitta di Golia), ora viene mostrato soprattutto come cantore e poeta, con un'arpa come attributo. Lo troviamo rappresentato su una miniatura dell'edizione di Cassiodoro di Durham, realizzata all'inizio dell'VIII secolo nel monastero di Jarrow.

I più importanti centri di realizzazione di manoscritti – i principali custodi dell'arte religiosa di quest'epoca – fiorirono nelle isole britanniche: lo stile e i motivi dell'arte irlandese influirono su gran parte della produzione dei monasteri del Nord Europa, come appare fra l'altro dai manoscritti dell'abbazia di San Gallo. In Italia l'arte rimane ancora essenzialmen-



2. Maria col Bambino; miniatura del Book of Kells proveniente dall'Irlanda o dalla Northumbria, inizio IX sec., Dublino, Trinity College.

te sotto l'influsso della tradizione antica, che offriva ovunque numerosissimi spunti e modelli, ma anche in altri paesi del bacino del Mediterraneo le miniature tradiscono una profonda attenzione per gli esempi tardoantichi. Ciò vale fra l'altro per il Pentateuco di Ashburnham conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, un'opera di origine e data incerta, riccamente illustrata con scene dei primi cinque libri dell'Antico Testamento.

Per quanto riguarda la scultura, benché in epoca precarolingia la sua importanza come forma d'arte figurativa fosse limitata, vanno menzionati tuttavia alcuni gruppi di monumenti, particolari sia per lo stile che per il loro contenuto. Si tratta soprattutto di *CROCI*, fra cui vanno citate in primo luogo le *high crosses* irlandesi (3), spesso decorate con rappresentazioni incise o a rilievo circondate da intrecci come quelli presenti sui gioielli e nei manoscritti. La maggior parte risale al VII-X secolo, e la struttura più caratteristica è quella di una croce greca posta su un alto basamento verticale e inscritta in un cerchio da cui fuoriescono i quattro bracci. La forma circolare può essere derivata dalle croci paleocristiane, che erano attorniate da una corona d'alloro, ma può anche essere ricollegata all'antico simbolismo solare dei celti. Molte di queste croci si trovano sui terreni degli antichi monasteri irlandesi, divenuti in seguito cimiteri pubblici quando i monaci, a partire dal XII secolo, andarono a raggiungere ordini più importanti, come quello dei cistercensi. La funzione delle croci nei monasteri era essenzialmente commemorativa; in un unico caso si tratta di croci funerarie.

I motivi raffigurati su questi monumenti si collocano sulla scia dell'iconografia paleocristiana: vi ritroviamo le scene, che illustrano gli INTERVENTI DIVINI, rappresentate nelle catacombe e sui sarcofagi. Molte figurazioni mostrano Daniele nella fossa dei leoni, il sacrificio di Isacco (4), i tre giovani nella fornace, le nozze di Cana e la moltiplicazione dei pani. Al repertorio figurativo abituale di queste croci appartengono inoltre scene riguardanti Davide ed episodi della vita di noti anacoreti come sant'Antonio.

Ricorre naturalmente anche il motivo della CROCIFFISSIO-



3. Croce di Monasterboice (Irlanda); inizio del X sec. Al centro: il Giudizio universale, con il ritorno di Cristo e l'arcangelo Michele; braccio inferiore, dal basso verso l'alto: la caduta, Caino e Abele, Mosè fa sgorgare l'acqua dalla roccia, i re Magi.

4. Il sacrificio di Isacco e Daniele nella fossa dei leoni; frammento di una croce, IX sec., Moone (Irlanda).



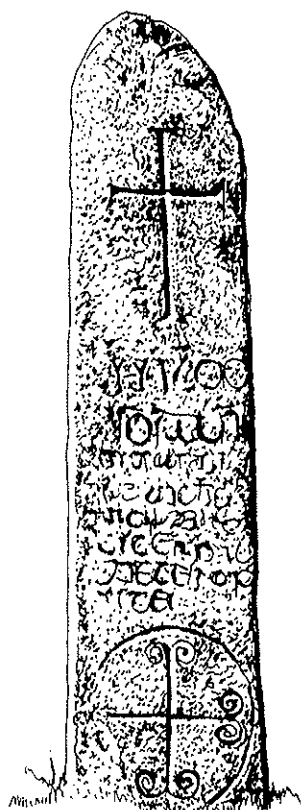
5. La crocifissione; miniatura di un manoscritto dell'VIII sec., Biblioteca del monastero di San Gallo.

NE (5), ma le figure di Maria e Giovanni sono spesso sostituite da quelle di Longino e Stefaton, i due soldati che, secondo la leggenda, ressero la lancia e la spugna imbevuta di aceto. Dalla scelta degli elementi e dalla forma a essi conferita si desume che il soggetto è stato ripreso da modelli contenuti in manoscritti di età paleocristiana: non è da escludere tuttavia che alcuni monaci conoscessero esempi di rappresentazioni palestinesi, come emerge fra l'altro da un breve volume sulla Terrasanta redatto da un certo Adamman, che nel VII secolo fu abate dell'insigne monastero di Iona.

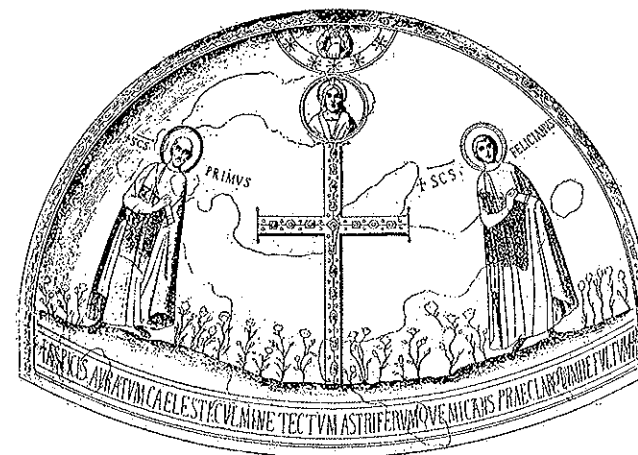
Alcune delle croci che si sono conservate recano un ciclo completo di rappresentazioni, dalla caduta fino al Giudizio universale; talvolta un lato del monumento è occupato dalle scene dell'Antico Testamento e l'altro da quelle del Nuovo. Molto comuni erano anche serie di raffigurazioni sulla passione e la risurrezione di Cristo. Su una croce di Clonmacnoise, dell'inizio del X secolo, il tema della crocifissione è associato a quello del Giudizio universale, una rappresentazione diffusa nell'Europa continentale a partire dal IX secolo. Estremamente simbolica è la collocazione delle scene: la crocifissione è raffigurata sulla parte occidentale, quella del tramonto, mentre il Giudizio universale si trova sul lato est, quello della vita, del sorgere del sole.

Sempre in campo scultoreo si sono conservate alcune lastre tombali con decorazioni incise o a rilievo. A Kilnassgart, inoltre, si trova un menhir sul quale in età cristiana è stata incisa un'iscrizione accompagnata da una croce latina nella parte superiore, e da una croce ancorata in quella inferiore (6).

Nella chiesa spagnola di San Pedro de la Nave presso Za-



6. Menhir con iscrizione cristiana; VIII-X sec., Kilnassgart (Irlanda).



7. Mosaico absidale; 645 ca., cappella dei Santi Primo e Feliciano nella chiesa di Santo Stefano Rotondo a Roma. L'iconografia ricorda molto da vicino i modelli paleocristiani.

mora si sono conservati dei capitelli istoriati, molto interessanti come esempi della scultura del VII secolo. I soggetti sono gli stessi dell'arte tardoantica, ma sono elaborati con grande libertà, in uno stile che si ricollega a quello delle prime miniature spagnole. Le rappresentazioni figurative sono circondate da bordi a ornamentazioni vegetali e zoomorfe e anticipano i capitelli che cinque secoli più tardi sarebbero stati realizzati per le chiese romaniche in tutta Europa. Anche altrove in Spagna ritroviamo frammenti architettonici scolpiti e caratterizzati dagli stessi tratti: uno stile essenziale ed espressivo e un'iconografia ispirata all'arte paleocristiana (7, 8).

L'Europa carolingia

L'idea della *renovatio Romani Imperii* concepita da Carlo Magno non si manifestò solo nella costituzione di un nuovo



8. Cristo fra gli angeli; rilievo in pietra, VII sec., chiesa di Santa Maria a Quintanilla de las Viñas.

regno, ma anche nella ripresa di determinate forme artistiche, per esempio nella costruzione di chiese con pianta e struttura derivate da modelli del IV-VI secolo. Talvolta il committente faceva addirittura arrivare antichi frammenti architettonici direttamente dall'Italia, come successe per le colonne di marmo con i capitelli corinzi della Cappella palatina di Aquisgrana; lo stesso Carlo Magno intraprese viaggi in Italia per studiare i grandi monumenti cristiani, accompagnato da ecclesiastici ed esperti artigiani. Nei monasteri del Nord Europa sorse inoltre un grande interesse per i manoscritti e gli avori della tarda antichità.

L'evoluzione scaturita da questo rinnovato interesse per l'antichità cominciò a delinearsi intorno all'800 nell'Europa nord-occidentale. L'essenzialità dei tratti dell'arte celtica e germanica, non portata verso motivi figurativi, cedette gradualmente il passo a modelli di derivazione antica e tardoantica. Sotto l'influenza delle tradizioni del passato gli artisti carolingi cominciarono a interessarsi alla riproduzione precisa dell'anatomia delle figure e all'espressione dello spazio e della profondità. Questo sviluppo fu avviato nelle scuole dei diversi monasteri del mondo carolingio (Aquisgrana, Treviri, Reichenau, San Gallo, Metz, Reims, Saint-Denis e Tours) per estendersi poi in innumerevoli altri centri (9). Significativo è il fatto che l'origine di alcuni pannelli d'avorio risulti difficilmente definibile, poiché lo stile e la rappresentazione non forniscono sufficienti punti di riferimento. Questo ci fa capire la qualità raggiunta dagli artisti carolingi nella riproduzione dei tratti caratteristici delle opere italiane di quattro secoli prima, talmente raffinata da rendere le differenze, in alcuni casi, impercettibili.

La datazione dei manoscritti è invece più semplice, poiché oltre allo stile possono essere presi in considerazione altri fattori. Anche in queste opere è visibile l'influenza delle tradizioni tardo-antiche, ed è necessario distinguere fra i manoscritti copiati dai modelli paleocristiani e quelli basati sugli affreschi e i mosaici delle antiche basiliche.

Nel IX secolo riprende la costruzione di grandi edifici di culto e vengono a crearsi nuovamente vasti spazi per le pitture murali e i mosaici, anche se, in proporzione, questi ultimi rivestono un ruolo molto meno importante rispetto

9. L'evangelista Luca;
miniatura della scuola di corte
di Carlo Magno ad Aquisgrana,
Evangelario di Ada, 800 ca.,
Treviri, Stadtbibliothek.



alle epoche precedenti. Insieme alle forme stilistiche tardoantiche viene recuperata quasi integralmente l'iconografia cristiana del IV-VI secolo e compaiono spesso motivi – come la figura di Cristo imberbe – che nel VI secolo in Italia e a Bisanzio cominciavano già a occupare un posto di secondo piano. Attraverso gli artisti carolingi sono giunti fino a noi anche antichi soggetti i cui modelli paleocristiani sono poi andati perduti, e questo conferisce alle rappresentazioni dell'epoca un interesse supplementare.

Alcuni temi iconografici già esistenti non vengono tuttavia semplicemente ripresi, ma vengono anche rielaborati secondo una maniera tipica di quel periodo. Due chiari esempi di questo rinnovamento sono forniti dalle rappresentazioni della crocifissione e dalle scene dell'Apocalisse. L'accresciuto interesse per il libro dei Salmi porta inoltre al sorgere di figure a esso attinenti.

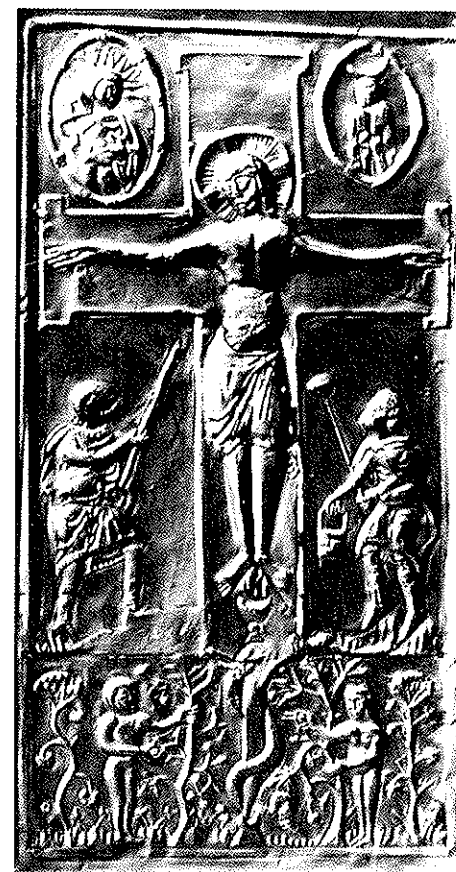
Il poeta di Liegi Notker Balbulus (840-912) scrisse intorno alla crocifissione alcuni versi caratteristici del periodo carolingio:

Si arma come un soldato,
e il nemico sconfitto
muore trafitto dalla sua lancia.
La dura battaglia che Cristo condusse
assigura la nostra salvezza.
Conquistò la vittoria,
e ci porta nella Terra
dove viene venerato in eterno.

In questi versi Cristo è visto come un combattente, che dopo dure lotte e con il sacrificio della propria vita riporta una degna vittoria che dona agli uomini la vita eterna. Ed era questa stessa visione a conferire alle rappresentazioni carolingie della CROCISSIONE (10) un carattere particolare.

L'iconografia si innesta su quella paleocristiana, rifacendosi soprattutto alle raffigurazioni di Cristo con i fianchi cinti solo da una fascia di stoffa. Le scene che mostrano Gesù con il *colobium* non scompaiono del tutto, ma rivestono un ruolo di secondo piano. Vicino alla croce si vedono i due soldati, Stefaton con la canna e la spugna imbevuta d'aceto e Longino con la lan-

10. La crocifissione e la caduta;
placca d'oro sbalzato,
Medio Reno, X sec.,
Sankt Fridolin, Säckingen.



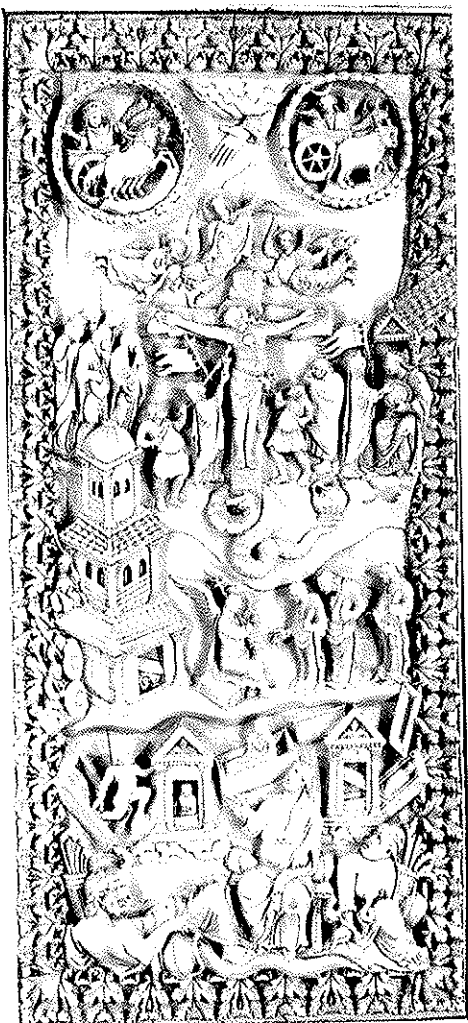
cia; spesso compaiono Maria e Giovanni e talvolta anche le pie donne. Sopra la croce sono rappresentati i simboli del sole e della luna, mutuati dall'antichità. Per quanto riguarda la disposizione delle figure, nasce in questo periodo l'usanza di collocare sulla parte destra dell'immagine (la sinistra per l'osservatore) personaggi più degni di quelli situati sul lato opposto della scena: Longino, il centurione che secondo la leggenda si sarebbe convertito al cristianesimo («Veramente quest'uomo era Figlio di Dio», Mc 15, 39) compare quasi sempre alla destra della croce, mentre l'altro soldato viene raffigurato sulla sinistra. Nella concezione medievale LONGINO e STEFANON rappresentavano rispettivamente la fede cristiana e quella ebraica e l'aceto dato da bere a Gesù simboleggiava per i cristiani la vecchia e corrotta dottrina. Allusioni alla religione cristiana ed ebraica sono anche, secondo i testi dell'epoca, i motivi del sole e della luna.

Molto interessante è la rappresentazione dello stesso CRISTO SULLA CROCE. Raramente incontriamo in Europa occidentale immagini assimilabili alla serena e quieta figura dell'arte bizantina, ma l'Alto Medioevo non propone neanche la raffigurazione di un corpo devastato dal dolore. Nell'iconografia carolingia Cristo trasmette generalmente una sensazione di maestà, serenità e trionfo. Anche gli autori dell'epoca, come Notker, vedevano la crocifissione come una vittoria sulla morte.

La stessa "morte" è rappresentata spesso ai piedi della croce nella forma di un SERPENTE, allusione all'episodio del Paradiso che aveva portato l'uomo alla perdizione, riscattata solo con il sacrificio di Cristo. Per rendere ancora più chiaro questo simbolismo possono comparire anche Adamo ed Eva. Il concetto del "trionfo sulla morte" viene sottolineato presentando a volte Cristo come un re, con la testa cinta da una corona: il vincitore, vivente, della morte, il re dei cieli, elevato al di sopra del dolore e della sofferenza. Sotto la croce compare talvolta, come nell'arte bizantina, il teschio di Adamo.

Negli avori risalenti all'Alto Medioevo la crocifissione viene spesso unita al tema del GIUDIZIO UNIVERSALE (11): Cristo viene raffigurato

11. La crocifissione, le pie donne al sepolcro e il Giudizio universale; avorio proveniente da Reichenau, 850 ca., Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.



in mezzo a dei sarcofagi da cui escono i defunti. Questo collegamento appariva già in alcune dissertazioni teologiche e fra l'altro in scritti di sant'Agostino, che considerava la crocifissione come una prefigurazione del Giudizio universale poiché Cristo, morente in mezzo al ladrone pentito e al ladrone "cattivo" stabiliva chi l'avrebbe seguito in Paradiso:

A ben guardare la croce era un tribunale. In mezzo era il giudice; il malfattore che credette in lui fu liberato, mentre l'altro, ostinato nella sua superbia, venne condannato. È un'indicazione di quanto avverrà con i vivi e i morti: i primi verranno posti sulla parte destra, gli altri alla sinistra. Ma allora in mezzo non ci sarà nulla.

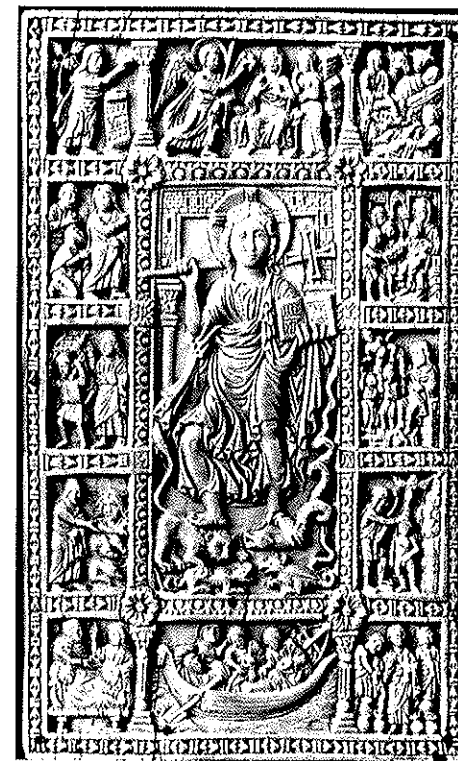
Un altro riferimento si ritrova nel Vangelo di Matteo, che riguardo al momento in cui Cristo spirò scrive:

Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi morti risuscitarono (Mt 27, 51-52).

Se in età carolingia il tema del Giudizio universale occupa ancora un posto di secondo piano, nel corso del Medioevo, soprattutto a partire dal XII secolo, diventerà uno dei soggetti di maggiore importanza.

Un motivo meno ricorrente, già noto in epoca paleocristiana, è quello di CRISTO SOLDATO che lotta contro il Maligno. Così venne raffigurato in un mosaico del 500 circa a Ravenna; rappresentazioni analoghe ritornano dopo l'Ottocento sugli avori carolingi (12), anche se la corazza lascia il posto all'abituale tunica. Sono forse queste immagini ad avere ispirato a Notker Balbulus i versi sopra citati.

Il crescente interesse per il tema dell'APOCALISSE nel IX e X secolo è forse da ricollegarsi al presunto avvicinarsi della fine del regno dei mille anni, di cui parla il libro del Nuovo Testamento. L'ipotesi non è da escludersi e l'improvvisa attenzione per questo soggetto è certo singolare. Manoscritti con raffigurazioni di questo tema dovevano essere già esistiti in età paleocristiana: lo dimostrano i particolari, non solo stilistici, del



12. Cristo trionfante; intorno: il profeta Isaia, l'annunciazione, la natività, i re Magi, la strage degli innocenti, il battesimo nel Giordano, le nozze di Cana, la pesca miracolosa, la guarigione del servo del centurione, la guarigione dell'indemoniato, la guarigione del paralitico e dell'emorroissa. Avorio proveniente da Aquisgrana, IX sec., Oxford, Bodleian Library.

più antico manoscritto conservatosi con un'Apocalisse illustrata, quello di Treviri, una copia del IX secolo di un modello risalente al V o al VI secolo. Rare sono le rappresentazioni paleocristiane del soggetto giunte fino a noi, fra cui menzioniamo il mosaico dell'arco trionfale (V sec.) di San Paolo fuori le Mura a Roma, che mostra i ventiquattro vegliardi e alcune raffigurazioni dell'Agnello. L'interesse per questo tema continuò ad aumentare e ad ispirare gli artisti anche nel corso dei secoli successivi (13). La sua importanza come fonte per l'iconografia cristiana merita che si dedichi ampia attenzione all'ultimo libro del Nuovo Testamento e ai motivi da esso derivati.

L'Apocalisse fu scritta intorno al 95 e da sempre è stata attribuita a Giovanni Evangelista, che, secondo la tradizione, all'epoca viveva in esilio sull'isola di Patmos. Nel prologo l'autore spiega di aver avuto una visione della fine del mondo e annuncia di riferire quanto a lui manifestatosi (apocalisse significa rivelazione). Centrale è il tema del futuro regno di Cristo e della sua vittoria sul male, già annunciata secondo l'autore con la morte sulla croce. Il libro dell'Apocalisse va considerato come una lunga lettera consolatoria per i cristiani perseguitati, attribuita a un autore che godeva di una grande autorità. Le scene da lui narrate sono derivate da scritti veterotestamentari, soprattutto dai libri di Ezechiele, Daniele, Zaccaria e Gioele, e dai temi dei testi astrologici presenti da migliaia di anni nella tradizione del Vicino Oriente. Il libro termina con l'avvento della Gerusalemme celeste, che scenderà dal cielo e porterà una società in cui non esistono tempo, morte e dolore.

La sopracitata Apocalisse di Treviri illustra tutti i principali eventi che ritroveremo anche nei manoscritti posteriori (14, 15). La serie si apre generalmente con la visione preparatoria, in cui il Figlio dell'uomo compare fra sette candelabri reggendo con la mano sette stelle e con la bocca una spada a doppio taglio. Giovanni riceve l'ordine di scrivere e di riferire tutto quello che vedrà. Seguono le lettere alle sette chiese, dettagli delle quali possono essere stati inseriti nelle varie raffigurazioni, e a Giovanni appare poi il trono divino:



13. Maestas domini; miniatura della Bibbia di Viviano, 850 ca., proveniente da Tours, Parigi, Bibliothèque Nationale.

14. La visione del trono: la Maestà e i 24 vegliardi; miniatura dell'Apocalisse di Treviri, X sec., Treviri, Stadtbibliothek.

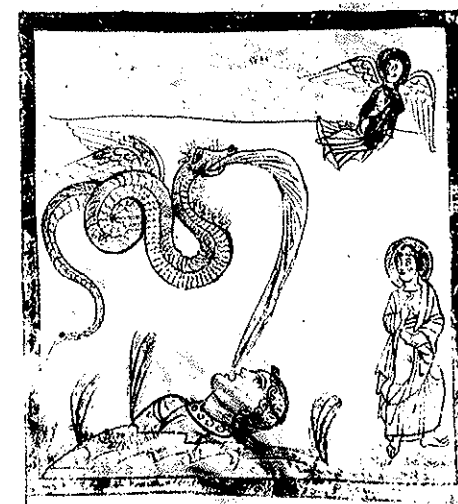


Ed ecco, c'era un trono nel cielo, e sul trono uno stava seduto. Colui che stava seduto era simile nell'aspetto a diaspro e cornalina. Un arcobaleno simile a smeraldo avvolgeva il trono. Attorno al trono, poi, c'erano ventiquattro seggi e sui seggi stavano seduti ventiquattro vegliardi avvolti in candide vesti con corone d'oro sul capo (Ap 4, 2-4).

Giovanni vede in seguito sette lampade accese ardere davanti al trono, il mare trasparente simile a cristallo e i "quattro esseri viventi". Il Figlio dell'uomo, seduto sul trono, ha in mano un libro a forma di rotolo, chiuso da sette sigilli che l'Agnello scioglie a uno a uno. Ogni sigillo spezzato dà luogo a un evento particolare, che ritroviamo nelle figurazioni: l'arrivo del cavallo bianco (Cristo), il cavallo rosso (la guerra), il cavallo nero (la carestia) e il cavallo verdastro (la morte). E sono anche altre le visioni di Giovanni durante l'apertura dei sigilli: la consegna di vesti candide ai martiri, la caduta dei corpi celesti, gli angeli che trattengono il vento, i 144.000 eletti che vengono segnati col sigillo divino, i sette angeli con le trombe e l'angelo che getta sulla terra fuoco da un incensiere (simbolo di tempeste e terremoti). Le sette trombe annunciano a loro volta eventi drammatici, in particolare catastrofi naturali; al sesto squillo un angelo consegna a Giovanni un libro e gli ordina di divorarlo. Dopo il settimo suono di tromba appare all'autore un segno grandioso:

una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle. Era incinta e gridava per le doglie e il travaglio del parto (Ap 12, 1-2).

La donna è minacciata da un drago rosso con sette teste e dieci corna; partorisce un bambino che viene subito portato verso il trono, mentre il mostro è ucciso da Michele. Compagno in seguito due bestie, che simboleggiano forse l'imperatore Nerone e i falsi profeti, a questa visione segue quella dell'Agnello sul monte Sion, circondato dai 144.000 redenti. Escono poi dal tempio i sette angeli con le sette coppe colme dell'ira di Dio, da cui vengono riversati sulla terra altri sette flagelli. La visione dell'ultima coppa è seguita da quella della prostituta simbolo di Babilonia, «ebbra del sangue dei martiri», che siede su una bestia scarlatta e tiene in mano una coppa «colma degli abomini e delle immondezze della sua prostituzione». Dopo la caduta di Babilonia



15. Giovanni osserva come la terra inghiotta l'acqua sprigionata dal drago; miniatura dell'Apocalisse di Treviri, X sec., Treviri, Stadtbibliothek.

hanno luogo le nozze fra l'Agnello (Cristo) e la Chiesa; Cristo appare su un cavallo bianco, le "bestie" vengono catturate e il drago incatenato da un angelo e rinchiuso per mille anni in un abisso. Giovanni assiste infine al Giudizio universale e la sua ultima visione è quella di una nuova, celeste Gerusalemme.

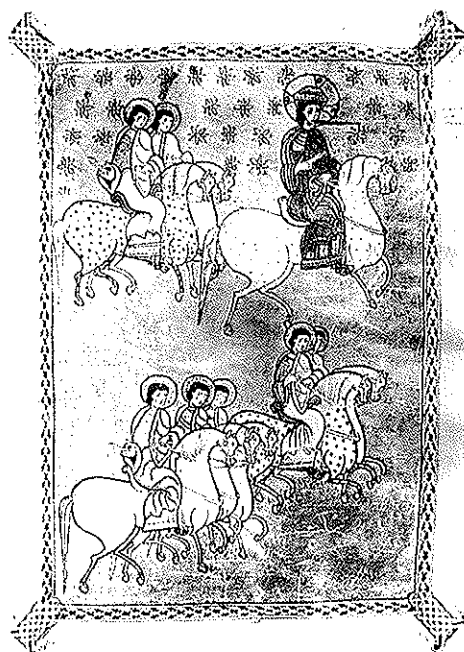
Particolare importanza ebbero i soggetti tratti dall'*Apocalisse* nell'arte spagnola, in cui antico è l'interesse per questo libro della Bibbia. Già nel 632, prima delle conquiste islamiche, il quarto Concilio di Toledo decretava:

L'Apocalisse è un libro canonico e deve essere letto in chiesa da Pasqua alla Pentecoste. Chi vi si oppone deve essere scomunicato.

Intorno al 776 un monaco delle Asturie, Beato di Liébana, scrisse un *Comento all'Apocalisse*, un testo di cui dalla Spagna ci sono giunti più manoscritti che non dei Vangeli. Molti cristiani consideravano all'epoca il devastante dominio islamico nel paese come uno dei segni precursori visti da Giovanni: nel IX secolo Alvaro di Cordoba paragonava la "bestia con dieci corna" ai musulmani e, in un altro testo, Maometto veniva identificato con "la bestia apocalittica, il cui numero è 666", in base all'errata supposizione che il profeta fosse morto in quell'anno. Il commento di Beato aveva inoltre lo scopo di apportare chiarimenti nelle dispute teologiche che nell'VIII secolo dividevano la Spagna: per chi vuole vedervi tali contenuti, il testo dell'*Apocalisse* può anche essere considerato un monito contro le eresie e l'Anticristo.

Lo scritto di Beato di Liébana consiste di dodici "libri", ognuno dei quali si apre con un breve passo dell'*Apocalisse* seguito da commenti allegorici – compilazioni di brani di altri autori sul medesimo argomento – e da rinvii ad altre parti del Nuovo Testamento. Conosciamo venti manoscritti con il testo di Beato, che vanno dal IX al XIII secolo e che possono contenere fino a sessanta illustrazioni ciascuno, fra disegni a grandezza di pagina, raffigurazioni intercalate al testo o fuse con esso a formare un insieme unico (16).

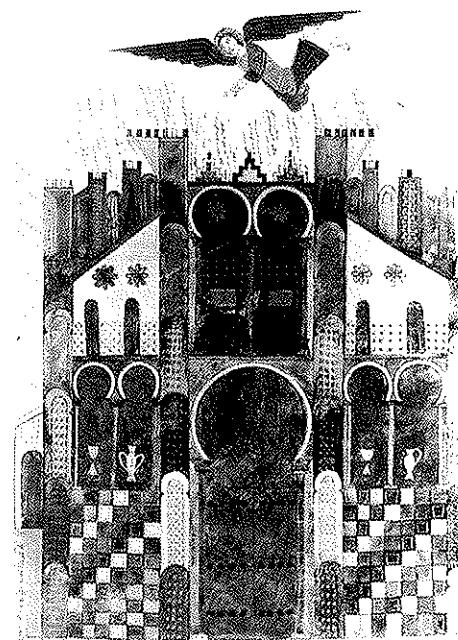
Le raffigurazioni presentano poche differenze



16. Cristo sul cavallo bianco accompagnato dagli eserciti del cielo; miniatura del manoscritto di Beato di Liébana, 1086, Burgo de Osma, cattedrale.

rispetto a quelle realizzate nel cuore del mondo carolingio; in entrambi i casi si può asserire con quasi assoluta certezza che sia le une che le altre siano basate su fonti paleocristiane. I manoscritti di Beato contengono tuttavia particolari tipici della Spagna dell'epoca, soprattutto per quanto riguarda gli abiti, le armi e gli oggetti di uso comune: la città di Babilonia è raffigurata come un edificio caratteristico del mondo islamico, con gli archi a ferro di cavallo e le facciate ricche di colori (17).

Questi codici miniati contengono generalmente anche una o più raffigurazioni della vita di Cristo, per esempio l'adorazione dei Magi, associate alla sua genealogia. Nel manoscritto di Gerona del 975 un'intera pagina è dedicata alla crocifissione, i cui dettagli – Adamo in un sarcofago ai piedi della croce e i soldati Longino e Stefaton – sembrano essere di ispirazione carolingia. Nello stesso volume troviamo anche un motivo piuttosto raro, quello di Cristo trionfante, in vesti di soldato, che combatte il male (simboleggiato da un serpente): il soggetto può essere derivato da fonti sia tardo-antiche che carolingie.



17. L'incendio di Babilonia; miniatura del manoscritto di Beato di Liébana, 975, Gerona, cattedrale.

Quanto ai SALMI, l'interesse per questi scritti era andato aumentando già nel periodo delle invasioni, e ciò in virtù dell'importanza assegnata a questa parte dell'Antico Testamento sia nelle pratiche religiose dei monasteri che nella liturgia. Dopo l'Ottocento, quando la liturgia venne maggiormente uniformata, l'interesse si accrebbe ulteriormente e comparvero i *salteri*, volumi interamente dedicati a questi componimenti. Il più conosciuto è il salterio di Utrecht, realizzato fra l'816 e l'835 in uno *scriptorium* nei pressi di Reims e ora conservato nella città da cui trae il nome, in cui quasi ogni salmo è accompagnato da un'illustrazione che ne segue letteralmente il testo.

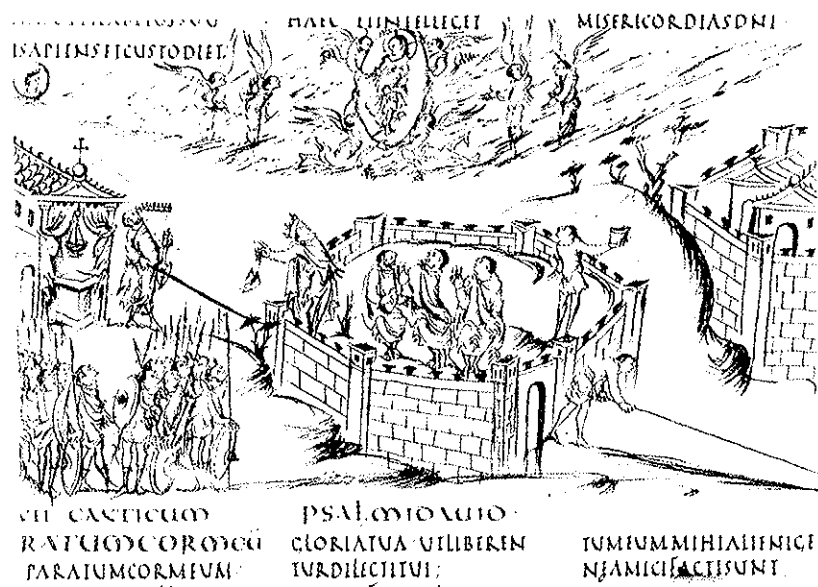
Il salmo 107 (108) per esempio, di Davide, inizia con le seguenti parole:

Saldo è il mio cuore, Dio,
saldo è il mio cuore:
voglio cantare inni, anima mia.
Svegliatevi, arpa e cetra,
voglio svegliare l'aurora.

Nella parte sinistra della raffigurazione a esso associata (18) vediamo Davide con un'arpa e, sopra l'edificio alle sue spalle, nel disco del sole, Apollo come simbolo dello spuntar del giorno. Anche il resto della rappresentazione si richiama al seguito del testo: la *Maiestas domini* nella parte superiore e, sotto, la città e gli uomini intenti a misurare la valle per poi dividerla. Nella maggior parte dei salteri compaiono inoltre illustrazioni riferite ad altri libri dell'Antico e del Nuovo Testamento, così come componimenti per i diversi giorni della settimana (*cantica*), anch'essi mutuati dall'Antico Testamento e accompagnati da immagini.

L'arte dopo il 930

L'Impero carolingio non ebbe vita molto lunga. La sua spartizione fra i figli di Carlo Magno condusse rapidamente a una lotta per il potere che causò la disgregazione dei territori. A partire dalla fine del IX secolo, inoltre, le frequenti invasioni dei normanni compromisero la stabilità del regno portando ovunque caos e distruzione. I loro attacchi si fecero meno intensi nel secondo quarto del X secolo, quando fra loro si diffuse la religione cristiana, e l'Europa vide gradualmente ristabilirsi una situazione di tranquillità. Il secolo e mezzo che seguì questi sviluppi fu un periodo di



18. *Scena della vita di David per il salmo 107; disegno del salterio di Utrecht, 835 ca., Utrecht, Universiteitsbibliotheek.*

profondi cambiamenti nelle arti figurative, sia nello stile che nel contenuto.

In primo luogo aumentò sensibilmente l'influenza artistica bizantina. In Italia il contatto con la cultura orientale non si era mai interrotto, dato che anche dopo il crollo dell'Impero romano d'Occidente le relazioni con Costantinopoli erano proseguite e alcune aree dell'Italia erano rimaste a lungo parte dell'Impero bizantino. Con lo scoppio delle lotte iconoclaste migliaia di monaci si erano inoltre trasferiti in Italia nella speranza di poter continuare la loro attività di produzione di immagini sacre: sia lo stile che l'iconografia italiani dell'VIII e del IX secolo recano le tracce della loro presenza, e questa influenza continuerà a essere percepibile per lungo tempo.

I rapporti fra il Nord Europa e Costantinopoli, dapprima incidentali, si consolidarono dopo il già ricordato matrimonio fra Ottone II e la principessa bizantina Teofano, e ciò ebbe come conseguenza, in campo artistico, un profondo influsso dei modelli orientali sulle opere eseguite nei numerosi conventi, soprattutto nei paesi germanici. I fondi oro delle illustrazioni dei manoscritti e le lumeggature bianche sono alcune delle particolarità stilistiche più evidenti riprese dall'arte bizantina; analoghe caratteristiche si ritrovano negli avori e negli smalti.

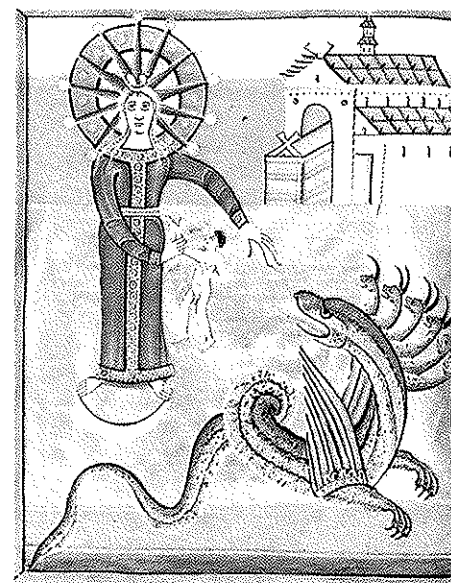
L'influenza dell'arte orientale tocca anche l'iconografia. Molto numerose sono nei manoscritti del X e dell'XI secolo le figurazioni ispirate a quelle delle miniature bizantine, per esempio le immagini di Maria col Bambino (19) basate sulla Hodigitria, a volte col mantenimento di tutti i tratti stilistici. Un manoscritto che combina la tecnica bizantina con l'iconografia occidentale è quello dell'Apocalisse di Bamberg, che per la piena padronanza di uno stile essenziale ed espressivo è anche uno dei più belli che la storia dell'arte ci abbia lasciato (20). Rispetto ai manoscritti di Beato di Liébana esso presenta un'elaborazione più monumentale, con una minore quantità di dettagli e una maggiore forza delle linee.

Anche se l'apporto di motivi bizantini diede un nuovo impulso all'evoluzione dell'iconografia



19. *Maria col Bambino; miniatura di un manoscritto con le Sequenze di Notker Balbulus, XI sec., San Gallo, biblioteca del monastero. Evidente appare qui l'influenza bizantina.*

20. *La visione della donna; miniatura tratta dall'Apocalisse di Bamberg, realizzata a Treviri, 1020 ca., Bamberg, Staatsbibliothek.*



occidentale, uno dei maggiori sviluppi artistici del X e XI secolo fu la rinascita della scultura monumentale.

Dal V e VI secolo l'interesse per questa forma d'espressione era praticamente scomparso. Da un lato, infatti, i detentori del potere laico erano degli "stranieri" poco legati all'antichità classica – che invece si serviva della scultura anche come strumento di propaganda –, e d'altro lato la Chiesa l'aveva accantonata per il ricordo ancora vivo degli "idoli" dei greci e dei romani. Questa mancanza d'interesse aveva purtroppo portato anche alla perdita di molta esperienza tecnica, e la riacquisizione dell'abilità necessaria a realizzare opere di ampio respiro si rivelò un processo di lunga durata. I fattori che contribuirono a ridestare l'interesse per quest'arte furono sia una rinnovata conoscenza del mondo antico, soprattutto in Italia, sia un intensificarsi delle costruzioni di grandi edifici di culto, che in alcune parti, come i portali, si prestavano ad accogliere ornamentazioni scolpite. Le prime nuove manifestazioni non furono tuttavia decorazioni a rilievo, ma sculture isolate, e cominciarono a essere realizzate poco prima del Mille soprattutto nella regione del Reno.

L'esempio più antico è la croce dell'arcivescovo Gerone di Colonia (21), un'opera di notevole interesse difficilmente ricollegabile a una tradizione particolare, in cui alcuni studiosi scorgono l'influenza di Bisanzio, altri quella degli avori carolingi. Per il soggetto di CRISTO CROCFISSO si constata del resto in quest'epoca, quali che siano le sue origini, un accresciuto interesse. Già nel IX secolo Giona d'Orléans scriveva:

In memoria della Passione del Signore realizziamo un'immagine di Cristo crocifisso, in oro o in argento, oppure la dipingiamo con colori su un pannello da appendere.

E nel 1025 il sinodo di Arras concludeva, con un esplicito riferimento alle raffigurazioni lignee:

Quando veneriamo questa rappresentazione veneriamo Cristo confitto in croce, Cristo che sulla croce ha sofferto, che sulla croce è morto, solo Cristo veneriamo, non l'opera realizzata dall'uomo. Non è devozione per un oggetto di legno, perché attraverso questa rappresentazione visibile capiamo come la Passione e la morte cui il Signore per noi è andato incontro si siano incise nel cuore dell'uomo, cosicché ciascuno si rende conto di quanto deve al Redentore.

Nel corso dell'XI secolo il tema della crocifissione occupò un posto sempre più importante nel repertorio artistico cristiano.



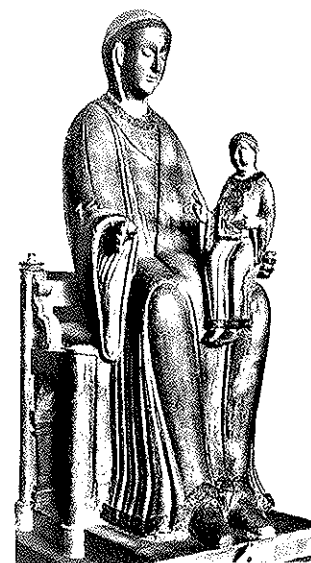
21. Croce dell'arcivescovo Gerone; 970 ca., duomo di Colonia.



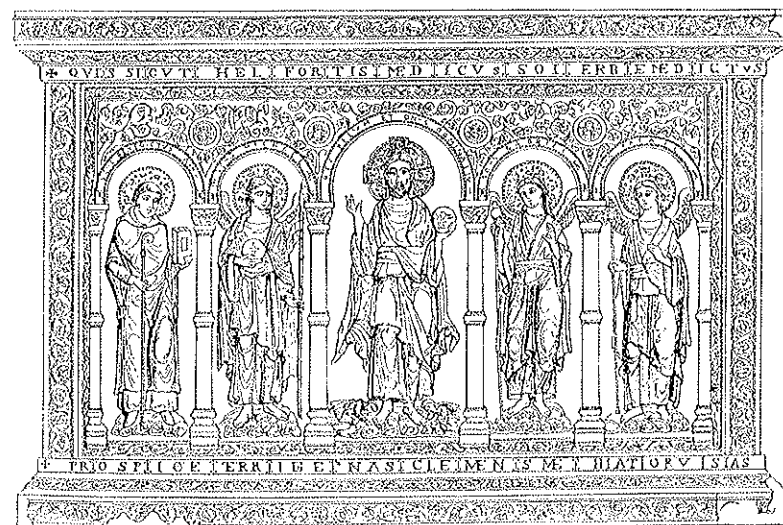
22. Madonna di Essen; legno dorato, Colonia, 980 ca., Essen, tesoro del Duomo.

Più o meno coeva alla croce di Gerone è la statua di MARIA COL BAMBINO (22) probabilmente donata al duomo di Essen dalla badessa Matilde, nipote di Ottone I. La scultura lignea, rivestita di lamina d'oro, è la più antica statua della Madonna conservatasi dell'epoca medievale, per questo motivo merita una particolare attenzione. Maria, seduta, tiene in grembo il Bambino; entrambe le figure sono inespressive e la rappresentazione emana nell'insieme una sensazione di staticità. Forse il modello di questa rappresentazione va ricercato nei manoscritti illustrati giunti nell'Europa nord-occidentale attraverso i monaci irlandesi, ma anche l'arte bizantina può essere servita come fonte di ispirazione. Il motivo di Maria in trono (23) rimanda ai testi dell'Alto Medioevo, in cui la Vergine viene associata al "trono di Salomone", il "trono della saggezza", e da qui ribattezzata *Madonna sedes sapientiae*, un soggetto che in Europa acquisirà grande popolarità.

Poco dopo l'anno mille il numero di opere d'arte monumentali cominciò ad aumentare. A Magonza o a Fulda venne realizzato l'*antependium* di Basilea (24) – il rivestimento della parte anteriore dell'altare in lamina d'oro sbalzata –, fatto scolpire dall'imperatore Enrico II in segno di riconoscenza per la guarigione dei suoi soldati da una malattia contratta durante una campagna. Nel centro è raffigurato Cristo e, profondamente inchinati ai suoi piedi, Enrico II e la moglie Cunegonda. Accanto appaiono gli arcangeli Michele, Gabriele e Raffaele, e oltre a loro san Benedetto, che l'iscrizione



23. Madonna di Paderborn; statua lignea, 1060 ca., Paderborn, Diözesan Museum.

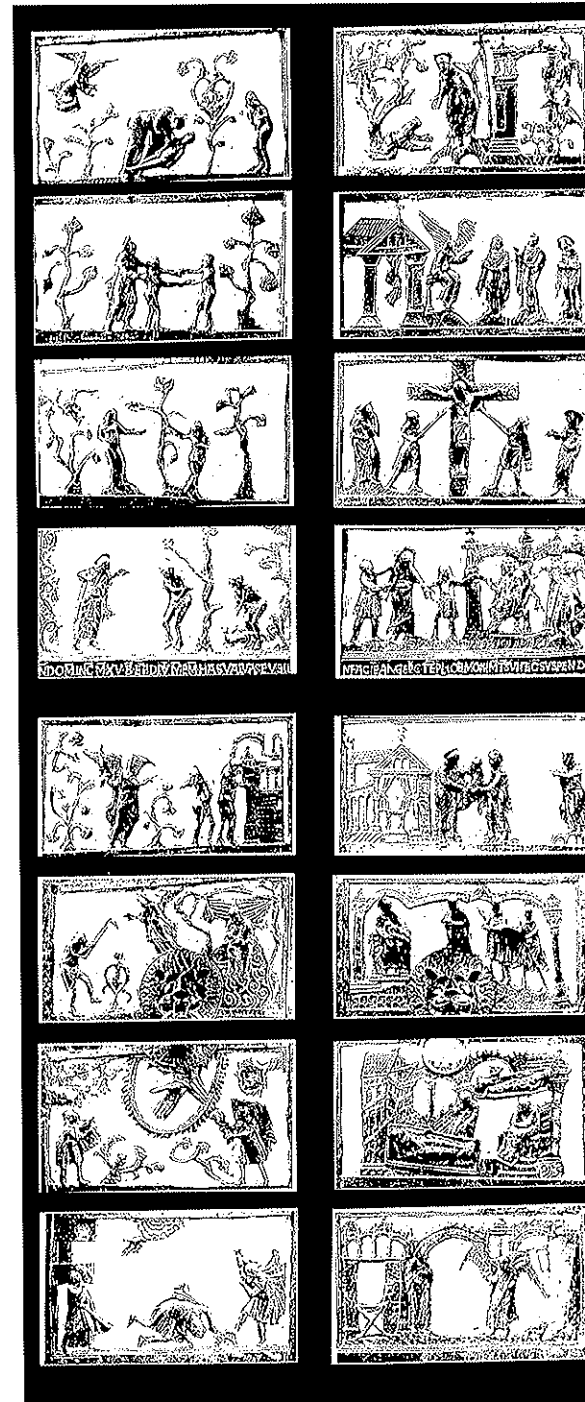


24. Cristo fra angeli e santi; antependium di Basilea, 1022-1024, Parigi, Musée Cluny.

loda come il mediatore al cui intervento si deve la sconfitta del male. La rappresentazione è quella di CRISTO SALVATOR MUNDI (nell'iscrizione viene anche utilizzata la parola greca *sotër*) che regge nella mano il globo terrestre, e la composizione nel suo insieme ricorda la Deesis: bizantine sono anche le figure dell'imperatore e della sua sposa prosternate a terra, secondo la consuetudine nota presso la corte orientale sotto il nome di *proskynesis*.

Intorno al 1020 Enrico II fece realizzare anche l'*antependium* di Aquisgrana, che vede raffigurata al centro la Maestà e accanto la Vergine. Anche questa rappresentazione ricorda la Deesis bizantina, ma al posto di Giovanni Battista appare l'arcangelo Michele nell'atto di sconfiggere il drago: la combinazione anticipa le immagini tardive del Giudizio universale, che mostrano Maria mediatrice e Michele che lotta contro il diavolo. Le altre immagini dell'*antependium* sono ispirate al Nuovo Testamento e si innestano dal punto di vista iconografico su esempi carolingi e bizantini, con una certa preferenza per questi ultimi modelli. Una rilegatura dello stesso anno, anch'essa di Aquisgrana, presenta nel mezzo una placca d'avorio con la Hodigitria e intorno scene neotestamentarie in lamina aurea. L'iconografia della nascita di Cristo si ricollega all'arte bizantina, quella della crocifissione ai modelli dell'età carolingia.

Il vescovo di Hildesheim, Bernward (m. 1022) fece realizzare nel 1015 le porte bronzee del Duomo (25): quella di sinistra mostra otto scene della *Genesi*, quella di destra otto episodi del Nuovo Testamento. Fra le due serie si scorge una sottile connessione: gli otto pannelli superiori sono incentrati sulla caduta, conseguenza della disubbidienza di Eva, e sulla salvezza degli uomini in seguito alla crocifissione di Cristo; nei pannelli inferiori le scene della vita di Maria, che occupa un posto centrale come nuova Eva, sono messe in correlazione con i racconti riguardanti la cacciata dal Paradiso. La corrispondenza fra le singole rappresentazioni sulla porta di sinistra e di destra risulta a prima vista piuttosto inconsueta e meno chiara rispetto alle rappresentazioni tipologiche che verranno realizzate nel corso del Medioevo, ma essa testimonia comunque una profonda conoscenza teologica. La relazione fra le prime due scene in alto – la creazione di Eva dalla costola di Adamo dormiente (26) e la discesa di Cristo agli Inferi – diventa per esempio chiara quando leggiamo il seguente passo di Tertulliano (160 ca.-225 ca.):



25. Porte bronzee di Bernward; 1015, duomo di Hildesheim.

Le scene sono disposte in ordine cronologico, sulla porta di sinistra dall'alto verso il basso e su quella di destra dal basso verso l'alto.

Le rappresentazioni dell'Antico e del Nuovo Testamento sono affiancate in base a una correlazione tipologica.

In alto vediamo la creazione dell'uomo e accanto Cristo risorto, il "nuovo Adamo".

La scena di Eva che viene condotta da Adamo è associata a quella delle pie donne al sepolcro. La caduta affianca la crocifissione, in cui la croce è rappresentata come un nuovo

albero della vita. La sentenza pronunciata da Dio sulle prime creature è associata

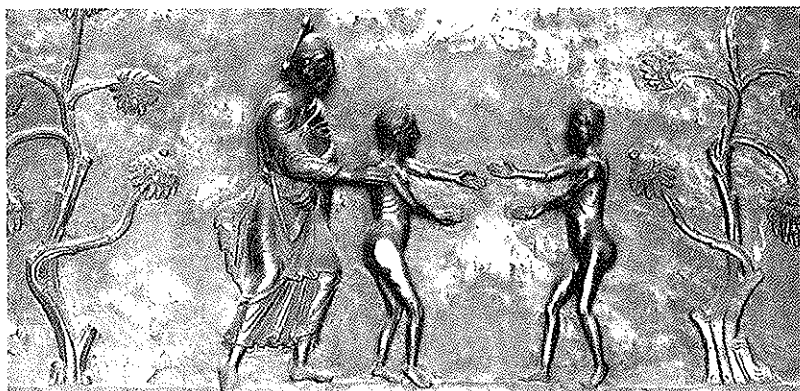
alla condanna di Cristo da parte di Pilato, e la cacciata dal Paradiso alla presentazione di Gesù al tempio.

La scena che illustra la difficile vita di Adamo ed Eva, il duro lavoro del suolo per procurarsi il cibo e il parto nel dolore è raffigurata accanto all'adorazione dei Magi;

il sacrificio di Caino e Abele è affiancato alla scena della nascita di Cristo, in cui accanto a Maria compare una delle levatrici,

motivo ricorrente nell'arte bizantina. Infine, l'uccisione di Abele e l'annunciazione: il fraticidio commesso da Caino rappresenta

la lotta fra gli uomini, e il messaggio portato dall'angelo a Maria l'inizio di una nuova pace.



26. Dio conduce
Eva da Adamo;
particolare
delle porte
bronzee
di Bernward,
1015,
duomo
di Hildesheim.

Se Adamo era una prefigurazione di Cristo, il sonno di Adamo era la morte di Cristo. Egli si sarebbe addormentato nella morte, cosicché dal suo fianco ferito sarebbe stata creata la vera madre dei viventi, la Chiesa.

In altri casi la combinazione dei soggetti è evidente: il pannello della caduta, che mostra al centro l'albero della vita, è affiancato a quello della crocifissione, in cui sembra che la croce sorga direttamente dal terreno, e la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso è associata alla condanna di Cristo davanti a Pilato. Talvolta, infine, per la comprensione degli accostamenti possono essere d'aiuto noti testi dell'XI secolo: è quanto avviene per le due scene inferiori, l'uccisione di Abele e l'annunciazione, la cui chiave di lettura si trova nella seconda strofe dell'inno dei vespri *Ave Maris Stella*, risalente all'Alto Medioevo:

Accogliendo l'Ave da Gabriele dona a noi la pace, e muti d'Eva il nome.

L'uccisione di Abele da parte di Caino, così può essere interpretato il testo, pose fine alla pace fra gli uomini, e Maria, accogliendo l'"Ave" da Gabriele, segnò l'inizio della redenzione degli uomini e riscattò il peccato di Eva – da qui l'inversione delle lettere Eva-Ave. Il vescovo Bernward, erudito e promotore delle arti, intendeva senza dubbio esprimere questo significato, così come le stesse porte della chiesa erano già, in sé, un simbolo di Maria, denominata nello stesso inno come la «porta verso il cielo».

Esiste una poesia di un contemporaneo di Bernward che sembra essere stata composta letteralmente nello stesso spirito: si tratta del *Vexillum Regis* di Fulberto di Chartres (m. 1026):

Alto ed elevato stendardo del re dell'universo,
croce santa che brilla sopra tutte le stelle del cielo,
Tu solo porti agli uomini nella stretta della morte
l'antidoto che dà la vita, col tuo frutto dell'eternità.
Io ti venero e mi prostro davanti a Te,
Cristo, inizio e fine, risurrezione e soffio di vita,
nostro premio, nostra luce, nostro rifugio, corona di tutti i santi,
il Signore che per redimere i suoi servi si è fatto agnello del sacrificio.

Confitto al legno della croce hai annientato il veleno
che un altro albero un tempo rovesciò su di noi
e hai nuovamente spalancato le porte della vita.

Alcuni anni prima Bernward aveva fatto realizzare anche una colonna di bronzo, decorata a spirale con scene della vita di Gesù. Sia per le rappresentazioni sulle porte che per quelle sulla colonna è difficile individuare una fonte iconografica precisa: in base agli elementi stilistici non è escluso che esse siano ispirate a modelli paleocristiani o carolingi, ma è rilevabile anche l'influsso bizantino – un'indeterminatezza che comprova lo sviluppo di uno stile a sé stante, e che testimonia l'originalità della prima arte dell'XI secolo.

Leggermente posteriori alla colonna di Bernward sono le porte della chiesa di Sankt Maria im Kapitol a Colonia (27), realizzate poco prima del 1065 e recanti rappresentazioni neotestamentarie: l'iconografia è essenzialmente carolingia, ma vi si riscontrano tracce dell'influenza dei misteri medievali, un aspetto su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo.

L'arte monumentale conobbe una nuova fioritura anche in altre parti d'Europa. I modelli a disposizione degli artisti erano in linea di massima gli stessi dei paesi germanici, ma nelle aree meridionali d'Europa erano ancora fortemente presenti le testimonianze della cultura antica e tardoantica: nel sud della Francia, per esempio, negli antichi cimiteri erano ancora deposti sarcofaghi paleocristiani, e in molti luoghi era possibile rinvenire sculture romane. Questo diretto contatto con il mondo antico non mancò, a lungo termine, di produrre i suoi effetti, anche se la ripresa della scultura monumentale assunse inizialmente forme piuttosto modeste. Come esempio può essere menzionato il rilievo della Maestà con angeli e apostoli sopra una delle porte della chiesa di Saint-Genis-des-Fontaines: gli apostoli sono raffigurati sotto degli archi sostenuti da colonne, secondo un'immagine frequente sui sarcofaghi paleocristiani; le figure sono mantenu-



27. Le pie donne al sepolcro;
frammento delle porte lignee,
1050 ca., della chiesa di Sankt
Maria im Kapitol a Colonia.

te piatte e incise nella pietra con pesanti contorni; non si può pertanto parlare di una vera e propria scultura (28). Il tema della Maestà, nell'Europa meridionale, non può essere analizzato senza tenere conto dell'imponente tradizione dei manoscritti di Beato di Liébana in Spagna e nel sud della Francia. Ciò indica al tempo stesso che i volumi miniati, con il loro tesoro di materiale iconografico, erano la principale fonte cui gli artisti attingevano i propri modelli. Nei secoli successivi gli stessi manoscritti contribuiranno in misura determinante al rinnovamento del linguaggio figurativo.



28. Maestas domini; 1019-1020, architrave sopra la porta occidentale della chiesa dell'abbazia di Saint-Genis-des-Fontaines.

L'epoca dei monasteri e delle cattedrali

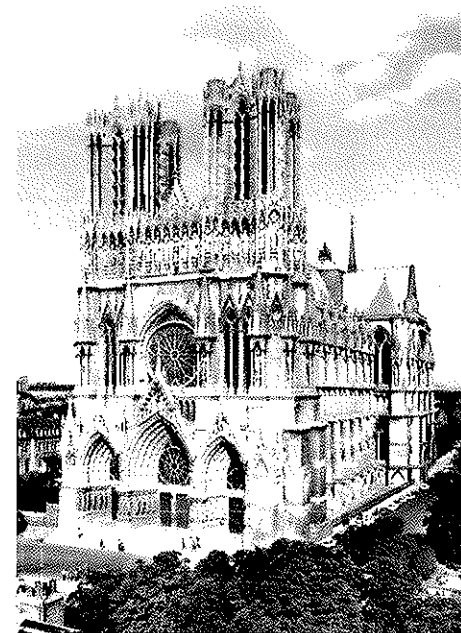
Quando nel 1076 l'imperatore Enrico IV si recò a Canossa in veste di peccatore pentito per chiedere perdono a papa Gregorio VII della sua ostinazione, quell'atto rappresentò un'interruzione momentanea nel costante conflitto tra Stato e Chiesa. Solo nel 1122 il suo successore firmò il concordato di Worms, nel quale il terreno di scontro tra le due istituzioni venne delimitato stabilendo un quadro giuridico entro il quale le rispettive parti dovevano muoversi. I compromessi raggiunti ebbero importanti conseguenze per la società medievale. La Chiesa ricevette un'autorità maggiore nelle cose spirituali, anche nei più remoti angoli d'Europa; e in conseguenza di ciò la dottrina cristiana divenne una sola, a detrimento delle varianti regionali che conservavano ancora residui di credenze precristiane. Da ciò derivarono indubbi vantaggi: a causa della raggiunta separazione di poteri tra Chiesa e Stato, le autorità laiche perdettero la loro condizione semi-religiosa. D'ora in avanti la loro potestà doveva essere legittimata da fattori esterni quali il diritto e il sentimento nazionale, e dunque nel XII secolo si posero anche le basi degli stati nazionali sviluppatasi più tardi. Inoltre le città, spesso fondate dai nobili che volevano creare un loro punto di forza militare ed economico, divennero sempre più numerose.

La cultura comunale e il combattivo ceto mercantile in via di sviluppo diedero un contributo consistente alla nascita dello stile gotico. Le più grandi chiese cittadine e le cattedrali (1) rappresentano il simbolo più completo di questa età medievale: le statue e le vetrate al loro interno offrono una sintesi quasi completa delle cognizioni del tempo. Esse sono il risultato di un modo di pensare fondato sull'organizzazione di tutto il sapere in un sistema di cui Dio costituiva il punto centrale. L'"epoca della sintesi" ebbe inizio dopo la fioritura della scultura monumentale, intorno al 1050, e terminò dopo il 1300, quando la scolastica venne sostituita a poco a poco dalla mistica, e sopraggiunse l'"autunno del Medioevo".

Il sistema di valori fondato sulla sintesi ebbe la sua origine nella filosofia scolastica. Questa forma del sapere fu contemporanea all'istituzione delle università, intorno al 1200, nelle quali

5.

I secoli centrali del Medioevo, 1050-1300



1. Cattedrale di Reims; XIII sec.

l'istruzione era impartita più liberamente che nelle scuole dei monaci. I conflitti fra la ragione e la fede e fra la teologia e le altre discipline giocarono un ruolo determinante all'interno della scolastica. Anselmo d'Aosta (1033-1109) si sforzò di dimostrare l'esistenza di Dio con l'ausilio della ragione: secondo il suo pensiero la fede dava un senso alla comprensione delle cose. I primi scolastici partirono di qui per affermare che l'intero mondo visibile e sensibile trovava il suo fondamento in Dio, da cui derivavano sia le cose che le idee. Tutto ruotava intorno a Dio come principio di verità e, per conoscerlo, l'uomo doveva rivolgersi al mondo circostante, in cui animali e piante erano i simboli viventi di un significato ben più alto. Questa concezione, che ebbe notevoli conseguenze sul piano dell'arte, spiega da sola la ricchezza della rappresentazione nelle grandi cattedrali.

Attraverso la mediazione araba l'Occidente conobbe nel XIII secolo l'opera di Aristotele. I teologi si rendevano conto di sapere poco o nulla del filosofo greco, le cui idee potevano comportare, peraltro, delle implicazioni per la filosofia cristiana. Tommaso D'Aquino (1225 ca.-1274) elaborò una dottrina che tentava di conciliare la teologia cristiana con i fondamenti aristotelici.

Per quanto la scienza fosse stata in larga misura debitrice ai contatti con gli arabi, il rapporto con le popolazioni dell'Islam venne messo a dura prova dalle sanguinose battaglie per il possesso dei Luoghi santi in Palestina. L'inizio della guerra santa fu dato nel 1095: in quell'anno l'imperatore bizantino chiese aiuto a papa Urbano II per combattere gli infedeli. Il papa diede così il via alla prima crociata chiamando l'Occidente in aiuto alla cristianità: fino al 1270 ne sarebbero state indette altre sette di vasta portata. Il loro effetto dal punto di vista militare fu scarso: in molti casi i crociati non giunsero neppure in Palestina, e sfogarono la loro furia nei paesi che attraversarono. Su un altro piano l'influenza delle crociate fu importante: ne derivarono infatti contatti commerciali con l'Oriente e fruttuosi scambi culturali e scientifici con il mondo arabo; si sviluppò una considerazione meno rigida e più sfumata del mondo pagano; e si giunse anche a rielaborare la difficile convinzione che il "soldato di Cristo" non riportava sempre la vittoria. Particolare significato assunsero, per le pratiche devozionali, le reliquie portate in Occidente dalle crociate, mentre un effetto negativo fu costituito dalla vendita delle indulgenze per finanziare le spedizioni militari.

Quando nell'XI secolo il legame tra monasteri e chiese si

fece più stretto, crebbe anche l'interesse nei riguardi dei pellegrinaggi. Le destinazioni più importanti a questo riguardo erano Roma e Santiago di Compostela. Accanto a queste figuravano molti luoghi di minore notorietà come Canterbury, Colonia, Aquisgrana, Treviri, Tours, Tolosa, Limoges, Les-Saintes-Maries-de-la-Mer e Lucca. I pellegrini viaggiavano lungo le grandi vie più battute e le chiese e i monasteri situati lungo queste strade formavano un reticolato religioso attraverso il quale si diffondevano le nuove idee, anche nell'ambito iconografico. L'organizzazione dei pellegrinaggi, l'offerta di un alloggio ai viandanti e la gestione delle chiese più importanti situate lungo le strade erano affidate ai monasteri. Tra questi, i monasteri benedettini sotto l'amministrazione dell'abbazia di Cluny giocavano un ruolo di primo piano.

Non tutti i monaci svolgevano il loro compito all'interno dei monasteri. Spesso ai monaci venivano affidati incarichi al di fuori di questi e rimaneva loro poco tempo per attività di tipo spirituale. Per combattere tale tendenza venne fondato nel 1098 l'ordine di Cîteaux, come reazione ai monasteri divenuti sempre più ricchi e potenti. I cistercensi si attenevano strettamente alla regola di san Benedetto, applicandola addirittura in maniera più dura, mettendo in pratica uno stile di vita sobrio e un'operosità rivolta unicamente al buon funzionamento del monastero stesso. Il lavoro manuale era obbligatorio per tutti i confratelli, dall'abate al novizio, e il profitto veniva reinvestito in nuovi progetti, come le bonifiche. Nel 1112 Bernardo di Clairvaux (1090-1153) fece il suo ingresso nel monastero di Cîteaux. Il suo pensiero ebbe grande influsso sull'ordine e, attraverso i monaci, sull'intera comunità cristiana. Tra i primi mistici, egli postulò l'esistenza di una fede fondata sul sentimento, la cui più alta aspirazione era la "mistica comunione con Dio". I mistici ricercavano Dio nel profondo della loro interiorità, mentre gli scolastici rivolgevano la loro investigazione religiosa al mondo che li circondava. Una conseguenza dell'aspirazione alla sobrietà fu che i cistercensi presero le distanze dalle chiese arredate in maniera sontuosa, dalla scultura monumentale e in particolare dagli addobbi finalizzati all'unico e solo effetto ornamentale. L'influenza di questa tendenza alla sobrietà fu soprattutto evidente nelle opere di costruzione effettuate direttamente per loro iniziativa.

L'aspirazione a uno stile di vita umile ed essenziale animava anche i fondatori degli ordini mendicanti. Essi ritenevano che la povertà dovesse essere praticata non solo dai monaci, ma

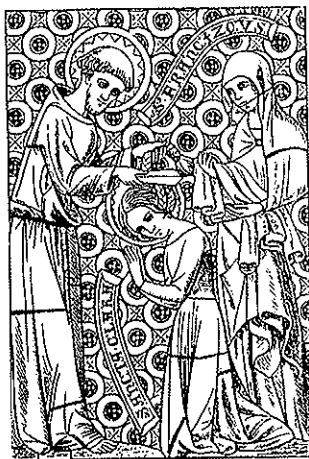
dall'intera comunità dei conventi. Proprio la povertà avrebbe significato la loro indipendenza; nel contempo essi sarebbero stati un esempio per una società nella quale il denaro aveva assunto un ruolo sempre più importante. Il primo ordine di frati mendicanti fu fondato da Francesco d'Assisi (1181-1226), che iniziò la sua missione nel 1208. Senza l'approccio umano e poetico di Francesco alla religione, alcuni dei più importanti sviluppi artistici e letterari sarebbero impensabili. Su imitazione di Francesco, santa Chiara (1194-1253) (2) fondò l'ordine delle Clarisse (1212), e più tardi si giunse anche a un terzo ordine, un'associazione di laici che predicavano l'ascesi nello spirito del francescanesimo.

Altro ordine mendicante fu quello dei domenicani: il loro fondatore, san Domenico (1170-1221), iniziò la sua opera di predicazione contro l'eresia catara nella Francia del Sud.

La mutevole iconografia del Medioevo

Nel capitolo precedente si è visto come la pratica delle sculture monumentali fosse stata riscoperta in diversi luoghi d'Europa nel corso dell'XI secolo. La religiosità scoprì ben presto le possibilità didattiche di queste opere: soprattutto il monastero di Cluny aveva contribuito a far sì che la scultura divenisse un elemento costante nella decorazione delle chiese, sia all'interno che all'esterno. Alla fine dell'XI secolo la scultura monumentale aveva riacquisito un ruolo centrale, per la prima volta dopo la caduta dell'impero romano. Nei secoli successivi essa sarebbe divenuta uno degli elementi fondamentali del linguaggio cristiano delle immagini.

Le statue più antiche presentano alcuni tratti stilistici che mostrano come lo scultore avesse a modello una rappresentazione di tipo bidimensionale. Ciò traspare, tra le altre cose, dalle sculture dei portali francesi, molto frequenti nell'XI secolo. Nelle prime raffigurazioni di questi portali le pieghe degli abiti non raggiungono una dimensione plastica, ma grafica, ossia tramite l'incisione delle linee. I modelli di queste sculture vennero ritrovati nei manoscritti spagnoli e della Francia meridionale di Beato di Liébana, che avevano avuto ampia e profonda diffusione in Francia. Tale precisazione spiega soltanto le ragioni stilistiche della loro importanza, rivelando le fonti dell'iconografia. Le analogie tra i manoscritti e le statue primitive sono veramente notevoli. Quasi ogni motivo disegnato in qualsiasi angolo dal miniatore veni-



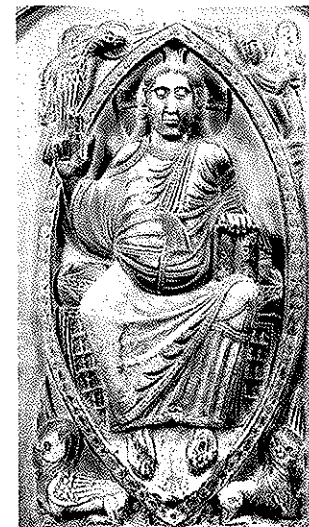
2. Francesco taglia i capelli a Chiara dopo il suo ingresso in convento; vetrata, 1325-1330, nella chiesa dei Francescani a Königsfelden (Svizzera).

va convertito in ornamento per le chiese, anche quando non riguardava elementi di significato religioso: il luogo era, nella maggior parte dei casi, sufficiente. Così la facciata sopra il portale poteva dar spazio a un'importante raffigurazione, che ciascuno poteva vedere entrando in chiesa. Accanto e intorno a esso venivano raggruppate altre immagini, che contenevano, per esempio, particolari relativi alla vita di Cristo. Infine ricche rappresentazioni potevano trovar posto sui capitelli e, a volte, anche l'arredamento della chiesa prevedeva l'ornamento delle statue (3). Tale sovrabbondanza delle possibilità ornamentali ebbe come conseguenza un ampliamento e un arricchimento dei soggetti raffigurati.

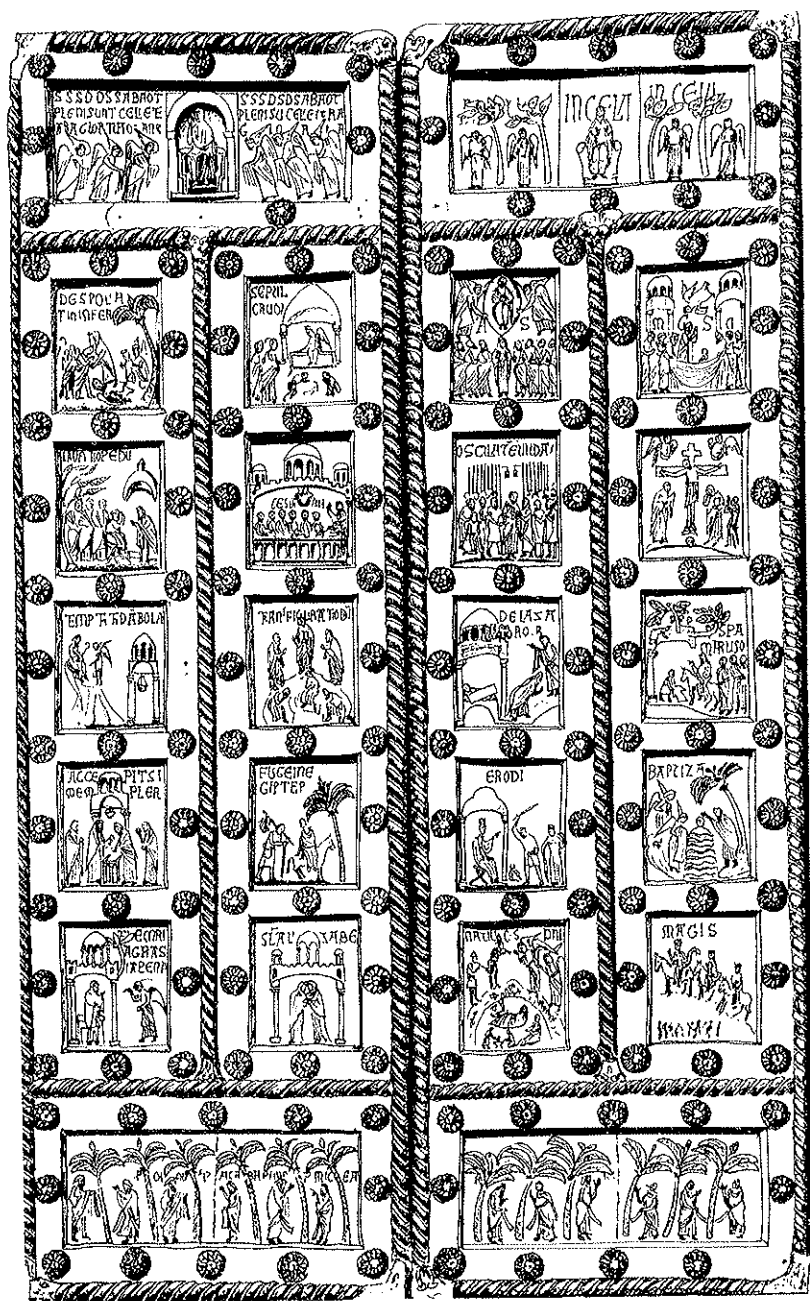
Come abbiamo visto, gli scultori dell'XI e XII secolo non avevano bisogno di inventare i loro soggetti religiosi. Temi e motivi esistevano già, nei manoscritti riccamente miniati e negli oggetti ornamentali del periodo precedente. I volumi dei primi scrittori cristiani erano ancora conservati nelle biblioteche dei monasteri o vi erano presenti in copia. Oltre a questi, l'Occidente aveva imparato a conoscere sempre meglio l'arte bizantina e a utilizzarla come fonte d'ispirazione per l'arte religiosa. La corrente bizantina fu di grande significato, perché tramite questa via giunsero varianti iconografiche che non erano ancora penetrate in Occidente. Tutto quanto avevano pensato l'antichità, il mondo bizantino e l'Europa carolingia si trovava a disposizione degli scultori dell'XI secolo proprio nel momento in cui i costruttori delle grandi cattedrali e dei complessi monastici ne avevano bisogno.

Caratteristico di questo periodo è anche il fatto che l'iconografia in Europa si arricchisce di tutto ciò che fino a quel momento si era sviluppato, in relazione alle immagini, all'interno del mondo cristiano. Questo spiega anche perché alcune immagini ci sono pervenute a volte in diverse varianti. Per esempio vi sono delle rappresentazioni dell'incontro tra Maria ed Elisabetta nelle quali esse stanno in atteggiamento statico l'una accanto all'altra, e altre in cui si abbracciano. Tali differenze erano la conseguenza di un diverso approccio avvenuto in epoche precedenti e in territori fra loro separati o di adattamenti alle esigenze del tempo, mentre ora si trattava di operare una scelta nella totalità del patrimonio iconografico.

A partire dall'XI secolo la maggior parte delle scene religiose venne sempre più spesso ricomposta in un insieme più vasto. Lo vediamo soprattutto nelle porte delle chiese che vennero



3. *Maestas domini*, 1096, rilievo nell'ingresso del coro di Saint-Sernin a Tolosa.



4. Porte in bronzo
a opera
di Bonanno
Pisano; 1180 ca.,
duomo di Pisa.

ornate con rilievi in legno o in bronzo, sorta di precursori degli schemi iconologici che faranno la loro comparsa sui portali delle cattedrali. Ne sono un tipico esempio le porte in legno di Sankt Maria im Kapitol a Colonia, databili intorno al 1065, le porte in bronzo di Novgorod e di Verona, realizzate intorno al 1150, e quelle di Pisa, all'incirca del 1180 (4). In tutte queste occasioni si attinse alle prime fonti cristiane, bizantine e caroline. Non vi sono qui molte innovazioni dal punto di vista iconografico, e per trovare motivi molto più creativi bisogna attendere ancora.

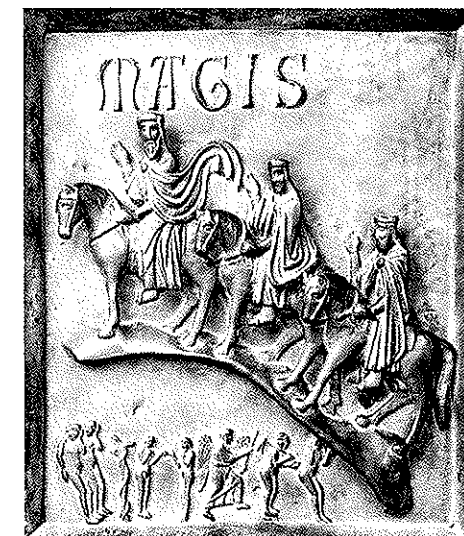
L'unione creativa di temi tradizionali può essere illustrata con l'aiuto di un soggetto come i RE MAGI (5). Dopo il 1000 non vennero più rappresentati come saggi persiani ma come re. Tale mutamento di *status* era collegato a un passo del Salmo 71 (72) nel quale si parlava di nobili e re:

Il re di Tarsis e delle isole porteranno offerte,
i re degli Arabi e di Saba offriranno tributi.
A lui tutti i re si prosterneranno,
lo serviranno tutte le nazioni.
(Sal 71, 10-11)

Non solo gli scritti teologici o le prediche portarono a simili mutamenti, ma anche fenomeni di grande influenza come per esempio il teatro religioso. Accanto a questi, leggende religiose e racconti popolari ebbero sempre maggiore diffusione e arricchirono di nuovi elementi i racconti già noti e le agiografie. Anche grazie a queste aggiunte gli artisti medievali furono in grado di dare un'età e un nome ai tre re (Gaspere, Baldassarre e Melchiorre).

L'iconografia delle epoche precedenti venne ripresa, modificata e adattata sotto l'influsso dei costumi mutati, dei nuovi contenuti teologici, della religiosità popolare e così via. Anche le esigenze degli stessi architetti, che volevano tradurre in nuova forma architettonica le vecchie rappresentazioni, potevano avere delle conseguenze in questi cambiamenti. Abbiamo tentato di illustrare tutti questi rinnovamenti, adattamenti e modificazioni secondo quest'ordine:

1. l'immagine del mondo
2. le creature che lo popolano, i *mirabilia mundi*
3. le teorie sulla storia del mondo
4. il posto dell'uomo

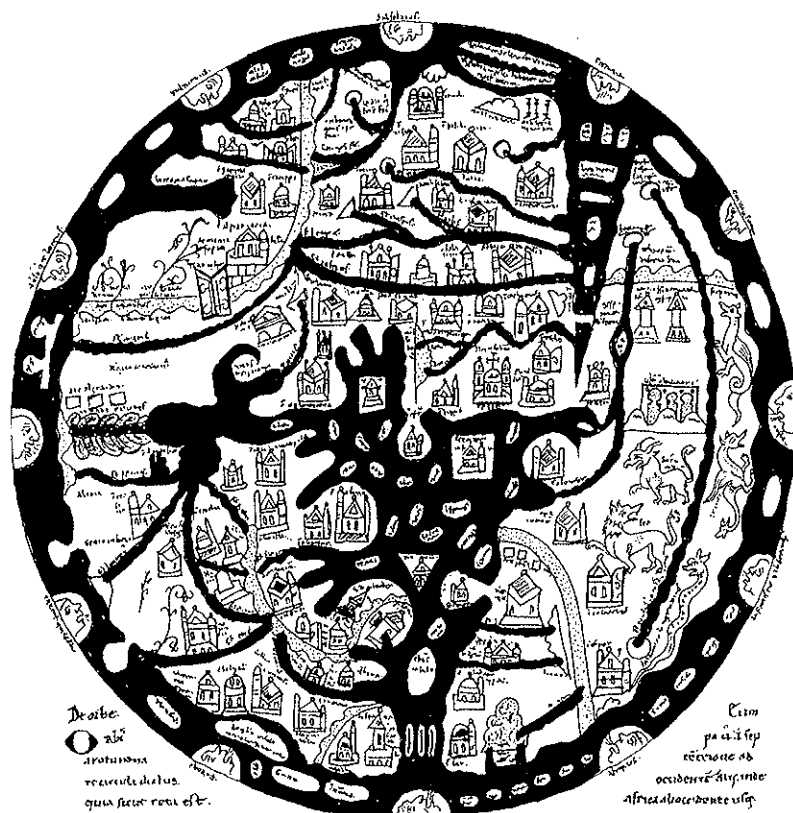


5. I tre Magi raffigurati come re; pannello
delle porte bronzee, 1180 ca., duomo di Pisa.

5. le modalità pratiche della fede religiosa: liturgia e devozione
6. le concezioni del bene e del male
7. l'ordinamento delle rappresentazioni in una visione d'insieme.

L'immagine del mondo

Benché la teoria di una terra rotonda fosse stata avanzata già nell'antichità da alcuni scienziati, l'uomo medievale non ha mai abbracciato quest'idea; e chi lo faceva doveva fare i conti con l'ostilità della Chiesa. Per l'uomo comune il mondo si presentava piatto e semplice; ciò era compatibile con la sua mentalità e non creava problemi di tipo teologico. Le CARTE DEL MONDO (6) approntate in questo periodo rappresentano una conferma di tale concezione. Vale la pena di notare che la Terra e il Cielo erano sempre raffigurati in forma di cerchio. Questo



6. Carta del mondo dell'XI sec.; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

cerchio era formato dall'acqua, sulla quale galleggiavano i tre continenti, stretti l'uno contro l'altro: Asia, Africa ed Europa. A volte questi continenti erano uniti tra loro, a volte erano separati da fiumi e mari. Vi comparivano poi i nomi delle città e dei fiumi più importanti. Sul margine estremo della carta, il più lontano possibile dal centro, erano segnati i nomi delle terre lontane: si trattava di luoghi che non si conoscevano veramente, ma di cui si favoleggiava nei racconti dell'antichità, e che venivano popolati di esseri fantastici.

Vi sono alcune opere d'arte monumentali in cui l'insieme formato dalle scene separate sembra rispecchiare l'immagine medievale della Terra e del cosmo. Un esempio è costituito dal soffitto della chiesa svizzera di Zillis, databile intorno al 1180. Le 105 pitture quadrate nel centro sono attorniate da 48 rappresentazioni, altrettanto grandi, dei più strani esseri fantastici, che nuotano nell'acqua. L'acqua si trova nel lato esterno, cosicché l'insieme delle pitture sul soffitto si presenta su uno sfondo equoreo, com'era rappresentata la Terra nelle carte del tempo. L'interpretazione del soffitto di Zillis come immagine del cosmo viene ulteriormente rafforzata dal fatto che al centro è raffigurata un'immagine della tentazione di Cristo a opera del demonio (Lc 4, 1-13). Il diavolo mostra a Cristo il mondo sotto forma di carta medievale (7).

Più importante dello sguardo sul mondo è, dal punto di vista artistico, il significato allegorico che l'uomo medievale attribuiva a ogni sorta di fenomeni. Ciò che non era in grado di spiegare era visto come un simbolo. Sia gli esseri viventi che gli oggetti inanimati avevano un ruolo in questo sistema di pensiero, in quanto materializzazioni della grandezza divina. Fin dove potesse giungere questa mentalità simbolica è dimostrato da un testo di Adam di Saint-Victor (1115 ca.-1185 ca.) a proposito di una noce:

Che cos'è una noce se non l'immagine di Gesù Cristo? La scorza verde e carnosa che la circonda è la sua carne, la sua veste umana. Il legno del guscio è il legno della croce sulla quale la sua carne ha sofferto. Ma l'interno della noce, che procura il nutrimento all'uomo, è la sua divinità misteriosa.

La ricerca di un significato cristologico nelle cose e nei fenomeni della natura è definito come *allegorismo universale*.



7. Il diavolo mostra il mondo a Cristo; pannello del soffitto, 1180-1200, nella chiesa di San Martino a Zillis (Svizzera).

Le enciclopedie medievali, imbevute di tale allegorismo, appaiono come pratici strumenti di decifrazione di sculture e dipinti. Lo storico francese Emile Mâle lo notò già alla fine del secolo scorso, e il suo libro sull'arte religiosa nella Francia del XIII secolo è basato su una di queste raccolte enciclopediche, lo *Speculum Maius* di Vincenzo di Beauvais (1190 ca.-1264), scritto intorno al 1250.

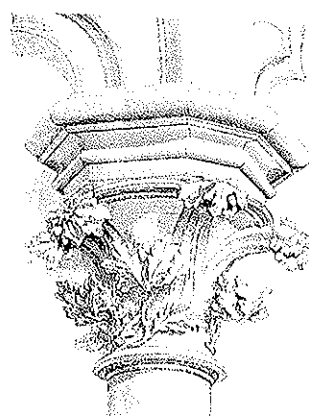
Una delle sezioni dello *Speculum* tratta della natura, delle piante e degli animali. Nella natura risiede un messaggio nascosto dal quale l'uomo deve trarre un insegnamento. Troviamo questa concezione nelle prime due strofe di un poema di Alano da Lilla (1128 ca.-1202):

Tutto ciò che sta sulla terra
come un libro o una lapide
è per noi come uno specchio.
L'intero nostro vivere e morire,
tra cui si compie il nostro destino
si illumina attraverso di esso.

Prendi la rosa, che indica la nostra vita
e può darci un'idea
in forma di lezione, del nostro stato mortale.
Poiché fiorisce all'alba,
ma perde tosto il suo splendore
quando scende la sera.

I teologi scolastici sentivano nel canto degli uccelli i suoni del cielo e ritenevano di poter percepire la grandezza divina dalla crescita delle piante e dei fiori. Per questo motivo le cattedrali e i manoscritti traboccavano di MOTIVI MUTUATI DALLA NATURA, evidenti soprattutto nel caso dello stile gotico. I capitelli romanici venivano spesso ornati con motivi stilizzati di foglie, vaghi ricordi dell'acanto classico. Sui capitelli gotici si vedono invece rappresentazioni naturalistiche di foglie di vite o di quercia (8), tra le quali campeggiano uccelli canori di ogni sorta. Per quanto tali motivi possano avere spesso anche un proprio concreto significato, per l'uomo medievale essi rappresentavano soprattutto una testimonianza della ricchezza della creazione divina, sufficiente da sola a motivare la loro presenza nelle chiese o nei codici manoscritti.

L'allegorismo universale mostra fino a che punto la pratica quotidiana e la fede religiosa fossero intimamente legate. Una scienza profana della natura non esisteva. Tutto riceveva un senso in Dio, che era percepito come il centro dell'universo



8. Capitello con foglie di quercia; XIII sec., nella Sainte-Chapelle di Parigi.

esistente e la forza nella quale ogni cosa creata aveva il suo principio. Troviamo questo pensiero tradotto in parole splendide nei versi sullo Spirito Santo della badessa Ildegarda di Bingen (1098-1179):

O solida via che penetra ovunque
sui luoghi alti, in quelli bassi,
e in tutte le profondità;
tutto essa tiene insieme e porta a unità.
Da te cercano le nuvole la loro via,
si diffonde l'etere,
le pietre ricevono la loro forma, l'acqua scorre nei ruscelli
e la terra stilla della fresca verzura.

I mirabilia mundi

Le sculture delle cattedrali medievali e le miniature di numerosi manoscritti pullulano di motivi di animali e di esseri fantastici. Tale presenza può essere spiegata a partire dal pensiero allegorico, ma in alcuni casi bisogna supporre che vi sia anche un significato più profondo. Che tuttavia la cautela sia d'obbligo è dimostrato dall'*Apologia del monaco Wilhelmo* di Bernardo di Clairvaux. Egli rivela le condizioni della decadenza di Cluny e critica la raffigurazione dei mostri sui capitelli dei chiostri:

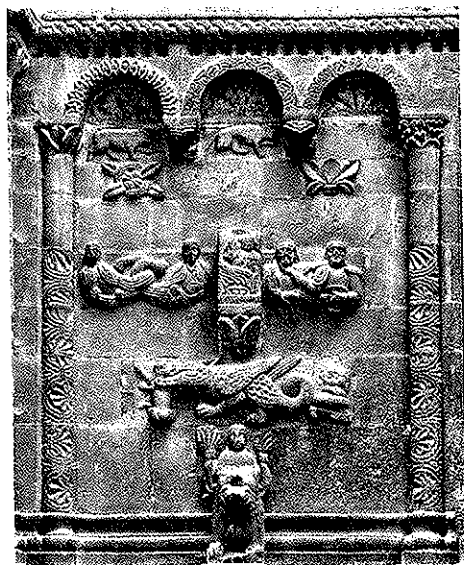
Ma proprio sulla via della croce, dove i fratelli leggono libri edificanti, che cosa fanno là questi mostri grotteschi, queste strane figure deformi e queste mostruosità? Che cosa ci fanno queste scimmie in movimento, questi leoni feroci, bizzarri centauri, metà uomini, queste tigri maculate, soldati in battaglia, cacciatori che soffiano nel loro corno? Da una parte si vedono più corpi che condividono una sola testa, dall'altra più teste su di un unico corpo. Vedi quadrupedi con una coda di serpente, pesci con quattro zampe, animali che cavalcano. La moltitudine e la varietà delle forme è così grande che alla fine saresti più indotto a decifrare i marmi che ad analizzare manoscritti. E più volentieri passeresti tutto il giorno ad ammirare un pezzo dopo l'altro invece di rivolgere il pensiero a Dio. Mio Dio, se non si prova vergogna per questa insensatezza, perché almeno non si pensa a ciò che tutto questo ci costa?

Dobbiamo concludere da questo frammento testuale che le immagini di animali e di mostri non avevano alcun significato, e che erano puri e semplici trastulli degli scultori? Per rispondere a questa domanda occorre analizzare i vari tipi di

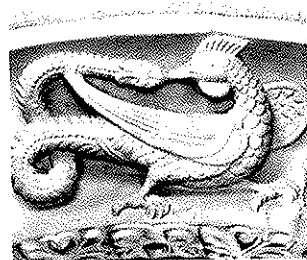
rappresentazione. Appare più semplice suddividere queste creature in tre gruppi, all'interno di una visione d'insieme a più sfumature in cui trovano posto sia le parole critiche di Bernardo sia al contrario le fonti che attribuiscono a queste figure un significato preciso.

Il primo tipo di RAPPRESENTAZIONI ANIMALISTICHE è costituito da grifoni, draghi e da ibridi composti dai due (9, 10). A un primo sguardo essi fanno pensare a figure di animali tratte dall'araldica, derivazione certa quando questi sono formati da due parti simmetriche come nel caso di mostri a due teste. L'origine di una parte di questi motivi va cercata nel Vicino Oriente, dove le rappresentazioni di animali fin da tempo immemorabile formavano una parte vivente dei motivi naturalistici. L'Occidente si è familiarizzato con questi motivi attraverso le stoffe con cui venivano avvolte le reliquie acquistate dai crociati e dagli altri viaggiatori in Terrasanta. Gli artisti che copiavano questi motivi erano ignari del loro significato originario, in un passato molto lontano e in un'altra cultura. Lo stesso si può dire per i motivi ornamentali in forma di animali derivati dall'arte dei celti e dei germani. Molti di questi draghi celtici e germani e altre bestie venivano regolarmente ripresi nelle decorazioni marginali dei codici e nelle sculture. Possiamo affermare con sicurezza che tutti questi motivi non hanno nessun altro significato al di fuori di quello decorativo, e che Bernardo si era probabilmente riferito, nella sua già citata requisitoria, a questa specie di creature bizzarre.

Di un secondo gruppo – si tratta per la maggior parte di mostri – la provenienza non va cercata nell'arte occidentale o precarolingia, ma nei testi dell'antichità classica. I più importanti sono l'*Historia Naturalis* di Plinio, terminata nel 77 a. C., e la *Collectanea Rerum Memorabilium* dello scrittore del III secolo Solino. In entrambe le opere vengono descritte varie specie di mostri, i luoghi da loro abitati (soprattutto l'Oriente), e in ogni dettaglio il loro modo di vivere. Le informazioni di Plinio e di Solino vennero rielaborate nel V secolo da Marziano Capella in una minuziosa opera enciclopedica, che a partire dal IX secolo fu uno dei libri più letti del Medioevo. Grazie a queste fonti o ad altre opere ispirate da queste immagini, l'uomo medievale apprendeva l'esistenza di uomini girati in senso contrario, di individui dal pronunciato labbro inferiore che si cibavano di carne cruda, cannibali, uomini senza bocca che per



9. Decorazione con mostri; 1230 ca., sul muro esterno di Sankt Jacob, Regensburg.



10. Animale favoloso; frammento di un arco in marmo, Francia, XII sec., New York, Metropolitan Museum of Art.

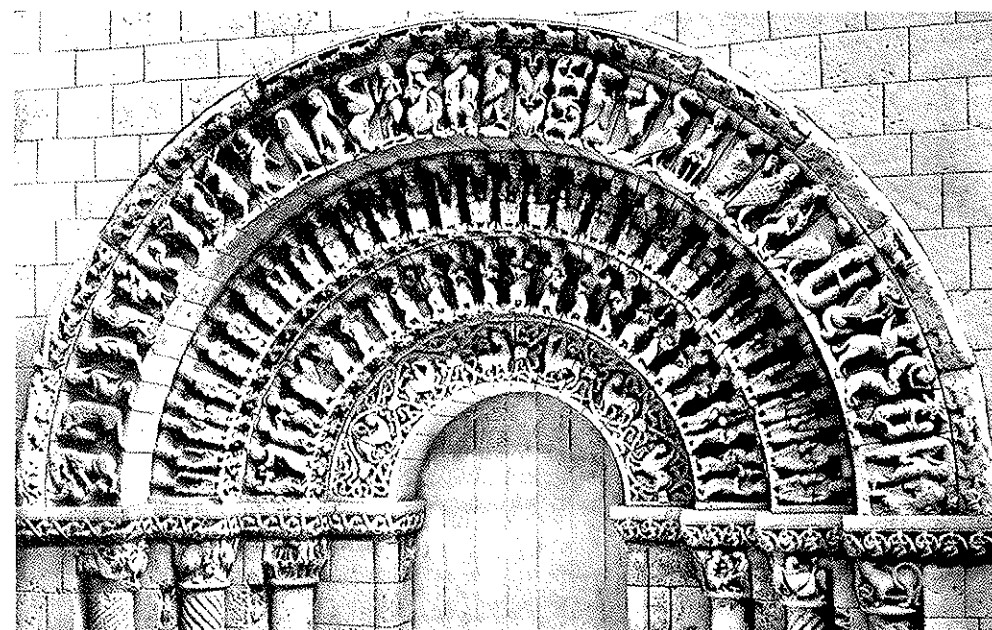
vivere odoravano le mele, donne pelose, mostri dal volto piantato sulla pancia, ciclopi, uomini dalla testa di cane e con una sola gamba, gli sciopodi (11). Secondo la leggenda questi ultimi rimanevano distesi tutto il giorno sulla schiena e, proteggendosi dal sole con l'unico piede, proiettavano una grande ombra. A volte queste incredibili creature venivano anche chiamate antipodi, poiché alcuni scrittori ritenevano che vivessero all'altro capo del mondo. L'uomo medievale era certo che Dio non avesse creato nulla senza una ragione, fosse solo quella – come aveva scritto Agostino – “di impedire che gli uomini pensassero che la nascita dei mostri nel nostro mondo sarebbe stata in contrasto con la saggezza divina”. Essi erano raffigurati sui capitelli, nei manoscritti, sui muri interni di qualche chiesa e sui portali come cornice alla scultura (12). Nel grande timpano della chiesa di Vézelay venne scolpito il momento in cui Cristo aveva inviato i suoi apostoli alle estremità della Terra.

Intorno a questa scena vennero raffigurate ogni sorta di creature fantastiche, a significare che il Vangelo è rivolto a tutti, e che il passo “fino agli estremi confini della terra” (At 1, 8) doveva essere inteso alla lettera.

Il terzo gruppo non riguarda mostri strani, ma gli animali più o meno conosciuti, anche se vi compaiono alcune varianti inesistenti come l'unicorno. Molti di questi animali aveva-



11. Sciopode che giace all'ombra del suo piede; miniatura marginale di un libro di Salmi del XIII sec.



12. Animali e mostri; 1119-1135, rilievo del portale sud di Saint-Pierre a Aulnay.

no per l'uomo medievale un significato particolare, che noi conosciamo dai bestiari, i libri sugli animali. I bestiari erano basati sulle fonti dell'antichità grecoromana, ampliati con informazioni più tarde di origini diverse come il *De imagine mundi* di Onorio di Autun (m. 1135). Viste dalla nostra prospettiva moderna queste bizzarre descrizioni di animali e delle loro proprietà appaiono scarsamente attendibili o del tutto irreali, e la loro esistenza completamente priva di senso in un quadro d'insieme. Esse venivano spesso interpretate in un senso cristologico, e motivate attraverso il rinvio al testo sacro. Così si poteva leggere come i cuccioli della leonessa venissero al mondo senza vita e dopo tre giorni fosse insufflata loro la vita dal padre: si trattava di un'allegoria della risurrezione di Cristo, avvenuta tre giorni dopo la morte (13). Esempio è a questo proposito il testo di un bestiario del XII secolo scritto presumibilmente nell'abbazia di Revesby nel Lincolnshire:

La seconda proprietà del leone è il fatto di tenere gli occhi aperti durante il sonno. Ciò avveniva anche in Nostro Signore il quale, quando il suo corpo dormiva, venne seppellito dopo essere stato crocifisso, ma la sua divinità non dormiva. Come sta scritto nel Cantico dei Cantici: «Io dormo ma il mio cuore rimane desto», o nel salmo: «Colui che veglia su Israele non sonnecchierà né si addormenterà». La terza proprietà è il fatto che quando una leonessa partorisce i cuccioli essi nascono morti, ed essa li lascia riposare tre giorni senza vita. Finché, il terzo giorno, il loro padre giunge per insufflare aria sul loro volto e riportarli in vita. Allo stesso modo il terzo giorno il Nostro Padre Onnipotente fece resuscitare Nostro Signore Gesù Cristo dalla morte.

L'aquila era considerata un simbolo di Cristo perché poteva volare contro il sole allo stesso modo in cui il Redentore, il giorno della sua ascesa al Cielo, era andato dritto verso la luce (14). Il gufo, che secondo i bestiari cerca il buio per sua stessa volontà, era interpretato come il simbolo degli ebrei. Nella concezione dell'uomo medievale, il loro rifiuto ostinato alla conversione era percepito come un ingresso nel mondo delle tenebre.

Quanto al pellicano, i bestiari raccontavano che nutriva i suoi piccoli con il suo stesso sangue. Perciò quest'animale venne visto come un simbolo eloquente del Cristo stesso, motivo che si ritrova fino al XIX secolo, soprattutto in rapporto alle rappresentazioni dell'eucarestia.

Alcune descrizioni e denominazioni derivavano poi dall'ignoranza riguardo a certe specie di animali menzionati da scrittori dell'antichità o da testi che erano stati fraintesi. Que-



13. Il leone richiama alla vita i cuccioli; vetrata di Wimpfen im Tal, ca. 1300, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



14. L'aquila vola incontro al sole; vetrata, XIII sec., cattedrale di Lione.

sto spiega forse il caso dell'*unicorno*, un animale favoloso la cui descrizione è basata sui racconti latini a proposito del rinoceronte (15). Secondo gli scrittori medievali l'unicorno era un animale selvaggio e feroce, che poteva essere addomesticato solamente da una fanciulla vergine. Per questo motivo divenne un simbolo di Cristo, nato da una vergine. Molti altri animali dei bestiari compaiono come motivi costanti nell'arte medievale e alcuni sarebbero stati utilizzati a più riprese anche dopo il Medioevo.

Le teorie sulla storia del mondo

Non solo l'immagine della Terra e del cosmo, nell'uomo medievale è diversa dalla nostra, ma anche la sua interpretazione della storia. L'origine del mondo risiedeva nella creazione così come l'aveva narrata l'Antico Testamento. In particolare, il peccato originale era visto come un avvenimento cruciale poiché era stato la causa della cacciata dell'uomo dal Paradiso e quindi l'inizio del duro confronto dell'uomo con la morte. La storia trovava la sua conclusione naturale nel Giudizio universale, quando il Figlio dell'uomo sarebbe ritornato sulla terra come è descritto nella visione di Giovanni. Tale storia della salvezza era testimoniata dai libri dell'Antico e del Nuovo Testamento. Nella concezione degli esegeti medievali la figura di Cristo assumeva una posizione intermedia tra l'Antico e il Nuovo Testamento. Il Nuovo Testamento, iniziato con l'incarnazione di Cristo, era visto come il compimento di tutto quanto era predetto nell'Antico, secondo una concezione che risale a molto tempo prima. Nel Vangelo di Matteo Cristo stesso ne dà un esempio:

Come infatti Giona rimase tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'uomo resterà tre giorni e tre notti nel cuore della terra (Mt 12, 40).

Molti i testi di questo primo periodo cristiano – tra i quali quelli di Agostino – che mostrano come il raffronto tra l'Antico e il Nuovo Testamento fosse assai frequente. Anche l'arte del periodo cristiano antico ne offre degli esempi, come si è visto nel secondo capitolo. Nella maggior parte dei casi manca però ancora il legame diretto tra le due scene dell'Antico e del Nuovo Testamento poste l'una di fronte all'altra. Nel IX secolo apparvero, attribuite a Walafrido Strabone, le *Glossa ordinaria*, che presentavano un'enumera-



15. L'unicorno; vetrata, XIII sec., cattedrale di Lione.

razione delle anticipazioni del Nuovo Testamento contenute nell'Antico. Questo libro ebbe grande influenza sul pensiero teologico, e in conseguenza di ciò dopo il 1000 l'accostamento consapevole di scene dell'Antico e Nuovo Testamento divenne sempre più frequente. Le porte di bronzo del vescovo Bernward di Hildesheim sono un esempio di questo processo, definito *concordantia veteris et novi testamenti*, equivalenza e incontro tra l'Antico e il Nuovo Testamento. Nasce di qui una forma particolare di allegoria fondata interamente sulla Bibbia, per cui racconti dell'Antico Testamento venivano interpretati come anticipazioni di quelli del Nuovo. A volte questa anticipazione era basata su una coincidenza interna, ma di solito si manifestava attraverso un'analogia riguardo ai fatti. Così il racconto – menzionato più oltre – della benedizione di Efraim e Manasse da parte di Giacobbe venne visto come un'anticipazione della crocifissione per il fatto che Giacobbe durante la benedizione aveva incrociato le braccia. L'avvenimento dell'Antico Testamento viene indicato come "tipo" o "prototipo", e in tutti i casi presenti nella tipologia si tratta di anticipazioni (o prefigurazioni) dell'Antico Testamento riguardo a un avvenimento del Nuovo.

Intorno al 1100 Onorio di Autun, sacerdote e filosofo scolastico, scrisse alcuni testi dedicati all'unione fattuale tra l'Antico e il Nuovo Testamento. La sua opera, insieme ad altre dello stesso genere, ebbe grande influenza sull'arte medievale. Soprattutto negli oggetti d'uso religioso si trova sempre più spesso la combinazione di immagini dell'Antico e del Nuovo Testamento, in particolare nei paesi di lingua tedesca e nella zona del Reno e della Mosa. Anche al di fuori dalle arti plastiche la *concordantia veteris et novi testamenti* divenne un tema ricorrente. Così nei Misteri spesso i profeti comparivano in scena per ribadire con forza i contenuti del Nuovo Testamento.

Molto probabilmente anche il potente abate di Saint-Denis, Suger (1081ca.-1151), venne influenzato dall'opera di Onorio di Autun e dei suoi contemporanei. In ogni caso rappresentazioni tipologiche vennero introdotte nella chiesa della sua abbazia consacrata nel 1144, e la consapevolezza del loro legame traspare da un testo inciso su una delle vetrate della chiesa: «Quello che Mosè ancora nasconde rivela la dottrina di Cristo». A questo proposito è interessante osservare che una delle poche immagini rimaste di Suger, una piccola vetrata nella chiesa di Saint-Denis (16), è una parte della stes-

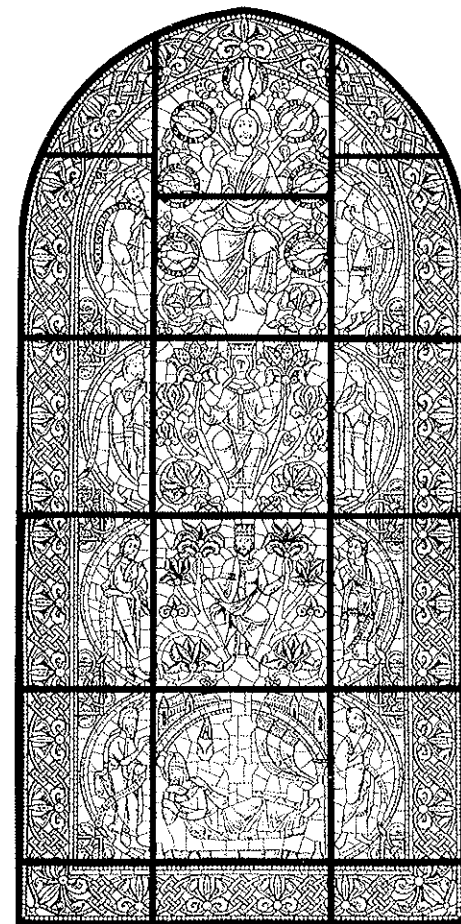


16. L'abate Suger regge una vetrata con l'albero di Iesse; vetrata, XII sec., nell'abbazia di Saint-Denis.

sa vetrata sulla quale è raffigurato l'ALBERO DI IESSE. D'altronde questo è anche un tema tipologico. Vi è rappresentato Iesse, il padre di Davide. Dal suo corpo cresce un albero, simbolo dell'albero genealogico di Cristo. Nei rami compaiono i re dell'Antico Testamento. Sopra troviamo Maria con il bambino. La raffigurazione è basata su un passo di Isaia (11, 1): «Un germoglio spunterà dal tronco di Iesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici». (17).

Con la sua ampia accettazione delle tipologie nella chiesa dell'abbazia di Saint-Denis, Suger contribuì in larga misura alla loro diffusione nell'arte del XII e XIII secolo, anche grazie alla sua influente posizione. Nonostante le umili origini, egli aveva ricevuto un'eccellente educazione nella scuola del convento di Saint-Denis, dove uno dei suoi compagni di studio era Luigi Capeto, il futuro Luigi VI. Dopo l'incoronazione di quest'ultimo, nel 1108, Suger, divenuto a sua volta monaco, ne fu nominato consigliere. Abate di Saint-Denis dal 1122, egli ricoprì incarichi diplomatici e politici e partecipò con la sua influenza a importanti decisioni. Dopo la morte di Luigi VI, il nuovo re Luigi VII lo mise in disparte, finché la crisi politica lo costrinse a ripristinarne le funzioni. Quando infatti il re prese parte alla seconda crociata, Suger governò il regno a suo nome. Era un personaggio dinamico, che sapeva trarre partito dall'ampia rete di relazioni che aveva tessuto in ogni luogo, anche fuori di Francia. Favorì dunque il flusso di rinnovamento sia riguardo alla tecnica che all'iconografia che proveniva dai centri culturali sorti precedentemente in altre zone, come le città intorno alla Mosa, dove nell'ambito delle rappresentazioni tipologiche esisteva già un'intera tradizione.

Alla consacrazione della chiesa gotica dell'abbazia di Saint-Denis, avvenuta nel 1144, era quasi interamente presente la gerarchia spirituale di Francia, che ne ammirò le meraviglie e, negli anni seguenti, riprese molte delle "trovate" di Suger, cosicché a partire dal 1150 il numero delle rappresentazioni tipologiche crebbe ulteriormente. Opere tardomedievali come la *Concordantia Caritatis*, la *Biblia Pauperum* e lo *Speculum Humanae Salvationis* possono essere considerate i

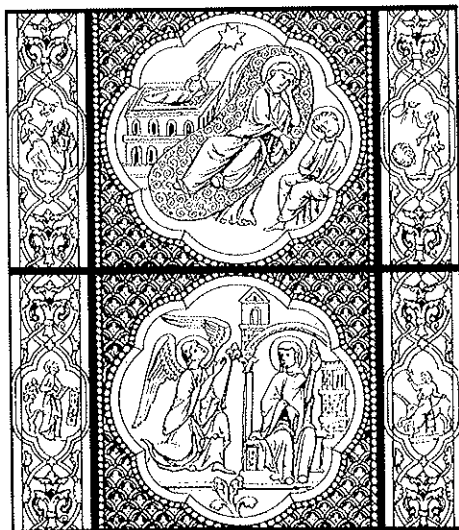


17. L'albero di Iesse; vetrata, XIII sec., cattedrale di Chartres.

punti di partenza di questo sviluppo: per riuscire a comprendere il significato dell'arte medievale è indispensabile saper riconoscere il maggior numero di tali tipologie.

Delle centinaia di queste, nominate nelle opere esegetiche o teologiche, la maggior parte non si prestava ad essere rappresentata. Sia che esse facessero riferimento a testi biblici sconosciuti alla maggioranza dei credenti, sia che fossero così astratte da porre problemi pratici riguardo alla loro possibile raffigurazione, il loro utilizzo sembrava doversi limitare alla letteratura. Pittori e scultori dovettero dunque operare una selezione, sulla quale ci soffermeremo mantenendo l'ordine degli avvenimenti del Nuovo Testamento. Possiamo inoltre operare una distinzione tra i racconti dell'Antico Testamento nell'epoca che precede Mosè, e quelli accaduti in seguito. Chiameremo tale divisione: prima della Legge (*ante legem*); durante o dopo la Legge (*sub lege*), intendendo ovviamente per Legge quella di Mosè. I racconti neo-testamentari erano stati scritti nel periodo in cui la grazia della Redenzione era già realizzata, perciò si parla, in questo caso, di una scena *sub gratia*.

L'ANNUNCIAZIONE, ovvero il messaggio portato a Maria dall'angelo riguardo alla sua futura gravidanza, era considerata come l'inizio della redenzione da parte del Messia e quindi il grande mutamento che veniva a interrompere il peccato originale. L'Annunciazione era perciò raffigurata accanto al momento dell'Antico Testamento in cui Dio MALEDICE IL SERPENTE che ha tratto Adamo ed Eva nel peccato: «Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiacerà la testa e tu le insidierai il calcagno» (Gn 3, 15). Maria era vista come la donna che avrebbe concluso il tempo della maledizione divina, perché con la nascita del suo bambino sarebbe iniziata la fine dell'epoca cominciata con il peccato originale (18, 19). Una seconda raffigurazione si basava sul VELLO DI GEDEONE (20), uno dei giudici d'Israele, e si svolgeva al tempo della guerra di Israele con i madianiti. Alcuni giorni prima della battaglia Gedeone chiese a Dio un segno della sua protezione verso l'esercito di Israele. Domandò al Signore di far bagnare dalla rugiada un vello di pecora che aveva appeso di notte nell'aia, mantenendo però asciutta l'aia tutt'intorno, e così avvenne (Gdc 6, 36-40). Questo racconto, riferito a un periodo *sub lege* viene inverato nell'An-



18. Nel riquadro superiore, Natività, con a fianco il rovelto ardente e il vello di Gedeone. Nell'inferiore, Annunciazione, con a fianco Isaia e l'unicorno; XIII sec., vetrata della cattedrale di Lione.



19. Adamo ed Eva; frammento di una vetrata del Buon samaritano, inizio XIII sec., cattedrale di Sens.

nunciazione: il grembo di Maria fu fecondato senza che essa perdesse la verginità, così come il vello di pecora di Gedeone si era bagnato mentre la zona intorno era rimasta asciutta.

Quale anticipazione della NASCITA DI CRISTO si utilizzò spesso la VERGA FIORITA DI ARONNE (21). Tutti i capi di Israele dovevano posare la loro verga di legno nel tempio. Colui la cui verga fosse fiorita sarebbe stato l'uomo scelto da Dio come sacerdote del tempio: fu designato Aronne (Nm 17, 16-23). Il legno morto che dava frutti venne paragonato dagli esegeti a Maria, che malgrado la sua verginità partorì un bambino. La comparazione era rafforzata da un'analogia linguistica tra le parole latine *virga* (verga) e *virgo* (fanciulla). In un poema sacro di Adam de Saint-Victor si trova un rimando sia alla verga di Aronne che al vello di Gedeone:

La verga dà fiori
la pelle si bagna
una fanciulla dà alla luce un figlio.

L'OMAGGIO DEI RE MAGI trovava una prefigurazione relativa al tempo *ante legem* nel racconto dell'incontro del re, non ebreo, MELCHISEDEK CON ABRAMO (Gn 14, 17-20). Una seconda anticipazione era costituita dal racconto della REGINA DI SABA (22), che fece visita a Salomone (1 Re 10, 1-13).

IL BATTESIMO DI CRISTO NEL GIORDANO (23) era prefigurato nell'Antico Testamento dal PASSAGGIO DEL MAR ROSSO degli ebrei inseguiti dal faraone d'Egitto, di fronte ai quali si erano separate le acque, poi richiuse sugli inseguitori (Es 14). L'interpretazione simbolica risiede nella salvezza attraverso l'acqua: anche il battesimo era visto come la salvezza dell'anima attraverso l'acqua.

Dell'ULTIMA CENA, la sera prima della morte di Cristo, vi sono diverse anticipazioni. Gli esegeti medievali la interpretavano come un sacrificio nel quale Cristo era la vittima offerta agli uomini per la loro salvezza. Si cercò quindi tra gli esempi di offerte sacrificali dell'Antico Testamento, con una preferenza per quelle senza spargimenti di sangue, che di fatto non vi era stato nell'ultima cena. Spesso venne prescelta l'offerta di PANE E VINO DA PARTE DI MELCHISEDEK (24) ad Abramo (Gn 14, 17-20), e un secondo riferimento si trovò nella PIOGGIA DELLA MANNA nel deserto. Quando gli ebrei, dopo la fuga dall'Egitto, vagarono molto tempo nel deserto ed ebbero fame, Jahvé ordinò che ogni giorno «piovesse pane dal cielo», la manna (Es 16, 1-5) e questo fatto venne collegato direttamente al pane distribuito da Cristo durante l'Ultima cena.



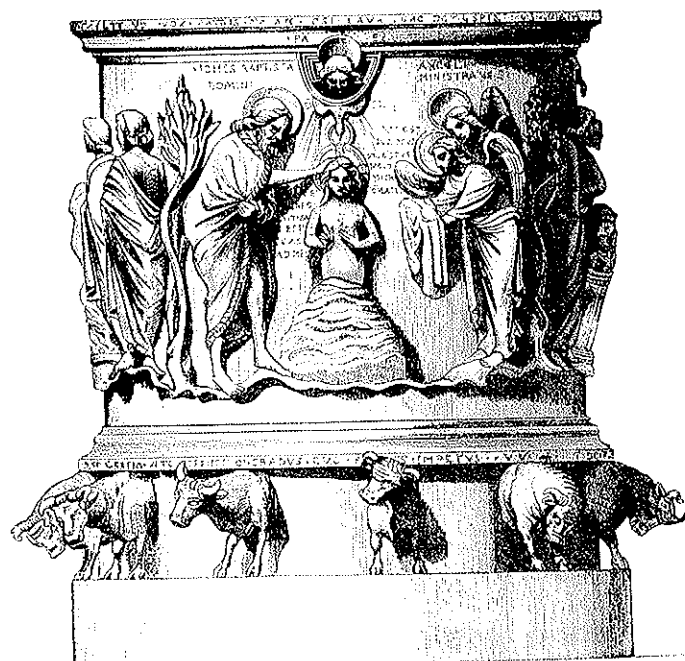
20. Gedeone e il vello; frammento di una vetrata, inizio XIII sec., cattedrale di Laon.



21. La verga fiorita di Aronne; rilievo in pietra, XIII sec., facciata ovest della cattedrale di Amiens.



22. La regina di Saba fa visita a Salomone; frammento in smalto dell'altare di Nicolas di Verdun, 1181, Stiftskirche di Klosterneuburg.



23. Battesimo nel Giordano; battesimale di Reinier di Huy, 1107-1118, nella chiesa di Saint-Barthélemy a Liegi. Il fonte battesimale viene sostenuto da dodici buoi, come quelli raffigurati nel tempio di Salomone (1 Re 7, 23).



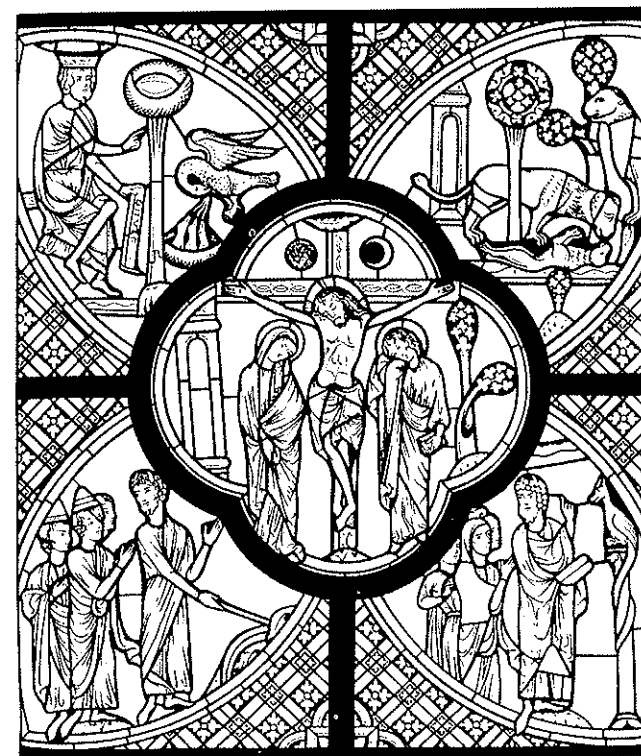
24. Melchisedek offre ad Abramo pane e vino; raffigurazione in smalto su una croce d'altare lorenese, 1155 ca.-1165, Parigi, Louvre.



25. Giacobbe benedice Efraim e Manasse; raffigurazione in smalto su una croce d'altare, attribuita a Godefroid de Claire, Londra, British Museum.

Della PASSIONE E CROCIFFISSIONE DI CRISTO vennero trovate nell'Antico Testamento molte prefigurazioni. Esse vennero spesso utilizzate alla rinfusa per indicare sia il cammino al Calvario (*via crucis*) che la crocifissione. Alcune delle tipologie più ricorrenti si trovano in una croce smaltata del dodicesimo secolo, attribuita a Godefroid de Claire. Nei punti di incrocio dei bracci della croce e alle sue estremità vi sono cinque immagini smaltate prese a prestito dall'Antico Testamento.

Nell'incrocio dei due bracci della croce è riprodotta un'immagine di GIACOBBE CHE BENEDICE EFRAIM E MANASSE (25). Leggiamo il racconto di questa raffigurazione nella Genesi, 48: Efraim e Manasse erano figli di Giuseppe e nipoti di Giacobbe. Quando Giacobbe fu in punto di morte, Giuseppe gli portò entrambi i figli affinché li benedicesse. Giacobbe incrociò le braccia e appoggiò la sua mano destra sulla testa di Efraim, il più giovane dei due, indicando con questo gesto simbolico la sua preferenza per Efraim. Il gesto



di incrociare le braccia fu interpretato nel Medioevo come una prefigurazione della crocifissione di Cristo.

Sul braccio destro della croce vi è l'immagine di un uomo che con il sangue dell'agnello pasquale traccia la lettera greca TAU (26) sulla porta di una casa, come accadde la sera della fuga dall'Egitto affinché la decima piaga, la morte di tutti i primogeniti, risparmiasse le case degli ebrei (Es 12, 7). L'analogia fra la *tau* (τ) e la croce sulla quale Cristo si era immolato formò il legame tra i due avvenimenti.

L'immagine smaltata più in alto mostra Mosè e Aronne accanto al palo con il SERPENTE DI RAME. Quando gli ebrei vivevano nel deserto, dopo la fuga dall'Egitto, divennero impazienti e infelici; Dio li punì mandando loro serpenti velenosi. Su consiglio di Dio Mosè fabbricò allora un serpente di rame e lo infisse su un palo. Chiunque avesse levato gli occhi verso quel serpente sarebbe sopravvissuto (Nm 21, 4-9), e l'esegesi cristiana (Gv 3, 14 ss) vide nel palo una prefigurazione di Cristo in croce (27, 28).

Nell'immagine posta più in basso sono raffigurati due



26. Un ebreo traccia la lettera tau sulla porta della sua casa; raffigurazione in smalto su una croce d'altare, seconda metà X sec., Vienna, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

27. Il Cristo in croce circondato da un profeta con un pellicano, il leone che insuffla la vita ai suoi piccoli, l'innalzamento del serpente di rame e Mosè che trae l'acqua dalla roccia; XIII sec., vetrata nella cattedrale di Le Mans.



28. L'innalzamento del serpente di rame; frammento della vetrata del Buon samaritano, inizio XIII sec., cattedrale di Sens.

esploratori inviati da Mosè in ricognizione nella terra di Canaan, con il compito di riportarne un resoconto. Vi sono anche i loro nomi: KALEB E GIOSUÈ. Dalla terra di Canaan essi portarono un grappolo d'uva, così pesante che doveva essere sollevato da due uomini (Nm 13, 23): il grappolo d'uva appeso a un bastone venne interpretato come un rimando al Cristo in croce (29).

All'estremità del braccio sinistro della croce si vede il racconto della VEDOVA DI ZAREPTA (1 Re 17, 8-24) (30). Il profeta Elia era stato inviato a Zarepta, presso Sidone e trovò colà alloggio presso una vedova. La incontrò mentre la donna si accingeva a far legna, ed è questo il momento raffigurato nella tipologia: la vedova tiene due pezzi di legno in forma di croce. Secondo gli esegeti medievali questo fatto era collegato alla morte di Cristo. La Bibbia non dice nulla sui due pezzi di legno in forma di croce e per questo il motivo sembra piuttosto ricercato. L'artista del XII secolo aveva però altre fonti a disposizione oltre alla Bibbia, nelle quali si cercava soprattutto una spiegazione allegorica dell'Antico Testamento.

La vedova – non ebrea – che accolse Elia nella sua casa venne considerata una prefigurazione dei pagani che si aprivano alla cristianità.

Oltre alle tipologie sulla croce qui descritte, vi erano i racconti sviluppatasi intorno all'agnello pasquale ebraico e al SACRIFICIO DI ISACCO (31, 32), di cui ci siamo già occupati nel primo capitolo. Il confronto con il Cristo appariva logico, poiché in entrambi i casi si trattava di sacrifici che avevano come oggetto delle persone. Il percorso di Cristo sotto la croce venne visto a volte come la realizzazione degli avvenimenti prefigurati da Isacco, che dovette portare lui stesso, sul luogo dell'offerta, la legna da ardere per il suo sacrificio.



29. Gli esploratori della terra di Canaan; frammento dell'altare smaltato di Nicolas de Verdun, 1181, Stiftskirche di Klosterneuburg.



30. La vedova di Zarepta; raffigurazione in smalto su croce d'altare, XII sec., Vienna, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.



31. Isacco trasporta la legna da ardere al luogo del suo sacrificio; smalto sulla croce d'altare di Vienna.



32. L'offerta di Abramo; frammento dell'altare smaltato di Nicolas de Verdun.

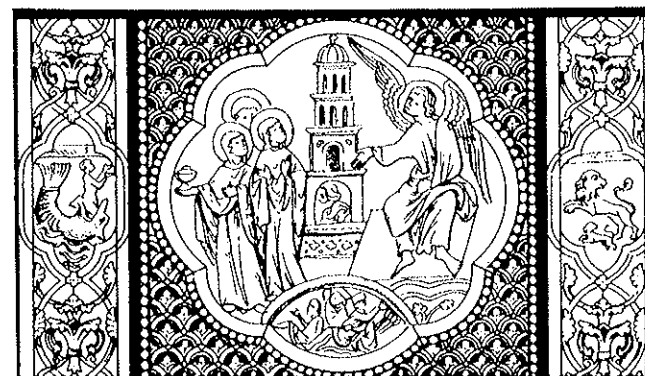
Il racconto dell'AGNELLO PASQUALE è descritto in Esodo, 12. Nella notte della loro partenza dall'Egitto gli ebrei dovettero uccidere un agnello e mangiarlo. Nel Medioevo Cristo venne paragonato all'agnello pasquale ebraico, come appare per esempio in una stanza di un antico inno pasquale medievale:

Il nostro agnello pasquale è ora Cristo
che è stato sacrificato per noi come un agnello;
il puro pane non lievitato,
offerto per noi.

Una scena dell'Antico Testamento spesso associata alla FLAGELLAZIONE DI CRISTO era l'OFFERTA DI UN AGNELLO DA PARTE DI ABELE (Gn 4, 14). Abele era raffigurato con un agnello tra le mani, gli occhi rivolti al cielo. In entrambi i casi si parlava di un "agnello condotto al macello", soprattutto perché Abele poco dopo il suo sacrificio veniva ucciso dal fratello Caino. Anche GIOBBE, che dopo aver sopportato numerose prove si lamentò di tutte le miserie che gli erano inflitte, venne riguardato come una prefigurazione del Cristo dolente.

La prefigurazione della DEPOSIZIONE E RISURREZIONE di Cristo è rappresentata da un tema assai noto nel periodo più antico della cristianità: il racconto di GIONA E LA BALENA. La scena nella quale Giona viene gettato in mare (33, 34) venne abbinata, nelle rappresentazioni tipologiche, alla sepoltura, e il momento in cui Giona emerge dal ventre della balena sulla spiaggia di Ninive venne associato alla risurrezione. Un altro motivo che compariva spesso accanto alla risurrezione era quello di SANSONE CON LE PORTE DI GAZA (35). Sansone si tro-

34. Donne presso il sepolcro vuoto, affiancate da Giona con la balena e dal leone con i suoi cuccioli; XIII sec., cattedrale di Lione.



33. Giona viene gettato in mare; frammento dell'altare smaltato di Nicolas de Verdun.

35. Sansone con le porte di Gaza; frammento dell'altare smaltato di Nicolas de Verdun.



vava nella città di Gaza, dove gli abitanti volevano imprigionarlo. Tutte le porte della città vennero chiuse per impedirgli di fuggire. Ma Sansone, ben noto per la sua grande forza fisica, «afferrò i battenti della porta della città e i due stipiti, li divelse insieme con la sbarra, se li mise sulle spalle e li portò in cima al monte che guarda in direzione di Ebron» (Gdc 16, 1-3). Nelle raffigurazioni medievali lo si vede profondamente piegato sotto il peso delle due porte. Sansone venne paragonato a Cristo, mentre Gaza con le porte sprangate simboleggiava il sepolcro serrato.

L'ASCENSIONE venne abbinata al racconto veterotestamentario dell'ASCESA AL CIELO DI ELIA, che venne trasportato in cielo su «un carro di fuoco e cavalli di fuoco» (2 Re 2, 1-14).

L'arte del XII e XIII secolo brulica dunque di rappresentazioni tipologiche. Assai spesso la maggior parte delle tipologie venne riunita insieme in un ciclo più o meno ampio. L'esempio più celebre che ci è pervenuto è costituito dall'altare di Klosterneuburg nei pressi di Vienna. Venne terminato nel 1181 dall'artista lorenese Nicolas de Verdun. La composizione di questo altare consiste di tre zone orizzontali con raffigurazioni in smalto. Nella zona intermedia vi sono rappresentazioni tratte dall'Antico Testamento. Nella zona più in alto sono raffigurate scene relative all'epoca precedente le leggi di Mosè, e nella parte più bassa scene del periodo successivo. Una veduta d'insieme di tutte le rappresentazioni dell'altare di Klosterneuburg, con rimandi ai luoghi designati della Bibbia si trova in appendice II.

Le forme più antiche di queste dettagliate serie tipologiche si trovano soprattutto nell'arte applicata. A parte l'altare di Klosterneuburg e la croce smaltata di Godefroid de Claire, vi sono anche altri esempi, come l'altare mobile di Stavelot (1150-1160). Per comprendere a fondo il significato delle immagini raffigurate dobbiamo osservare l'altare partendo dal basso. Come prima cosa osserviamo i quattro EVANGELISTI; essi si trovano nell'angolo dell'altare e sembrano letteralmente sostenerlo. Il significato di ciò è chiaro: gli evangelisti erano considerati le pietre angolari della fede. Ai lati vi sono dodici raffigurazioni del MARTIRIO DEGLI APOSTOLI. Le scene nel lato superiore si riferiscono alla morte di Cristo: si tratta di un altare che veniva utilizzato per l'eucarestia, memoriale della morte di Cristo. Intorno alla pietra dell'altare in cristallo di rocca si trovano sei rappresentazioni della passione e morte di Cristo, associate con quattro allegorie tratte dal Vecchio Testamento. Il cristallo di rocca è racchiu-

so da quattro lunette con raffigurazioni di Sansone con le porte di Gaza e di Giona rigettato dal ventre della balena: simboli della risurrezione. Sopra e sotto vi sono rappresentate le personificazioni di ECCLESIA e di SINAGOGA, la Chiesa cristiana e quella ebraica. La prima tiene una croce e un calice, la seconda è bendata e in una mano regge gli strumenti del supplizio, nell'altra la corona che dalla Chiesa di Roma le è stata tolta. Il modo in cui sono collocate queste due personificazioni è molto raffinato: Ecclesia si trova presso la croce, Sinagoga è presente alla condanna di Cristo. Esse costituiscono qualcosa di più di un semplice supporto di altare, sono quasi piccoli monumenti con un programma teologico completo.

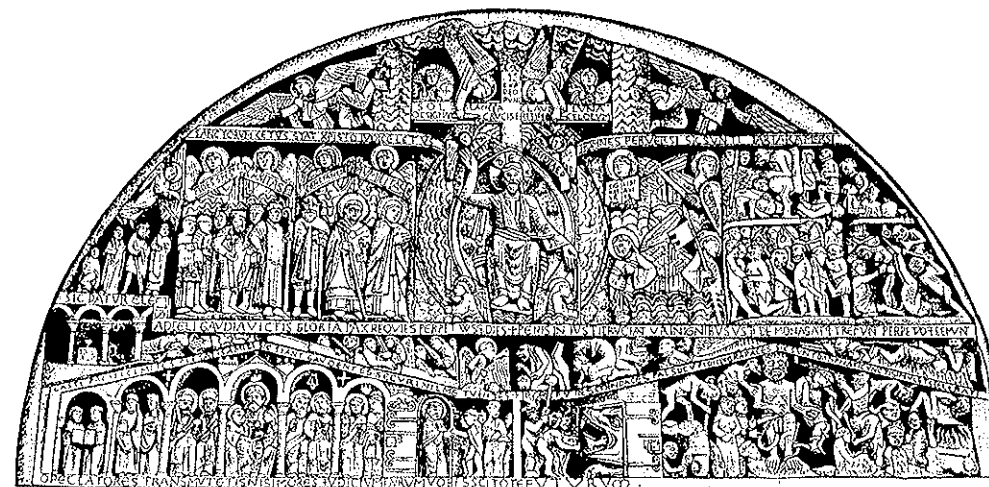
Ancora più impressionanti sono le vetrate delle chiese in Francia e in Germania. Nella maggior parte dei casi si trova una rappresentazione centrale del Nuovo Testamento, circondata da scene più piccole tratte dall'Antico. Una vetrata di Châlons-sur-Marne, che come l'altare mobile di Stavelot è datata tra il 1150 e il 1160, mostra un'immagine della crocifissione. Nelle mezzelune sopra e sotto vennero raffigurate Sinagoga ed Ecclesia, in quelle a destra e a sinistra il sacrificio di Isacco e l'innalzamento del serpente di rame a opera di Mosè. Nei quattro angoli spiccano le immagini di Sansone con le porte di Gaza e inoltre Davide e tre PROFETI con il rotolo dei testi sacri. Secondo l'esegesi allegorica i profeti avevano previsto tutti gli avvenimenti del Nuovo Testamento e, a partire dal XII secolo, vennero raffigurati sempre più spesso. Nel più alto transetto della cattedrale di Chartres si trovano, accanto a un'immagine di Maria con il Bambino, i quattro evangelisti, ritratti come piccoli uomini sulle spalle dei quattro profeti (1230 ca.) (36). Sulla porta principale del duomo di Bamberg, invece, i dodici profeti portano ciascuno un apostolo sulle spalle. Queste indicazioni simboliche mostrano fino a che punto l'uomo dell'epoca fosse persuaso del legame tra l'Antico e il Nuovo Testamento. Per la stessa ragione i profeti si trovano di frequente raffigurati nei manoscritti. Un ciclo tipologico dipinto nel XIII secolo si può ammirare nella Sankt Maria Lyskirche di Colonia. Nelle volte delle tre navate centrali vennero raffigurate sul lato sinistro (rivolto a nord) quattro immagini tratte dall'Antico Testamento e sul lato destro (rivolto a sud) quattro del Nuovo. In mezzo venne dipinto un certo numero di personificazioni delle virtù.



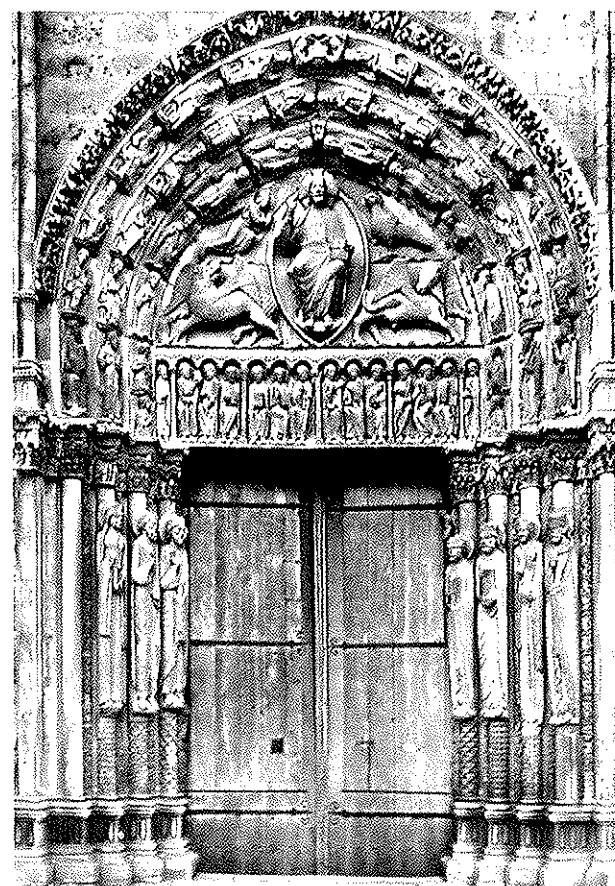
36. L'evangelista Marco sulle spalle del profeta Isaia; vetrata, 1230 ca., cattedrale di Chartres.

Per l'uomo medievale la storia aveva un sicuro punto finale: il Giudizio universale (37). Questo divenne uno dei temi più importanti dell'arte medievale. Nella forma che assume nei portali delle grandi cattedrali il soggetto era connesso alla *concordantia veteris et novi testamenti*. Il portale sul lato occidentale della cattedrale di Chartres, costruito non molto dopo il 1144, ci aiuta a comprendere questo legame. Il committente era Geoffroy de Lèves, vescovo di Chartres e buon amico di Suger. Nel 1144 egli assisté alla consacrazione di Saint-Denis e poco dopo chiamò gli artisti, che vi avevano collaborato, alla costruzione della sua chiesa vescovile. Il portale occidentale è una delle parti costruite per prime dell'intero insieme. Sopra l'ingresso del portale mediano il posto centrale venne preso dalla *MAIESTAS DOMINI*, ossia dal ritorno del Figlio dell'uomo sulla Terra, attorniato dai quattro esseri viventi. Sotto la *Maiestas* si vedono i dodici apostoli e gli evangelisti Marco e Luca (Giovanni e Matteo erano nel contempo apostoli ed evangelisti). Nel timpano sono raffigurate piccole immagini di angeli e dei ventiquattro anziani che devono stare accanto al Figlio dell'uomo. Sotto di loro, accanto alle porte, sono collocate le immagini stilizzate e allungate di figure appartenenti all'Antico Testamento: re, regine e profeti (38). Alcuni tengono in mano una sentenza, ora cancellata e illeggibile, ma che originariamente conteneva un passo dell'Antico Testamento. Sui capitelli, sopra il capo delle figure dell'Antico Testamento, vi sono immagini della vita di Maria e di Cristo, e con queste la visione risulta completa. Quando il visitatore, entrando nella cattedrale, guardava a sinistra e a destra, vedeva negli angoli interni della porta piccoli angeli che lo accoglievano nella chiesa, simbolo del paradiso.

Il portale di Chartres non era il primo di questo tipo; anche Saint-Denis ha un ingresso simile, ma il suo *lay-out* completo è conosciuto solo dai disegni, mentre il timpano con il GIUDIZIO UNIVERSALE di Saint-Denis si è conservato. Il centro della composizione è occupato dal Cristo, raffigurato con una spalla nuda e le braccia tese. Dietro di lui vi è la croce sulla quale è morto, accanto gli apostoli e sopra di lui gli angeli. Sotto di lui i morti escono fuori dalle loro tombe. Nello stesso modo venne raffigurato il Giudizio universale negli avori carolingi, con la croce come motivo centrale. Nel XIII secolo comparvero diverse varianti e ampliamenti del soggetto: i cavalieri dell'Apocalisse vennero aggiunti al tema, e a volte uno di loro trascina un cadavere dietro di sé. L'insistenza sulle sofferenze di Cristo aumentò progressivamente: egli mostra le sue ferite



37. Giudizio universale;
1130-1140, rilievo
di Sainte-Foy a Conques.



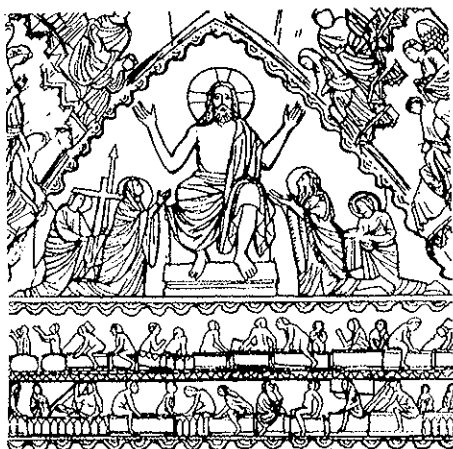
38. *Maiestas domini*; XII sec.,
portale della cattedrale
di Chartres.

e gli angeli portano gli strumenti che hanno avuto un ruolo nella crocifissione: il martello, le tenaglie, la lancia, la corona di spine e così via. Spesso si vedono Maria e Giovanni, l'apostolo o il Battista, raffigurati accanto a Cristo (39). Essi rappresentano i mediatori tra Cristo e l'uomo, in una composizione che ricorda quelle dell'arte bizantina.

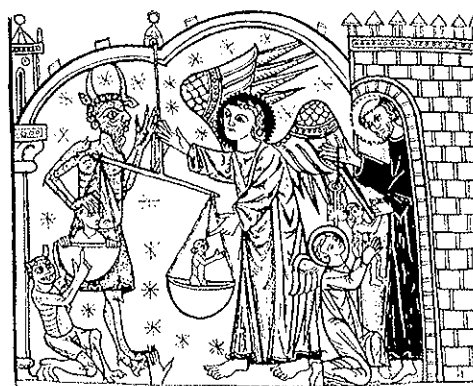
A partire dal XII secolo anche in Occidente la figura di MARIA acquisì sempre più potere come mediatrice tra Dio e l'uomo. Si sperava nel suo sostegno il Giorno del giudizio. Ciò appare con forza nel celebre inno *Salve Regina*, composto probabilmente intorno al 1087 da Aimer, vescovo di Le Puy, inno che fin dal XIII secolo viene cantato in tutte le chiese cattoliche dell'Europa centrale e occidentale:

Salve o Regina, madre di misericordia
vita, dolcezza e speranza nostra, salve.
A te ricorriamo esuli figli di Eva
gementi e piangenti in questa valle di lacrime.
Orsù dunque, avvocata nostra,
rivolgi a noi gli occhi tuoi misericordiosi
e dopo questo esilio mostraci Gesù
il frutto benedetto del seno tuo
o clemente, o pietosa,
o dolce vergine Maria.

Le rappresentazioni della RISURREZIONE DEI MORTI divennero nel tempo sempre più ricche di dettagli. Mentre gli angeli soffiano nelle trombe per guidare la risurrezione, con il risveglio dei morti compare la divisione tra dannati e beati, che sempre più spesso vengono accolti in Paradiso da Pietro. Michele che pesa le anime dei morti, Satana che prova a dare un colpettino alla bilancia (40), raffigurato come un mostro dal largo becco aperto, e infine il Paradiso, spesso rappresentato da Abramo che accoglie le anime in un grande lenzuolo, divengono elementi ricorrenti nella rappresentazione. I diavoli sono dipinti come mostri orrendi che puniscono e torturano le anime dei condannati.



39. Giudizio universale con Maria e Giovanni Battista come mediatori; XIII sec., rilievo nella cattedrale di Reims.



40. Michele contende al diavolo l'anima di un peccatore; antependium del maestro di Sorignurola (Catalogna), XIII sec., Barcellona, Museo de Arte Cataluña.

Anche l'ALDILÀ e soprattutto le sue delizie trovarono posto nelle rappresentazioni. Una descrizione dei luoghi magnifici dell'aldilà si poteva leggere in un poema di Anselmo d'Aosta, nel quale era spiegato come dopo il Giudizio universale le anime si sarebbero riunite per sempre ai loro corpi e avrebbero avuto a disposizione quattordici qualità ideali. A Chartres, intorno al timpano con il Giudizio universale sono dipinte le qualità, sotto forma di quattordici figure di donne. Le prime sette sono in relazione con il corpo e incarnano la bellezza, la proporzione, la forza, la libertà, la salute, la delicatezza, la costante giovinezza. Le altre riguardano l'animo: saggezza, concordia, armonia, onore, forza morale, sicurezza e gioia.

In una cultura che interpretava in maniera allegorica gli avvenimenti del passato, c'era anche spazio per i racconti della STORIA PAGANA e anche per i tempi che avevano preceduto il cristianesimo. Anche in questo caso i teologi pensavano di riconoscere qui le intenzioni divine; così come si poteva trarre una lezione dalla natura e dalle sue meraviglie, allo stesso modo molti racconti di antichi scrittori, compresi racconti e dipinti profani, potevano avere un significato nascosto. Umberto Eco ne dà un bell'esempio nel suo libro sull'estetica medievale (*Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987). Un miniaturista del XII secolo dipinse nel libro dei Salmi l'immagine di una città fortificata. A margine il pio disegnatore indicò che il suo disegno raffigurava un castello, ma che questo castello poteva essere inteso anche in relazione alla battaglia interiore che ogni uomo combatte con il male che vuole impossessarsi di lui.

Anche i testi degli scrittori greci e romani furono oggetto presso alcuni di un apprezzamento simbolico. In particolare VIRGILIO, che secondo alcuni autori aveva predetto nella quarta egloga delle *Bucoliche* la nascita di Cristo, venne venerato come l'esempio luminoso di un autore pagano retto e virtuoso: non a caso nella *Commedia* Dante si fece guidare da lui attraverso l'Inferno e il Purgatorio. Ma non tutti la pensavano così. Lo vediamo per esempio nelle riserve espresse da Onorio di Autun: «Quale profitto può trarre mai uno spirito cristiano dai duelli di Ettore, dai poemi di Virgilio e dalle elegie di Ovidio?».

Spesso ai racconti delle origini grecoromane veniva data dai narratori medievali un'interpretazione religiosa, allegorica o moralistica. Un esempio della prima è il racconto di ERCOLE che trascina Cerbero fuori dall'Ade; questo racconto venne collegato in maniera tipologica con quello di Cristo,

che scese nell'oltretomba per liberare Adamo. Si trovano interpretazioni moralistiche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, che venne ripreso e utilizzato in varie opere poetiche dell'XI e XII secolo. In queste rielaborazioni vennero spesso espunti passaggi originali, e altri ne vennero aggiunti. Questi rifacimenti vennero forniti di un commento moralistico, l'*Ovide Moralisé*. Uno dei racconti più noti di Ovidio è quello di PIRAMO E TISBE, due giovani ai quali i genitori, nonostante abitassero vicini, avevano proibito di frequentarsi o di avere alcun contatto. Essi si diedero perciò appuntamento fuori della città, presso una fonte. Quando la fanciulla vi giunse, vide un leone e spaventata cercò rifugio in una grotta, perdendo il velo. Piramo, arrivato a sua volta sul luogo, vide il velo abbandonato a terra e ne dedusse che la sua amata era stata divorata dal leone: disperato si uccise. Uscita dal suo rifugio, Tisbe vide Piramo morto e a sua volta si tolse la vita. Nel Medioevo Piramo, che si era immolato per l'amata, venne interpretato come Cristo. Tisbe incarnava l'anima umana e il leone che aveva macchiato di sangue il suo velo, come il male da cui era insidiata. Il tema venne raffigurato molte volte, in particolare nei piatti in bronzo del XII secolo (41). A causa del carattere moraleggiante delle loro raffigurazioni i piatti con questo tema si combinavano bene con altri dello stesso tipo sui quali erano dipinti vizi e virtù.

Un altro motivo preso a prestito dalla letteratura latina è quello delle SIBILLE, le sagge indovine che predicevano il futuro agli imperatori romani. In particolare venne spesso ripresa la Sibilla eritrea, perché nell'egloga di Virgilio già ricordata avrebbe predetto la nascita di Cristo. Le sue immagini venivano abbinate a quella dell'imperatore Augusto, a cui era indirizzata la premonizione.

Dalla storia medievale vennero riprese soprattutto le storie di Carlo Magno. Le incontriamo dappertutto in Francia, in particolare nella cattedrale di Chartres. Gli uomini del tempo veneravano Carlo Magno come un santo. Nella *Chronique Saintongeaise* del XIII secolo si trova una descrizione della quale molti "altri" santi potrebbero essere invidiosi:

Davvero Carlo è lo splendore della carne perché dopo Gesù Cristo egli è il più eccellente di tutti i re della terra, a causa della luce della sua virtù, la sua sapienza e il suo valore.



41. Piatto in bronzo con il racconto di Piramo e Tisbe; XII sec., Copenhagen, Nationalmuseet.

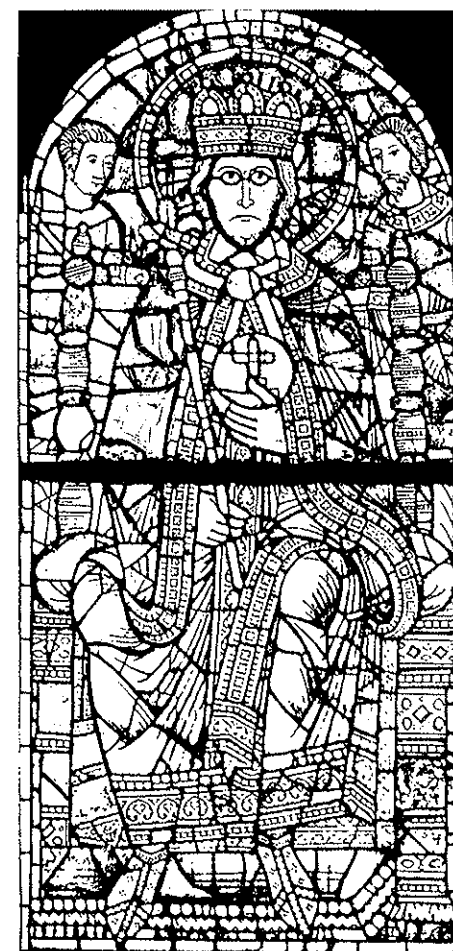
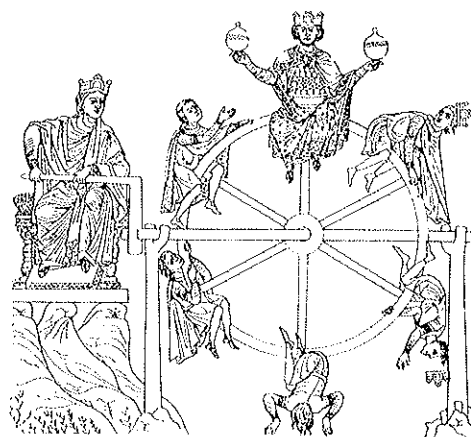
Nel Musée de l'Oeuvre Notre-Dame a Strasburgo si trova una vetrata (42) che mostra una rappresentazione della *Maiestas domini*. Osservandola con attenzione si nota che è un'immagine di Carlo Magno seduto sul trono, tra le mani lo scettro e la sfera del mondo, l'aureola sul capo e dietro il trono le piccole figure di Rolando e Oliviero. Perfino il volto presenta i tratti caratteristici di Cristo in altre raffigurazioni del genere. I preziosi reliquiari di Carlo Magno conservati ad Aquisgrana risalgono al 1215 circa: su uno dei lati Carlo è raffigurato seduto sul trono, affiancato da due vescovi. Sopra di lui si trova una immagine della *Maiestas domini*, una composizione che assomiglia un po' a quella sui portali della chiesa, dove i sovrani terreni erano abbinati a quelli celesti.

42. Carlo Magno affiancato da Rolando e Oliviero; vetrata, XII sec., Strasburgo, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame.

Il posto dell'uomo

Sopra il rosone a sud della cattedrale di Amiens si trovano diciassette figure in pietra. Quella al centro rappresenta un re sul trono. Alla sua destra otto figure strisciano faticosamente intorno a lui; all'altro lato altre otto cadono tutt'intorno. Si tratta di una versione scolpita della RUOTA DELLA FORTUNA (43), un motivo popolare medie-

43. La Ruota della Fortuna; disegno nell'*Hortus Deliciarum*, copia del XIX sec. dell'originale del XII sec.



vale che compare spesso nelle arti plastiche e ancora di più in letteratura, per esempio nei *Carmina Burana*:

Io sono la Fortuna satolla e ho occhi lacrimosi
perché essa prende via quello che avevo, senza pietà.
È vero quel che si scrive dei suoi bei capelli,
ma ciò che rimane è solo la bella apparenza.

Sull'alto trono della Fortuna mi sono seduto da re;
il successo mi ha dato una corona di fiori.

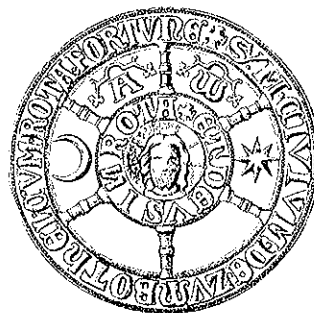
Ma anche se la mia felicità e ricchezza sembravano senza fine
la fine era inevitabile e la mia gloria è scomparsa.

La ruota della Fortuna è girata, e io sono caduto in basso;
un altro è portato in alto e giunge al culmine del potere.

Il re si trova sopra, non farlo cadere
come una volta fece quella regina, sulle rive di Troia.

Il re, con la sua malferma posizione sulla ruota, simboleggia l'uomo che può raggiungere il potere più alto, mentre le altre figure mostrano che il destino può mutare la più alta condizione come la più umile. La Fortuna non si fa influenzare da nulla e da nessuno; per questo viene spesso raffigurata con una benda sugli occhi e, a volte, sostituita con l'immagine di Cristo, come nel caso del sigillo della città di Tynau in Ungheria (44) e delle facciate di alcune chiese italiane, per esempio a Verona. La simbologia va interpretata tenendo conto del fatto che Cristo ha in mano il destino degli individui.

La Ruota della Fortuna riassume le idee medievali sul posto dell'uomo nel mondo. La parola chiave in questo sistema era "superbia", considerata il più grave dei peccati capitali e l'origine di ogni male. La virtù più importante era l'umiltà: umile era considerato colui che occupava un posto non appariscente nella società nella quale egli era capitato per caso. Il passaggio dell'uomo sulla terra era considerato una necessità temporanea decisa da Dio. Egli aveva tracciato per lui un cammino nella "valle di lacrime", e la maniera con cui si dava forma a questo percorso era decisiva per la vita dopo la morte. Solo l'aldilà era significativo. Il destino decideva se si era ricchi o poveri. Questo modo di pensare aveva un'importante conseguenza nella concezione della Chiesa: il fasto e la magnificenza terreni erano visti come relativi, fortuna e apparenza erano temporanei e occorreva in ogni momento fare i conti con la loro instabilità e il fatto che potevano rovesciarsi nel loro contrario. L'idea è espressa con chiarezza in alcuni versi di un poema del XIII secolo, *Cur mundus militat*, i cui versi, per la maggior parte conservati, mostrano la popolarità del tema:



44. La Ruota della Fortuna
sul sigillo della città di Tynau;
XIV sec.

Perché ricercare sempre gloria e vanità?
Il vantaggio che offrono è solo di breve durata
fuggono in un soffio e il loro potere scompare
perché sono fragili come vasi di ceramica.

Alti ingegni e antiche civiltà,
eloquenza raffinata e potere regale
grandi signori e immensa potenza
tutto questo in un attimo si invola.

Al lustro terreno è riservato un breve tempo,
ciò che concede alla gioia trascorre come un'ombra
e la gloria terrena ci distoglie dalla ricompensa eterna.
L'uomo si volge a causa sua al cammino dell'errore.

Tu che ti senti così potente, sei solo polvere per i vermi,
nient'altro che materia, rugiada che si dissolve;
perché anche se oggi vivi, non sai se vivrai domani.
Sii buono con il tuo prossimo, per il tempo che ti resta.

La gloria terrena, della quale tanto si parla,
vale per la Scrittura non più che un filo di paglia.
E come una foglia portata via dal vento,
si dilegua in un attimo la vita degli uomini.

Non chiamare mai tuo qualcosa che puoi sempre perdere.
Perché ciò che è dato al mondo è presto ripreso.
Rivolgiti alle cose del cielo: il tuo cuore deve dimorare lassù.
Vi è felicità per chi sa disprezzare le cose del mondo.

Il messaggio di questo poema è chiaro: "felice colui che disprezza le cose del mondo". L'uomo deve riconciliarsi con la sua posizione, potere o indipendenza, ricchezza o povertà, salute o malattia. Agli occhi di Dio tutti sono uguali. Tale somiglianza venne rappresentata nell'arte medievale attraverso la mancanza delle caratteristiche fisiche. Questo vale anche per le figure nell'arte religiosa. Nel suo libro sulla cultura del Medioevo Jacques Le Goff parla di un canone corporeo nella rappresentazione delle persone: gli individui venivano ricondotti a quel tipo corporeo che rivelava il gruppo sociale a cui appartenevano, e la conseguenza di questo fatto è che nell'arte medievale le figure si assomigliano tutte.

Inoltre nell'arte religiosa precedente il 1300 non compaiono ritratti. Si conoscono rari disegni dei committenti nei manoscritti, e "ritratti" su pietre tombali, ma in nessuno dei due casi si può parlare di caratteristiche individuali. Un esempio del primo tipo si trova nel Vangelo dell'abbazia di

Liessies (conservato alla Société archéologique di Avesnes): nella celebre pagina dell'evangelista Giovanni è ritratto l'abate Wedric con un calamaio in mano. Il ritratto dell'abate Suger su una delle vetrate dell'abbazia di Saint-Denis, di cui abbiamo già parlato, appartiene alla stessa categoria. Essi anticipano a loro modo i ritratti dei donatori che dopo il Trecento diverranno una parte sempre più consistente dell'arte religiosa. Alle eccezioni del XIII secolo appartengono le immagini del conte Ekehart e di sua moglie Uta nella cattedrale di Naumburg (1260). Forse si tratta di ritratti postumi, ma le caratteristiche personali dei personaggi sono rese in maniera così viva da far supporre che l'artista abbia lavorato dal vero.

La relatività del potere terreno e la sua fragilità vennero rappresentate in alcune immagini del Giudizio universale, nelle quali ex potenti come papi e prelati, ben riconoscibili dai loro copricapi, vengono puniti all'Inferno al pari di meno illustri peccatori. Anche quando si trovano in piedi tra gli eletti, il loro posto non dà nell'occhio, a significare con ciò che la loro posizione terrena in cielo non conta più. Un esempio di queste raffigurazioni si trova nel Giudizio universale della cattedrale di Reims.

La relativizzazione del potere e delle cariche terrene stava a significare che tutte le occupazioni umane, da quelle manuali a quelle intellettuali, erano da ritenersi solo come un contributo alla storia della salvezza. Entrambe le forme di lavoro erano state istituite a seguito del peccato originale come un onere e un mezzo per raggiungere la salvezza eterna. Per questo motivo il tema del lavoro figurava all'interno dell'arte religiosa.

Il lavoro dei campi appariva come l'occupazione più dura. Ma in virtù della bontà divina vi era una suddivisione di tutte le diverse attività nell'arco dell'anno: ogni mese aveva le sue occupazioni, e nell'insieme esse formavano un ciclo ricorrente, illustrato dal CALENDARIO. Gli esempi più significativi a questo proposito si trovano nei lussuosi *Libri d'Ore* del XIV e XV secolo e sulle facciate di chiese e cattedrali, per la maggior parte in combinazione con i segni dello zodiaco.

Questo tema non appartiene alla cultura medievale, ma è tratto dalle rappresentazioni dell'antichità. Mentre nelle versioni scolpite delle cattedrali il legame non è più visibile, i disegni dei manoscritti mostrano chiaramente come il Medioevo sia stato, a questo proposito, influenzato dai greci

e dai romani. Per esempio, nella miniatura del XII secolo conservata nella Landesbibliothek di Stoccarda si vede *Annus*, la personificazione dell'Anno, con in mano *Sol* e *Luna*, i due astri principali della vita dell'uomo. Intorno a lui vi sono dipinti i segni dello zodiaco e nel cerchio esterno si trova il lavoro adatto ai mesi, simboleggiati dalle costellazioni. Negli angoli si trovano infine i simboli delle quattro stagioni (45).

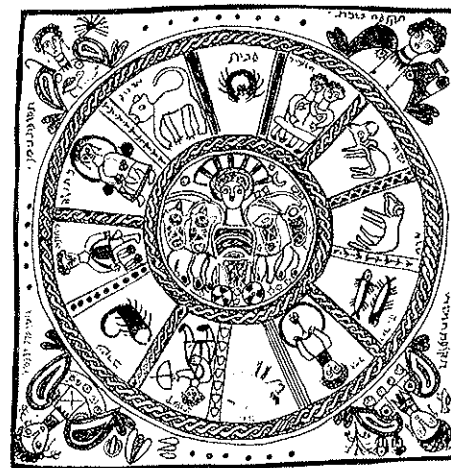
Una composizione simile, con l'eccezione delle costellazioni, è dipinta in un calendario del VI secolo sul pavimento di un chiostro a Bêt-Se'an, in Palestina: nel mezzo vi sono *Sol* e *Luna*, in un cerchio intorno i nomi dei mesi e i lavori relativi. Nella sinagoga di Bêt-'Alfa si trova un mosaico pavimentale con il carro del sole, e intorno, in cerchio, i segni zodiacali (46). Ancora più antico è un piccolo calendario in terracotta conservato nel Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Magonza con il sole, le costellazioni e le personificazioni dei giorni della settimana. Gli artisti medievali hanno seguito avidamente questi esempi, sia in piccolo nei manoscritti, che in grande, sulle facciate delle cattedrali. Nel duomo di Aosta vi è un mosaico pavimentale con l'anno al centro e intorno, in piccoli cerchi, i dodici mesi. Nelle chiese e cattedrali del Nord Europa, dove le rappresentazioni sulle facciate erano in forma di sculture, la composizione a cerchio non poteva essere eseguita, e si dovette trovare una forma analoga, come per esempio i quattro semicerchi della cattedrale di Amiens. Tipico di queste rappresentazioni è il gran numero di corrispondenze.

Il mese di GENNAIO era visto come un periodo di festa e di riposo; la sua raffigurazione comprendeva persone intente a divertirsi. Spesso vi compariva anche il dio bifronte Giano della tradizione romana, che simboleggiava l'inizio e la fine dell'anno. La costellazione corrispondente era quella dell'Acquario.

Anche in FEBBRAIO il lavoro nei campi era tranquillo e pacifico. Le immagini ci presenta-



45. *Annus*; miniatura del XII sec., Stoccarda, Landesbibliothek.



46. *Carro del Sole*, costellazioni e stagioni; mosaico pavimentale, VI sec., nella sinagoga di Bêt-'Alfa (Israele).

no spesso un vecchio seduto a riscaldarsi al fuoco del camino. Sul rilievo delle grandi cattedrali questa raffigurazione era frequente; spesso vi era una pentola sul fuoco e l'uomo aveva tolto le scarpe per meglio profitare del calore (47). Febbraio era posto sotto il segno dei Pesci.

In MARZO la vita nei campi ricominciava intorno alle vigne (48). Tale motivo è spesso indicativo di questo mese, collegato alla costellazione dell'Ariete.

I mesi di APRILE e MAGGIO compaiono sempre più spesso insieme. In entrambi i casi il tema della primavera con la sua natura in pieno rigoglio era centrale. Si vedono persone che escono all'aperto, passeggiano nei campi con un fiore in mano, compaiono a cavallo o sedute tra gli alberi. Spesso veniva raffigurato un uomo con un falco in mano. Le costellazioni relative a questi mesi erano rispettivamente il Toro e i Gemelli.

A GIUGNO appartenevano raffigurazioni prese a prestito dalla vita dei campi: mietere l'erba, raccogliere il fieno, tosare le pecore. Il segno corrispondente era quello del Cancro.

In LUGLIO il grano veniva raccolto. Si vedono allora i contadini con la falce, intenti a tagliarlo. Un rilievo di Notre-Dame de Paris mostra un contadino che affila la falce. Luglio era accompagnato dal segno del Leone.

Anche in AGOSTO i contadini erano all'opera con il raccolto e la trebbiatura, e il mese era raffigurato sotto il segno della Vergine.

Per SETTEMBRE (49) valevano più motivi, in relazione alle diverse regioni. Così, per esempio, la Francia del Sud e del centro preferiva la vendemmia, mentre al nord si sceglieva la raccolta delle ghiande, usate come cibo per i maiali. In entrambi i casi l'immagine era accompagnata dal segno zodiacale della Bilancia.

Anche OTTOBRE variava da regione a regione. La vendemmia o la semina del frumento venne usata come simbolo di questo mese, posto sotto la costellazione dello Scorpione.

In NOVEMBRE veniva raccolta la legna che doveva servire a riscaldare i freddi inverni. Lo vediamo raffigurato nella cattedrale di Reims. In alcune regioni più a sud le ghiande venivano raccolte solo in questo mese. Il segno zodiacale corrispondente era il Sagittario.

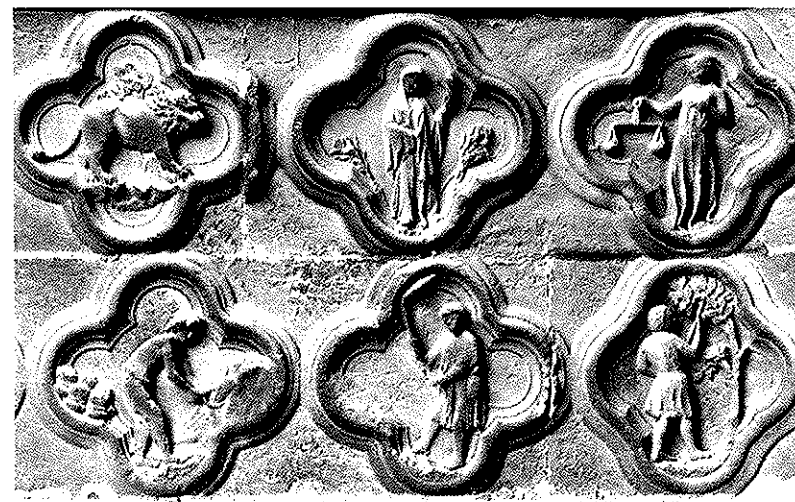
Quasi ovunque DICEMBRE era il mese della macellazione, e un maiale scuoiato è il motivo impiegato più di frequente. Spesso compare anche la botte che veniva utilizzata per salare la carne. Dicembre cadeva sotto la costellazione del Capricorno.



47. Febbraio; XIII sec., rilievo, cattedrale di Amiens.



48. Marzo; XIII sec., rilievo, cattedrale di Amiens.



49. I mesi da luglio a settembre con i segni zodiacali relativi; XIII sec., rilievi, cattedrale di Amiens.

Abbiamo seguito qui il lavoro dei mesi secondo le analogie con il nostro calendario, ma nel Medioevo il primo mese dell'anno poteva essere diverso da gennaio, poiché ogni regione aveva la facoltà di cominciare l'anno con l'Annunciazione, il Natale o l'inizio della Quaresima.

I calendari mostravano il lavoro nei campi; il lavoro manuale degli artigiani appartenenti alle corporazioni non vi aveva alcuna parte. Dopo la rinascita delle città queste corporazioni ebbero un ruolo sempre più importante nella società medievale, ed erano legate al finanziamento della costruzione delle chiese, ma questi fatti non figuravano mai in larga scala nelle rappresentazioni artistiche. Le consorterie artigiane cittadine che pagarono le spese delle vetrate della navata centrale della cattedrale di Chartres vi fecero raffigurare le vite dei loro patroni. Solo in questo modo veniamo a conoscenza delle immagini relative ai mestieri, specie nel caso in cui il patrono abbia avuto la loro stessa occupazione.

Il sapere degli intellettuali che avevano studiato nelle grandi università d'Europa, come Bologna o Parigi, trovava posto nell'universo figurativo dell'arte medievale in quanto investito di un profondo significato religioso. I filosofi venivano considerati come i detentori della più alta conoscenza, che chiamavano scienza. Già l'antichità romana aveva suddiviso il sapere nelle arti del *trivium* (grammatica, retorica e dialettica) e del *quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia e musica). Queste formavano insieme le SETTE ARTI LIBERALI, le *artes*

liberales. La madre e la regina di tutte era la *philosophia* (50). Secondo l'uomo medievale le sette arti liberali dovevano proteggere la società dall'eresia, e, in positivo, indagare sul modo con cui tutti i fenomeni si intrecciassero come degli anelli nella storia della redenzione. Ciò forniva a queste arti uno *status* quasi religioso, e tali le ritroviamo non solo nelle raffigurazioni dei manoscritti, ma anche nelle sculture delle cattedrali. Esse vennero raffigurate come personificazioni, perlopiù attraverso figure femminili. Accanto a esse poteva comparire un filosofo famoso dell'antichità. È questo soprattutto il caso della cattedrale di Chartres. Le fonti di questi motivi erano le opere di Marziano Capella (v sec.) e Isidoro di Siviglia (m. 636).

La GRAMMATICA simboleggiava la conoscenza della lingua (latina) e veniva raffigurata da un personaggio che con la frusta o la ferula richiamava gli allievi all'attenzione; anche un libro faceva parte dei suoi attributi fissi. In alcune rappresentazioni più ampie c'era anche posto per gli allievi stessi. Donato e Prisciano, le cui figure erano entrambe prese a prestito dall'antichità, erano i maestri di grammatica.

La RETORICA, l'arte dell'eloquenza, veniva rappresentata da una figura con libro o rotolo di pergamena, frequentemente vestita come un soldato. Spesso questa figura gesticolava con la mano destra come nelle immagini dell'antichità. Cicerone ne era l'esempio più classico.

La DIALETTICA, o arte del discorso, era ritratta con un serpente o uno scorpione come attributi. Il serpente è preso a prestito da un passo del Vangelo di Matteo (10, 16): «Ecco, io vi mando come pecore in mezzo ai lupi; siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe». Esso simboleggiava la prudenza di cui l'oratore ha bisogno per portare il suo discorso a buon fine. Lo scorpione è più difficile da spiegare; forse questo motivo soppiantò gradatamente il serpente perché l'uomo medievale vedeva una parentela tra i due. Spesso gli attributi non sono così evidenti e si devono ricercare, come nel caso della raffigurazione della dialettica sulla facciata della cattedrale di Auxerre. Dall'antichità Aristotele era il filosofo designato a rappresentare quest'arte.

L'ARITMETICA aveva in mano come attributi un pallottoliere, una riga o un piatto con i numeri. Il grande filosofo e matematico Pitagora ne era il rappresentante.

L'ASTRONOMIA, la scienza delle stelle, aveva un astrolabio o una sfera del mondo accanto a sé. Come simbolo vivente era indicato fin dall'antichità Tolomeo.



50. La Filosofia come madre delle Scienze; iniziale in un manoscritto del XIII sec. contenente la Metafisica di Aristotele.

La MUSICA (51) era rappresentata da una donna musicante. Il suo strumento era di preferenza il liuto, l'arpa, l'organo. Nella cattedrale di Chartres compare Pitagora raffigurato come lo scopritore della musica. Altrove si trova Iubal, che secondo la Genesi (4, 21) era il progenitore dei suonatori di cetra e di flauto, o Davide, che si accompagnava con l'arpa.

La FILOSOFIA (52) era incarnata da una donna con il capo tra le nuvole, con uno scettro nella sinistra e un libro nella destra. Contro il suo petto stava una scala, lungo la quale bisognava salire per passare, nella conoscenza, dagli elementi inferiori a quelli superiori. La rappresentazione era presa a prestito da un passo di Boezio (m. 524) che in una visione aveva visto questa donna con le lettere greche *pi* e *theta* dipinte sul suo abito, a simboleggiare l'importanza congiunta della pratica e della teoria.

Nell'opera di Herrad di Landsberg, l'*Hortus Deliciarum*, scritta e illustrata verso il 1170, vi è una pagina dedicata alla filosofia e alle sette arti liberali. Nella corona sopra la testa della filosofia compaiono etica, fisica e logica. Sotto i suoi piedi, ma ancora in posizione centrale rispetto alla figura, siedono Socrate e Platone come massimi rappresentanti della filosofia nell'antichità. Intorno a loro vi sono dipinte le allegorie delle sette arti liberali (53).

L'influenza della pratica religiosa, devozione e liturgia

Nel Medioevo l'arte cristiana esercitò un influsso importante sulle diverse forme della religiosità popolare, che con racconti, saghe e pratiche rispondeva al bisogno di creare una liturgia viva e animata attraverso la rappresentazione drammatica, il fasto e la magnificenza. Il senso della vita vi aveva un ruolo molto significativo. Nella maggioranza dei casi mancavano fonti affidabili riguardo a cose e persone: figure che non erano mai esistite, ma che dovevano la loro nascita a un gioco di parole o a un'errata interpretazione, potevano essere innalzate ai più alti livelli di santità quando la preghiera nei loro confronti raggiungeva una forza sufficiente. I fenomeni che affronteremo in questo paragrafo riguardano l'attenzione per le reliquie, la venerazione dei santi, i pellegrinaggi e il teatro religioso.



51. La Musica; frammento di una vetrata in piombo del XIII sec., cattedrale di Laon.

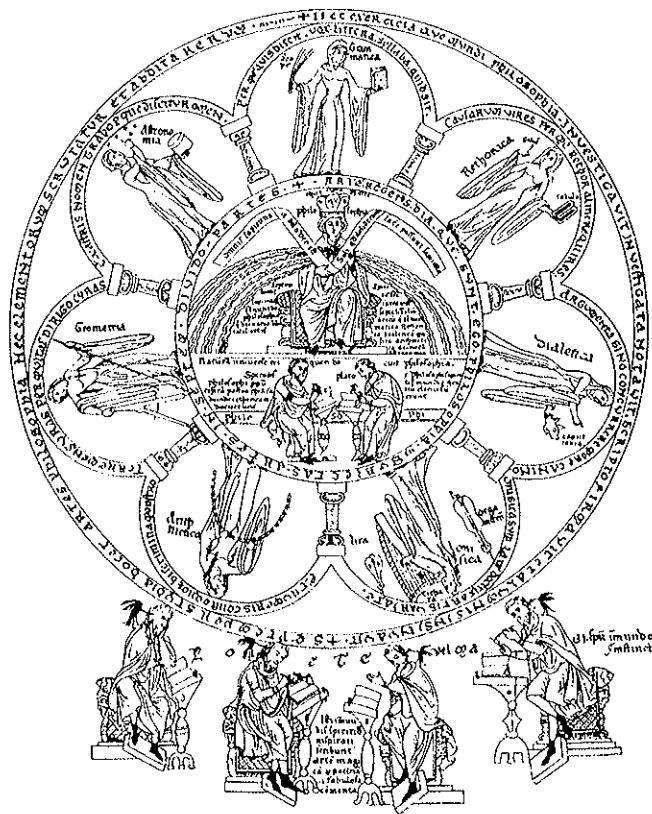


52. La Filosofia; disegno di Viollet-le-Duc ispirato a un'immagine del XIII sec. contenuta nella cattedrale di Laon.

La venerazione delle reliquie è un fenomeno molto antico nella storia del cristianesimo. Soprattutto in Occidente esisteva una vera e propria tradizione al riguardo. Oggetti diversi venivano visti come reliquie: un frammento di ossa di un santo, abiti con cui egli era venuto in contatto ecc. Eccezionali, ma non rare, erano le reliquie della croce su cui Cristo era morto, i chiodi con cui era stato crocifisso e le spine della sua corona.

Al tempo delle crociate, e in particolare della presa di Costantinopoli da parte dei crociati nel 1204, l'Europa venne invasa da un flusso di reliquie, accompagnate dai racconti più incredibili. Così in una chiesa di Vienna vennero mostrate le pietre sulle quali sarebbe stato adagiato Cristo e gocce di sudore di Gesù sul monte degli Ulivi. A Wittenberg si favoleggiava e ci si vantava di alcuni pezzi di fuliggine della fornace nella quale il re babilonese Nabucodonosor aveva gettato i tre giovani ebrei. In uno scrigno conservato al museo belga di Diest si trovava un sacchetto di sabbia con cui Dio avrebbe creato il primo uomo; in un reliquiario di Malines si conservava "un pezzo di ghiaccio risalente alla notte di Natale". I luoghi dove questi resti venivano conservati attiravano i pellegrini, diventando così una sorta di santuari.

Va da sé che l'agiografia ebbe le sue ripercussioni sull'iconografia. Nei luoghi santi vennero edificate cattedrali e fabbricati piccoli oggetti, come le medaglie dei pellegrini, per diffonderne la fama nei più lontani paesi. Nelle chiese che ospitavano le reliquie o accanto a esse vennero rappresentati gli avvenimenti salienti della vita del santo che vi era venerato. Il trasporto delle reliquie nelle chiese era spesso uno degli avvenimenti che facevano parte del ciclo. L'iconografia dei santi si diffuse largamente lungo le vie di pel-



53. La Filosofia e le sette arti liberali; disegno nell'*Hortus Deliciarum*, copia del XIX sec. da un originale del XII sec.

legrinaggio, giungendo anche a grande distanza dal luogo di origine. Spesso si nota che al culto dei santi locali si aggiungono altri santi, la cui fama si era estesa in un'ampia zona.

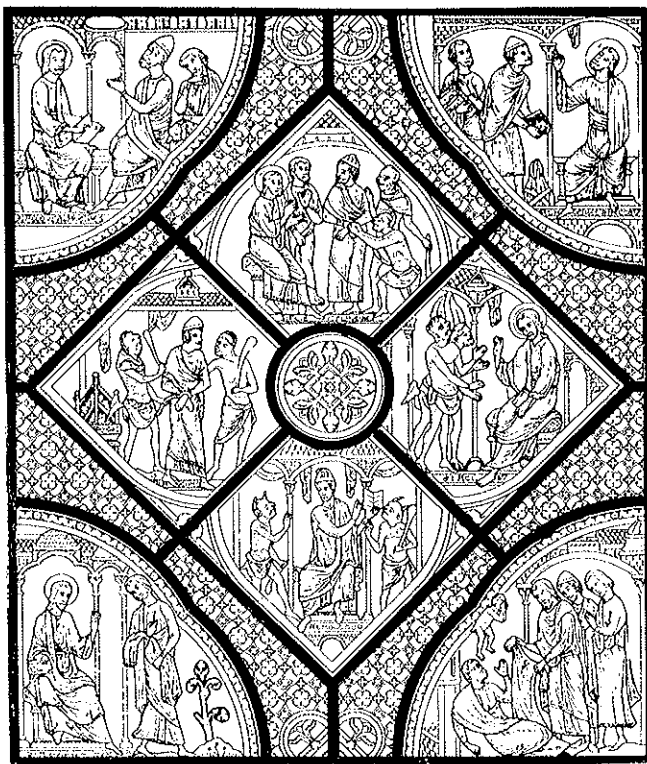
L'opera che ha contribuito di più alla loro fama e che, in alcuni casi, si rivela indispensabile per comprendere pienamente queste raffigurazioni è la raccolta che il domenicano Jacopo da Varazze (1230 ca.-1298 ca.) compilò, dandovi il nome di *Legenda aurea*. Egli compose questi racconti negli anni precedenti il 1264, poco prima di essere scelto come padre provinciale della Lombardia e molto prima di essere nominato arcivescovo di Genova. Nella *Legenda aurea* egli raccolse un grande numero di racconti sulle vite dei santi secondo stile e modalità che ebbero grande influenza sulla massa dei comuni credenti. Miracoli, guarigioni e martiri vennero portati alla ribalta come protagonisti nella storia della cristianità. Il forte realismo delle descrizioni fece sì che dei personaggi divenissero individui in carne e ossa che avevano sofferto o combattuto il male, ma che alla fine ne erano usciti vittoriosi per aver scelto la fede e la Chiesa. Proprio per il loro concreto realismo, i racconti trovarono ampio seguito nel popolo e questa materia divenne ben presto fonte d'ispirazione per gli artisti. La *Legenda aurea* venne presto tradotta nelle lingue volgari dell'Europa occidentale, cosicché la sua influenza sull'arte aumentò considerevolmente. I santi descritti da Jacopo da Varazze potevano essere proposti come modello per l'uomo medievale, poiché ciascuno poteva riconoscersi in un santo, dal punto di vista della personalità, dell'occupazione o del mestiere. Nacquero così i protettori delle confraternite e dei mestieri. Essi fecero il loro ingresso nella cultura cristiana in così ampio numero che per poter essere riconoscibili furono dotati di attributi fissi.

Tra il culto dei santi e i pellegrinaggi vi era un legame diretto e reciproco. Da un lato i santi attiravano i pellegrini e in questo modo creavano le vie di pellegrinaggio, ma a loro volta i viaggi dei pellegrini contribuivano a diffondere la fama del santo locale. Non ci occuperemo qui dei diversi pellegrinaggi locali e regionali, sebbene a volte importanti, quanto piuttosto di alcune delle più importanti località visitate dai pellegrini dell'intera Europa.

In primo luogo la chiesa di San Giacomo di COMPOSTELA, nel nord-ovest della Spagna. In questo luogo vennero sco-

perti nell'813 i resti mortali dell'apostolo Giacomo (54), e ciò aveva attirato subito schiere di adoratori di reliquie. La chiesa costruita sopra la tomba del santo fu distrutta nel X secolo, ma nel 1075 fu iniziata quella che più tardi sarebbe diventata una delle più importanti chiese romaniche d'Europa. A uso dei pellegrini venne composta nel XII secolo una Guida del pellegrino, che illustrava quali luoghi, lungo il percorso verso Compostela, non potevano essere tralasciati, quali santi dovevano essere visitati e le migliori pratiche devozionali *in loco*. In tutta Europa esistevano luoghi d'incontro da cui i pellegrini partivano per i loro pellegrinaggi. Nelle raffigurazioni il pellegrino è riconoscibile dalla conchiglia di san Giacomo che portava appuntata sul mantello o sul cappello (55). Queste conchiglie provenivano perlopiù dalla costa spagnola e venivano portate a casa come ricordo del viaggio.

In Italia la meta principale era ROMA, con San Pietro, San Paolo fuori le Mura e San Giovanni in Laterano. A San Pietro non si andava solo per pregare sulla tomba dell'apostolo, ma anche per adorare la "Vera Icona", il panno sul quale Cristo avrebbe lasciato un'impronta del suo viso, considerato il ritratto divino del Redentore. Qui si visitavano inoltre Santa Maria Maggiore, dove fin dal V secolo si poteva ammirare il presepio di Gesù bambino, e Santa Prassede, dove a partire dal 1223 era conservata la bassa colonna contro la quale Cristo era stato flagellato. Anche alcuni antichi monumenti erano oggetto di venerazione, benché la loro fama posasse su interpretazioni erranee. Per esempio, la statua equestre di Marco Aurelio, che nel Medioevo era situata dinanzi al Palazzo del Laterano, era confusa con quella dell'imperatore Costantino. Nell'arte medievale vi sono molti esempi di statue equestri ispirate a questo modello romano,



54. La leggenda di san Giacomo; XIII sec., vetrata della cattedrale di Chartres.

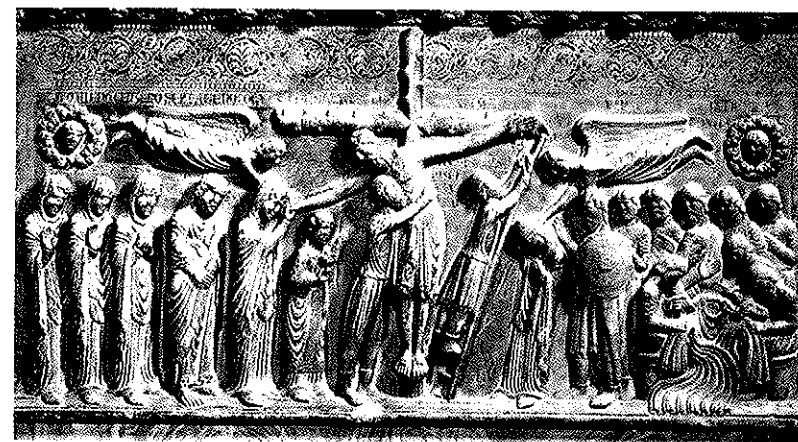
sempre riferite a Costantino, come testimoniavano le fonti.

I pellegrini che da nord si dirigevano a Roma passavano perlopiù attraverso LUCCA, dove era venerato il cosiddetto Volto Santo. Questo crocifisso mostra l'immagine di Cristo tipica dell'arte cristiana antica: avvolto in una lunga veste, il colobio. Secondo la leggenda il crocifisso, scolpito dal discepolo Nicodemo, sarebbe stato portato a Lucca dopo essere stato ritrovato in una barca abbandonata sulla spiaggia.

Le sempre maggiori difficoltà incontrate dai pellegrini sulla via del Santo Sepolcro a Gerusalemme portarono alla costruzione in alcuni luoghi d'Europa di "Chiese Santo-Sepolcro", tra cui quella di COSTANZA, o alla consacrazione di altari dedicati al Santo Sepolcro nelle chiese o nelle cappelle già esistenti. Tali chiese o cappelle formavano un sostituto dei luoghi di Gerusalemme difficili da visitare. Alcune cripte venivano ornate con immagini del Cristo morto, talvolta abbinate a un rilievo della Deposizione. Purtroppo poco rimane del periodo precedente il 1200 che possa essere ricordato, e anche le parti conservate riguardano perlopiù il rilievo della Deposizione. Per quanto questi esempi fossero diffusi in tutt'Europa, l'iconografia ne mostra i tratti e le analogie sempre più marcati, soprattutto nei particolari: Cristo viene sorretto da Giuseppe d'Arimatea. La mano destra pende dalla croce e viene sostenuta da Maria, mentre la mano sinistra viene slegata; sopra la croce vi sono degli angeli, spesso con incensieri tra le mani. Esempi celebri di questo tipo sono costituiti dalla Deposizione nel chiostro della chiesa di Santo Domingo de Silos (1120 ca.) e da un rilievo dell'Antelami (56) nella cattedrale di Parma (1178).



55. Pellegrino con le insegne riconoscibili sul suo cappello; frammento di un quadro di Derick Baegert, 1500 ca., Dortmund, Museum Schloss Capenberg.



56. Deposizione di Benedetto Antelami; 1178, rilievo nel duomo di Parma.

Anche molti altri luoghi d'Europa furono oggetto di pellegrinaggi o divennero famosi per questo. Un esempio è AQUISGRANA, dove, fin dai tempi di Carlo Magno, erano conservate quattro importanti reliquie: la tunica di Maria, il lenzuolo della decapitazione di Giovanni Battista, il lenzuolo e le bende con cui Cristo fu sepolto. Dopo il 1238 vennero portate nel nuovo reliquiario di Maria e da quel momento in poi vennero mostrate al pubblico ogni sette anni: questo divenne, per l'occasione, il più importante reliquiario nel Nord Europa. Dal canto loro Maastricht e Colonia avevano attirato molto presto i pellegrini, ancora prima di Aquisgrana. A COLONIA erano conservate reliquie dei re Magi, di sant'Orsola e delle vergini sottoposte al martirio insieme con lei. Di ritorno da Colonia i pellegrini riportavano immagini in stagno, raffiguranti i tre re Magi che porgono omaggio a Maria e al Bambino. A MAASTRICHT visitavano le reliquie di san Servazio e acquistavano immagini o statuette sulle quali il santo era raffigurato con la mitra e le insegne di vescovo, una chiave che avrebbe ricevuto da Pietro (57).

Molte altre mete religiose ancora poco note nel XII secolo crebbero in seguito di fama, tanto che ormai nessuna regione d'Europa risultava immune da pellegrinaggi.

Numerosi santi dovevano la loro notorietà proprio al fenomeno del pellegrinaggio; tra questi san CRISTOFORO (da Christophorus, il portatore di Cristo), forse il santo più popolare del Medioevo. Nella leggenda egli era descritto come un gigante di Canaan, enorme, che aveva scelto di offrire i suoi servigi solo al sovrano più potente della terra. Dopo aver scoperto che il re per cui lavorava aveva paura del diavolo, decise di recarsi da questi come servitore. Ma presto scoprì che il diavolo a sua volta temeva molto l'operato di Cristo, e decise nuovamente di cambiare padrone. Incontrò un eremita che tentò senza successo di spiegargli chi fosse Cristo. Alla fine costui gli diede il compito di trasportare le persone dall'altra parte di un fiume impetuoso e terribile. Una notte Cristoforo udì la voce di un bambino che voleva essere traghettato dall'altra parte. In mezzo al fiume il bambino divenne così pesante che Cristoforo rischiò di affogare: si trattava infatti di Cristo stesso, che battezzò Cristoforo sul posto. Di ritorno sulla riva, il bastone di legno di Cristoforo si mutò in un albero colmo di frutti. Secondo altre versioni la verga sarebbe stata trasformata in albero quando il santo lavorò come missionario tra i pagani, per dare a questi ultimi un segno della volontà divina. Cristoforo



57. Statuetta in stagno di san Servazio da Maastricht; XIII sec., trovata a Gotland (Svezia), Stoccolma, Statens Historiska Museum.

divenne in tutta Europa il patrono dei viaggiatori. Nel Medioevo molti credevano che ogni viandante avrebbe viaggiato incolume se avesse guardato un'immagine di Cristoforo. A partire dal XII secolo la sua immagine comparve sulle pareti interne ed esterne di numerose chiese. Spesso era raffigurato con l'altezza mostruosa che gli aveva attribuito la leggenda: da sei a otto metri. Sulle spalle portava il Cristo bambino, nella destra il bastone fiorito e dietro di lui spesso compariva l'immagine dell'eremita.

Assai presto era stato introdotto nella liturgia l'elemento drammatico. Il processo avvenne gradualmente, con piccoli mutamenti o aggiunte ai testi liturgici allora in uso. Tale aggiunta, non ufficiale, fu denominata esecuzione. Spesso tali esecuzioni assumevano una forma dialogica, e venivano riprese all'interno della liturgia come un frammento più o meno breve di testo; si parla in questo caso di un dramma liturgico. Il monaco Tuotilo di San Gallo scrisse già nel IX secolo un'esecuzione pasquale in cui compariva un dialogo tra gli angeli e le donne che visitavano il sepolcro di Cristo.

Col passare del tempo il dramma liturgico assunse un ruolo sempre maggiore nella liturgia delle festività più importanti. Quando i costumi divennero più raffinati e le scene raggiunsero uno sviluppo completo si arrivò a un vero e proprio teatro, non senza che il procedimento suscitasse riserve. Intorno al 969 il re inglese Edgar indirizzò a tutti i monaci una lettera nella quale dichiarava che la situazione era inaccettabile; soprattutto la presenza di attori e danzatori entro le mura del convento destava le sue inquietudini. Già dal X secolo in molti luoghi vennero prodotte delle versioni dramatizzate dei racconti della Bibbia. Il numero degli attori superava spesso la quarantina. Alcuni spettacoli risultavano più di un adattamento popolare del testo evangelico: attraverso la riduzione di un racconto evangelico per il teatro era possibile introdurre in quel racconto figure che non erano nominate nel Nuovo Testamento, ma che potevano accentuare il significato teologico del testo, per esempio attraverso il rimando alla prefigurazione dell'Antico Testamento. Un esempio tipico di tali prefigurazioni erano i profeti, ma anche altre figure minori che attraverso i loro commenti sottolineavano il rapporto stretto tra l'Antico e il Nuovo Testamento. Oltre alle rappresentazioni religiose sui momenti fondamentali della vita di Cristo e di Maria vi erano anche spettacoli moralizzatori, come quello delle cinque vergini sagge e delle cinque vergini stolte (58).



58. Le vergini sagge e le vergini stolte; disegno tratto da una miniatura nel Credo di Joinville, 1300 ca., Parigi, Bibliothèque Nationale.

Non c'è da meravigliarsi se gli artisti, che fin da bambini avevano assistito a queste rappresentazioni, ne riprendessero e rielaborassero gli elementi principali al momento di trasportare in immagini i racconti biblici. Un esempio dell'introduzione degli elementi del dramma nella scultura si trova in una serie di raffigurazioni del XII secolo dell'INCONTRO DI EMMAUS, nelle quali Cristo ha un bastone e un berretto da pellegrino. Questo tipo di dettagli non può essere derivato da altra fonte se non il teatro religioso. Ricercando, si possono trovare molti altri esempi, soprattutto in rapporto a rappresentazioni che si effettuavano all'epoca, in occasione del Natale o della Pasqua. Su una finestra di Chartres si vede Maria sulla via del tempio, accompagnata da due dame che portano candele. Questo dettaglio è assente nelle leggende o nei testi apocrifi e può essere spiegato solo come una suggestione teatrale.

Uno spettacolo liturgico nel quale i PROFETI avevano un ruolo di primo piano venne rappresentato in molte chiese la sera di Natale. Il testo era basato su una preghiera attribuita all'epoca ad Agostino, della quale diamo qui un frammento:

VOCE RECITANTE: Venite dunque o ebrei, voi che finora non avete voluto riconoscere il Figlio di Dio. Volete una prova di Cristo: ebbene non sta dunque scritto nella vostra stessa legge che due testimoni che porteranno una prova dicono la verità? Fate dunque avanzare coloro che vi hanno preceduto; posso chiamarne più di due per convincervi. Isaia, offri la tua testimonianza sul Cristo. ISAIA: Vedo una vergine che partorerà un figlio, il cui nome sarà Emanuele.

Il racconto continua con le testimonianze di Geremia, Daniele, Mosè, Davide, Abacuc, Simeone, Elisabetta e Giovanni Battista.

Anche le raffigurazioni delle TRE DONNE PRESSO IL SEPOLCRO (59) – le tre Marie che comprano erbe per imbalsamare il corpo di Cristo – sono tratte dal dramma liturgico. Il racconto si



59. Le tre donne visitano il sepolcro vuoto di Cristo; nelle loro mani i vasi di unguento; 1150 ca., rilievo in pietra nella chiesa di Sint Pieter di Utrecht.

trova in particolare in un passo di un Mistero del XII secolo redatto a Tours:

MARIA DI GIACOBBE:

Il figlio di Maria
nostro conforto e sostegno
non è più.
Chi può sapere il nostro dolore?

MARIA DI SALOME:

Venite sorelle mie, andiamo
nonostante la nostra sofferenza.
Dobbiamo comprare erbe odorose
per imbalsamare il suo corpo
altrimenti i vermi se ne ciberanno.

MERCANTE:

Se volete comprare dell'olio
venite a vedere voi stesse.
Il santo corpo del vostro maestro
non verrà divorato dai vermi
se lo imbalsamerete con queste erbe
né si corromperà.

LE TRE MARIE:

Oh quale tristezza!
Di' dunque, giovane uomo,
quanto chiedi per questo balsamo?

MERCANTE:

Donne, tutti sanno
che il mio balsamo è il migliore.
Costa un talento e senza dubbio lo vale.

LE TRE MARIE:

Ma chi può sapere il nostro grande dolore?

SECONDO MERCANTE:

Ditemi dunque, donne, cosa desiderate.

LE TRE MARIE:

Un balsamo è ciò che vogliamo,
ciò che cerchiamo, lo avete?

SECONDO MERCANTE:

Che cosa volete esattamente da me?

LE TRE MARIE:

Un balsamo è ciò che vogliamo,
incenso, mirra e aloe.

SECONDO MERCANTE:

Sono provvisto qui di ogni cosa,
quanto ne volete?

LE TRE MARIE:

Circa cento libbre.

Quanto costa, mercante?

SECONDO MERCANTE:

Il prezzo è duecento soldi.

LE TRE MARIE:

Bene, l'accordo è fatto.

Il dramma liturgico accendeva la fantasia degli artisti, e la sua influenza aumentò ancora quando le rappresentazioni ebbero luogo non più all'interno, ma all'esterno della chiesa, con i **MISTERI**. Il loro nome deriva da *mi(ni)sterium*, che designava un'azione eseguita secondo regole precise. I misteri accentuarono l'importanza degli elementi teatrali, come gli scenari, e aumentarono il numero delle intercalazioni verbali e drammatiche. L'influsso di questa forma di teatro su scultori e pittori fu notevole: dagli elementi teatrali, dagli scenari e dall'abbigliamento degli attori essi trassero i dettagli che compaiono nelle loro opere (60).

Il dramma liturgico e i misteri contribuirono a diffondere nell'arte figure mostruose e tremende come i **DIAVOLI** (61). Nelle rappresentazioni religiose i diavoli avevano un ruolo di primo piano: per esempio uno di essi conduceva Giuda all'albero al quale si sarebbe impiccato. Altri demoni fungevano da tramite fra gli attori e il pubblico, commentando il racconto in senso morale, come nel caso del mistero in cui compare il dialogo tra Maria Maddalena e il suo liberatore. Vi era poi anche un mistero su Adamo e il peccato originale, nel quale molti attori travestiti da diavoli comparivano in scena non per recitare, ma per spezzare l'atmosfera religiosa con pantomime, salti e danze. Oppure avevano il compito di trascinare i morti all'Inferno. Non sappiamo con esattezza come venivano raffigurati i diavoli, ma la fantasia medievale avrà sicuramente saputo risolvere il problema attraverso i costumi. In ogni caso essi hanno avuto un'influenza decisiva, tanto da comparire nei manoscritti, sui capitelli, nei sostegni delle colonne, nelle pitture laterali ecc. Una spia della loro presenza si ritrova anche nei quadri di Bosch e di Brueghel.



60. I tre re Magi, che giacciono insieme sotto una coperta come appare nei misteri, vengono avvertiti in sogno da un angelo di guardarsi da Erode; XIII sec., rilievo sul portale della Santa Vergine della cattedrale di Amiens.



61. Diavolo; frammento di una miniatura nell'*Histoire de Merlin*, 1280 ca., Parigi, Bibliothèque Nationale.

Le idee del bene e del male

Considerate nel Medioevo simboli del sommo bene, le **VIRTÙ** ricevettero un posto privilegiato all'interno dell'arte cristiana. Le ritroviamo in un gran numero di manoscritti, negli affreschi – per esempio nella chiesa di Tavant (62) –, nelle sculture monumentali di chiese e cattedrali (tra cui Aulnay) e nelle arti minori (per esempio sui piatti in bronzo). Gli artisti medievali rappresentarono le virtù preferibilmente come figure femminili, munite di un attributo o segno distintivo che le rendeva riconoscibili. I **VIZI** venivano raffigurati come omi con capelli ritti e selvaggi.

La fonte di tutte queste raffigurazioni era la *Psychomachia*, un lungo poema sui vizi e le virtù dello scrittore cristiano Prudenzio (348-406 ca.) incentrato sul combattimento interiore che ogni uomo sostiene quando deve scegliere tra Bene e Male. Il libro godette fin dall'Alto Medioevo di grande popolarità, come dimostrano i più di trecento manoscritti conservati. Gran parte di essi conteneva illustrazioni. Nel suo ampio *epos* Prudenzio descrive la battaglia tra le personificazioni dei vizi e delle virtù, spesso raffigurati in coppie antinomiche, come fede e incredulità, castità e lussuria, pazienza e collera impulsiva, umiltà e orgoglio, misura e sregolatezza, carità e avarizia (63), concordia e discordia. Vizi e virtù erano poi assistiti da altri che fornivano il loro appoggio e sostegno nella lotta per la supremazia: così Prudenzio descrive come la superbia viene sconfitta dall'umiltà con l'aiuto della spada fornitale dalla speranza.

La combinazione di vizi e virtù venne ripresa in generale dagli artisti medievali nella stessa forma. La più significativa variante nella rappresentazione dei vizi e delle virtù si trova nei manoscritti. Herrad di Landsberg dipinse nell'*Hortus Deliciarum* una scala tra il cielo e la terra: ogni gradino conduceva il viandante più vicino alla santità, ma i vizi tentavano di trascinare l'anima più verso il basso (64). Spesso compare anche un albero con molti rami, come nel *Liber Floridus* dei primi anni del XII secolo. Sulla maggior parte dei rami spuntano le virtù, rappresentate al solito da figure di donna riconoscibili attraverso uno specifico attributo.

Nel XII secolo molti motivi della lotta fra vizi e virtù vennero ripresi negli affreschi e nella scultura. Il punto più alto nella raffigurazione di questo tema fu raggiunto tuttavia nel XIII secolo



62. Luxuria, il piacere carnale, si colpisce da sola con una lancia; affresco, inizio XII sec., chiesa di Tavant (Poitou).

63. La generosità combatte contro l'avarizia; disegno in un manoscritto del XII sec. della *Psychomachia* di Prudenzio, Cambridge, Corpus Christi College.



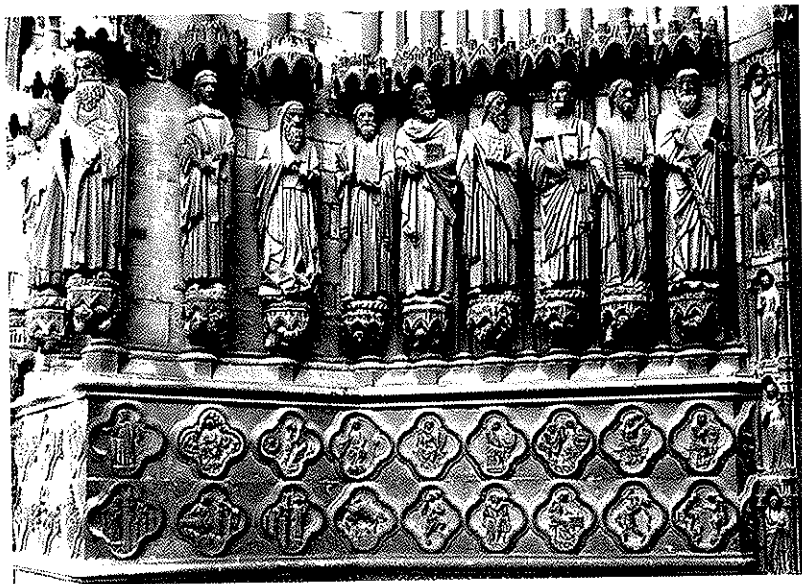
nelle facciate delle cattedrali (65). Le personificazioni di vizi e virtù divennero meno astratte di quanto fossero in precedenza, e vennero composte in una sorta di scenario narrativo nel quale soprattutto le qualità negative venivano rese con grande fantasia. Attraverso la ricchezza dei loro dettagli e l'ampia rielaborazione dei loro attributi, le raffigurazioni delle cattedrali offrono un panorama completo dei motivi più utilizzati dagli artisti, così come si ritrovano anche nei manoscritti, negli affreschi e nell'arte orafa.

La FIDES (fede) è sempre rappresentata da una figura femminile con il crocifisso, il calice o entrambi. Il suo opposto è l'IDOLATRIA, simboleggiata da un uomo che prega dinanzi a un idolo; a volte compare una figura bendata che intende raffigurare la Sinagoga e la religione ebraica. Attraverso l'indicazione simbolica dei suoi elementi distintivi, una lancia spezzata e una corona caduta a terra, il pensiero medievale intendeva far riflettere l'osservatore sul fatto che il giudaismo aveva dovuto lasciare il passo al cristianesimo.

La SPES (speranza) era personificata da una figura femminile con una corona alzata (e non



64. La scala della virtù; diavoli e vizi tentano di far cadere in basso gli uomini, disegno contenuto nell'*Hortus Deliciarum*, copia ottocentesca dall'originale del XII sec.



65. Virtù e vizi (XIII sec.) nella zona inferiore del portale occidentale della cattedrale di Amiens.

appoggiata) sopra la testa (66). La corona simboleggia la salvezza celeste che attende il suo momento. Sullo scudo vi è spesso uno stendardo con la croce, il simbolo della risurrezione. A volte alla Speranza sono aggiunti anche altri segni caratteristici come un alveare o una vanga. Questi attributi sono tratti dalla vita dei contadini, che nella coltivazione del campo e altre simili occupazioni dovevano affidarsi soprattutto alla speranza. Infine occorre nominare l'ancora, che sia nel primo periodo della cristianità che nel Medioevo era vista come il simbolo di tale virtù. L'opposto della Speranza è la DESPERATIO (disperazione), raffigurata con l'immagine di un uomo che si trafigge con il pugnale: infatti, per disperazione l'uomo medievale intendeva la mancanza di fiducia nei riguardi della provvidenza divina. Per questo motivo Giuda divenne il simbolo di questo vizio: in preda alla disperazione si era impiccato.

La virtù della CARITAS (carità) significava l'amore verso Dio e verso il prossimo. Nelle cattedrali questa virtù era raffigurata come una figura femminile che porgeva il mantello a un povero. Giotto (1266-1337 ca.) la dipinse nella cappella degli Scrovegni di Padova con in mano un cuore che offre a Dio, mentre con l'altra mano fruga nel sacco per dare l'elemosina: in questo modo era rappresentato sia l'amore verso Dio che quello per il prossimo. La Carità raffigurata sulla facciata della cattedrale di Amiens ha in mano uno scudo con l'immagine di una pecora, che ne era considerata il simbolo, per il fatto che dava molto senza chiedere nulla in cambio: lana per gli abiti, latte da bere, carne per nutrirsi. Il contrario della carità era l'AVARITIA (avarizia), rappresentata da un uomo o una donna che siede su una cassa piena di denaro o si aggrappa a una borsa colma di soldi.

Fede, speranza e carità costituivano le tre virtù teologali. Esse erano seguite dalle quattro virtù cardinali: prudenza, giustizia, forza, temperanza.

La PRUDENTIA (prudenza o, come viene intesa modernamente, saggia ponderazione) aveva come segno distintivo il serpente, al pari della dialettica. In entrambi i casi la spiegazione si trova nel vangelo di Matteo (10, 16: «prudenti come i serpenti»). Ma le si attribuivano anche altri segni distintivi, come lo specchio, che in questo caso diviene il simbolo della conoscenza di sé. Giotto la rappresentò come una figura con tre volti e tre libri, a dimostrazione del fatto che poteva vedere nel passato, nel presente e nel futuro: la prudenza riguarda infatti sia ciò che è accaduto sia ciò che deve ancora accadere. Opposta alla prudenza è la STULTITIA (follia o stoltezza),



66. Speranza e disperazione; particolari dai rilievi della cattedrale di Amiens.

che il XIII secolo raffigurò in maniera quasi comica come un uomo che si colpisce la testa con un bastone o un sasso o che tenta di divorare una pietra.

La IUSTITIA (giustizia) aveva nel Medioevo lo stesso segno distintivo che ha presso di noi, vale a dire la bilancia. Probabilmente si tratta di un motivo molto antico, che risale alla raffigurazione di Anubis nei libri dei morti egiziani, dove il dio pesa le anime dei defunti per stabilire se il loro senso di giustizia, nella vita terrena, era stato corrispondente alle attese. Il motivo egiziano venne ben presto ripreso all'interno della cultura ebraica. Lo incontriamo in particolare nei libri di Giobbe: «mi pesi pure sulla bilancia della giustizia e Dio riconoscerà la mia integrità» (31, 6) e di Daniele: «tu sei stato pesato sulle bilance e sei stato trovato mancante» (5, 27). Un esempio antico dell'adattamento di questo tema all'arte cristiana si ritrova nella necropoli di El Kargeh nel deserto libico (V o VI secolo), dove l'arcangelo Michele pesa le anime dei morti.

Per FORITUDO, l'uomo medievale intendeva la forza morale. La sua incarnazione è vestita come un cavaliere, con l'armatura, l'elmo e la spada. Sullo scudo è raffigurato un leone o un toro. Questa rappresentazione è fondata su un passo della *Lettera agli Efesini* di Paolo:

Prendete perciò l'armatura di Dio, perché possiate resistere nel giorno malvagio e restare in piedi dopo aver superato tutte le prove. State dunque ben fermi, *cinti i fianchi con la verità, rivestiti con la corazza della giustizia* [...]. Tenete sempre in mano lo scudo della fede [...]; prendete anche l'*elmo della salvezza* e la *spada dello Spirito*, cioè la *parola di Dio* (Ef 6, 13-17).

Colui che non sapeva utilizzare la forza per allontanare il male, appariva come un codardo. L'IGNAVIA (viltà) è così una figura di cavaliere che getta la spada e fugge dinanzi a una lepre che spunta dai cespugli (67).

La SOBRIETAS o TEMPERANTIA (temperanza) è personificata da una figura di donna che versa acqua in una scodella con il vino: diluendolo essa dà prova di moderazione. Nell'affresco del 1338, nella sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena, Ambrogio Lorenzetti rappresentò la temperanza con il compasso e la clessidra come elementi distintivi. La clessidra simboleggia il ritmo del tempo, che regola la vita del saggio.

Oltre alle tre virtù teologali, alle quattro cardinali e ai loro opposti vizi, l'uomo medievale conosceva ancora molte altre virtù e peccati che venivano di frequente raffigurati: diamo di seguito un elenco dei più importanti.



67. La viltà; XIII sec., rilievo della cattedrale di Amiens.

La HUMILITAS (l'umiltà) era rappresentata da una figura femminile con una colomba sul capo, in riferimento al passo del Vangelo in cui Cristo aveva ammonito di essere «semplici come le colombe» (Mt 10, 16). Nella *Psychomachia* di Prudenzio questa virtù intraprendeva una coraggiosa battaglia contro la SUPERBIA (68), scesa in lizza a cavallo: l'espressione ricorrente in alcune lingue «essere a cavallo» rinvia ancora a questo sistema di riferimenti. Come si è già detto, nel Medioevo la superbia era vista come il peggiore dei vizi.

La PATIENTIA (pazienza) aveva come attributo il bue perché questo animale era noto per la sua mitezza e accondiscendenza, mentre l'IRA (la collera o impazienza) era rappresentata da due figure di combattenti delle quali una sguaina la spada.

La CONCORDIA era riconoscibile dai rami d'ulivo, in relazione a un passo di Prudenzio nel quale essa portava sul capo una corona d'ulivo; spesso sul ramo era posata una colomba. Questo motivo deriva dalle rappresentazioni della pace che ancor oggi conosciamo: anche nel Medioevo, come oggi, la pace era considerata come il frutto della concordia. Le raffigurazioni della DISCORDIA mostravano invece due uomini in lotta tra loro.

Con il termine OBOEDIENTIA si intendeva all'epoca soprattutto l'ubbidienza ai dettami della Chiesa. Il suo simbolo, ancora visibile nella cattedrale di Amiens, era un cammello inginocchiato, la cui spiegazione rinvia ai bestiari. Il cammello, che si inginocchia quando gli viene ordinato, veniva infatti lodato per la sua ubbidienza proverbiale. Il contrario dell'ubbidienza era la CONTUMACIA (ribellione), raffigurata con l'immagine di un uomo che alza la mano su un vescovo, a significare chiaramente che anche questo vizio era visto in primo luogo in relazione alla Chiesa.

La CASTITAS (castità) era resa da una donna con una palma in mano e sullo scudo il motivo di un uccello tra le fiamme: la fenice, che dopo la morte rinasce dalle sue stesse ceneri. Con questi simboli si voleva significare che l'uomo casto risorgerà dopo la sua morte e come ricompensa riceverà la palma della vittoria. La LUXURIA (desiderio e concupiscenza carnale) venne raffigurata nella chiesa di Amiens come un cavallo in amore. Altrove è invece una donna che si guarda allo specchio per farsi bella oppure una figura femminile coperta di rospi e serpenti.

Nelle cattedrali le rappresentazioni dei vizi e delle virtù si trovavano in luoghi ben visibili, per stimolare, ma forse anche per divertire i visitatori che, in ogni caso, erano invitati a riflettere sul loro cammino terreno.



68. L'umiltà combatte contro la superbia; smalto lorenese, XII sec., Langres, Musée de Langres.

L'ordinamento sistematico delle rappresentazioni

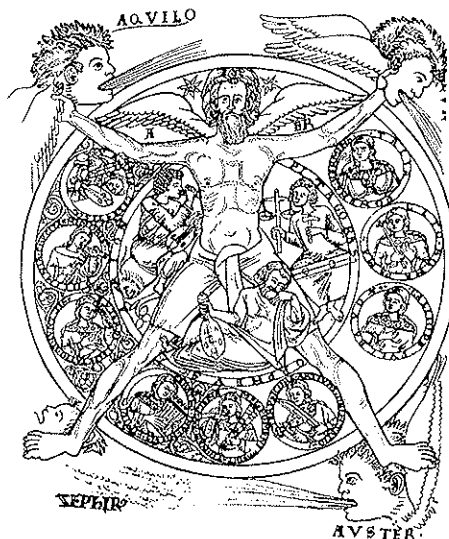
Il pensiero scolastico inseriva l'insieme delle conoscenze in un sistema ordinato, nel quale il tronco principale e i rami apparivano chiaramente distinti e i rapporti tra le differenti forme di conoscenza potevano essere individuati con facilità. Questo sforzo divenne ancora più significativo dopo la riscoperta dell'opera di Aristotele. In numerosi manoscritti si conservano miniature che mostrano fino a che punto si spingesse tale ossessione tassonomica. Il celebre manoscritto della badessa Herrad di Landsberg, l'*Hortus Deliciarum*, ne è un esempio mirabile. Il manoscritto, andato perduto nel 1870, è conosciuto solo da copie del XIX secolo che riproducono le raffigurazioni più importanti, ma la dedica dell'autrice ci è pervenuta:

Per amore verso di voi, mie sorelle in Cristo, e in onore di Gesù e della Chiesa e per ispirazione divina ho scritto questo libro. Come un'ape industriosa ho succhiato il nettare dai fiori della letteratura teologica e filosofica; con questi ho costruito un alveare colmo di miele per nutrire la vostra anima e preservarvi dalla mancanza di spiritualità di questo mondo.

L'*Hortus Deliciarum* era un'enciclopedia nella quale le cognizioni del passato si trovavano raccolte e portate a unità attraverso un'interpretazione mistica e fantastica del mondo. L'opera trattava l'intera storia religiosa del mondo, dalla creazione al Giudizio universale e anche le acquisizioni profane erano sottoposte a ogni genere di trasformazione. Per esempio il racconto della cometa vista dai re Magi dopo la nascita di Cristo era trattato come un discorso riguardante l'astronomia o l'astrologia, mentre alla fuga degli ebrei dall'Egitto era unita un'ampia digressione di geografia.

La descrizione e l'ordinamento delle astrazioni nei manoscritti richiedevano una forma. Assai di frequente venne utilizzato il CERCHIO (69), che si prestava a ben raffigurare le diverse parti del mondo e degli esseri naturali che lo abitano e a rappresentare l'ordinamento del cosmo in generale. Il cerchio era anche adatto per rendere l'idea del trascorrere del tempo che ritorna sempre su se stesso. Il centro era di solito occupato dalla personificazione dell'anno, intorno alla quale erano disposti i dodici mesi. Un cerchio supple-

69. L'Armonia; personificata da Aer, l'aria che tutto avvolge, essa regna sui quattro venti. Nel cerchio esterno si trovano le nove Muse, in quello interno Arione (letteratura), Orfeo (musica) e Pitagora (scienza). Disegno a penna, 1200 ca.



mentare poteva servire a contenere le stagioni, gli emblemi delle costellazioni o i quattro punti cardinali. Esistevano diverse variazioni di questo schema: *Annus* (l'anno) su una quadriga tirata da *Nox*, *Dies*, *Frigus* e *Calor* (notte, giorno, freddo e caldo), con *Sol* e *Luna* che conducono il carro e i segni dello zodiaco come palazzi celesti. A volte anche i QUATTRO ELEMENTI avevano un posto nella rappresentazione. Essi erano terra, aria, acqua e fuoco (*terra*, *aer*, *aqua* o *unda*, *ignis*). Li troviamo raffigurati soprattutto sul piedistallo di un reliquiario, un crocifisso o un candelabro, mentre nell'arte monumentale appaiono raramente. Una pittura murale del 1235 nel duomo di Limburg aan de Lahn (Paesi Bassi) rappresenta una delle eccezioni (70). I quattro elementi erano rappresentati da figure femminili riconoscibili dai loro attributi. La terra aveva uno o due animali con sé, che bevevano dal suo seno. L'incarnazione dell'acqua portava una giara, come le antiche divinità dei fiumi. L'aria era a volte scortata da nuvole che raffiguravano i venti e il fuoco dalla rappresentazione del sole. Spesso comparivano anche degli animali che appartenevano a un dato elemento, come un toro, un'aquila, un pesce e, nel caso del fuoco, un leone.

Questo tipo di raffigurazione circolare veniva usata anche per ordinare le sette arti liberali, i vizi e le virtù e anche per rappresentare l'unione di ogni elemento terrestre con Dio. La celebre miniatura della *Maiestas domini* nell'Apocalisse di Saint-Sever (1070 ca.), che riempie due intere pagine, mostra Cristo circondato dai quattro esseri viventi e dai ventiquattro anziani al centro di un grande cerchio fiammeggiante sostenuto dagli angeli.

L'ordinamento circolare delle cose visibili e invisibili rendeva anche facilmente percepibile il nesso tra le qualità primarie e quelle secondarie o accessorie. Per quell'epoca un tale sistema era il più adatto a consentire uno sguardo più ampio sull'universo avendo nello stesso tempo una possibile applicazione nell'arte, come dimostra non solo lo schema circolare dei manoscritti o dei mosaici, ma anche la sua presenza nell'arte monumentale come per esempio i portali delle chiese.

Quando alla fine del XII secolo il gotico divenne lo stile dominante e furono costruite le prime grandi cattedrali, aumentò in breve tempo la produzione delle arti plastiche, soprattutto perché istituzioni mondane come le corporazioni comunali e la nobiltà erano pronte ad assumersi l'onere del finanziamento. In questo modo poterono essere realizzati grandi progetti che



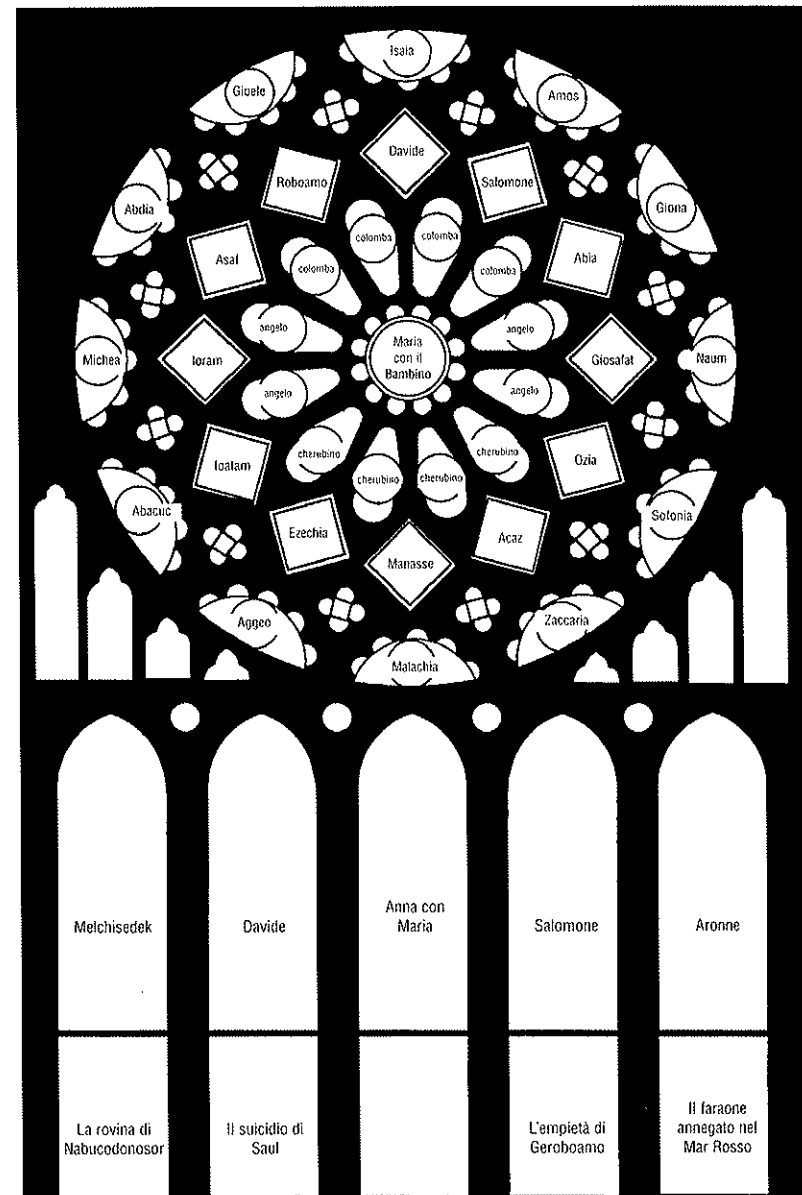
70. Terra; uno dei quattro elementi, in una pittura del 1235 nel duomo di Limburg aan de Lahn (Paesi Bassi).

ancora adesso vengono considerati come il punto più alto raggiunto non solo dall'arte medievale ma anche dal pensiero che la sorreggeva. Le cattedrali divennero libri di pietra e di vetro, nei quali i più importanti motivi religiosi e quelli a essi congiunti potevano essere posti sotto gli occhi di tutti.

Nell'ordinamento di questi motivi gli artisti si rifecero a quelle convenzioni di antica data che solo all'epoca del gotico, grazie alla sovrabbondanza delle rappresentazioni, potevano mostrare tutta la loro utilità. Ciò riguardava in particolare l'inserimento di persone e rappresentazioni in una composizione in modo tale che i legami e le relazioni tra i vari elementi fossero immediatamente percepibili. Per poter comprendere il complicato sistema della rappresentazione medievale la conoscenza di queste convenzioni appare dunque indispensabile.

La prima regola esige che le figure o le immagini più nobili fossero collocate al centro della composizione e le altre in ordine di grado alla destra e alla sinistra di queste: la loro vicinanza alla figura centrale era direttamente proporzionale alla loro importanza. L'alto era poi più importante del basso e le figure più grandi erano a loro volta più importanti di quelle piccole. Nella celebre miniatura dell'imperatore Ottone III, nell'*Evangelarium* del 1002 a lui dedicato, la figura del sovrano occupa non solamente il posto centrale, ma è più grande delle immagini accanto a lui, cosicché la sua condizione elevata appare chiaramente sopra le altre. Alla sua destra vi sono le persone della sua condizione spirituale, a sinistra i rappresentanti della nobiltà. Un ordinamento simile si ritrova nelle rappresentazioni della CROCIFISSIONE: il buon ladrone si trova sempre alla destra del Cristo, dunque a sinistra rispetto all'osservatore. Anche il soldato romano che trafigge con la lancia il costato di Gesù e che più tardi si convertirà al cristianesimo è collocato sempre da questa parte, mentre il suo compagno pagano si trova sempre a sinistra. Lo stesso schema riguarda il sole e la luna in alto sulla croce; il primo è dipinto sempre alla nostra sinistra, vale a dire a destra del Cristo. Soprattutto le composizioni monumentali come le vetrate delle cattedrali, le grandi pitture murali e le sculture sui portali avrebbero perso molto della loro chiarezza ed efficacia senza questa disposizione.

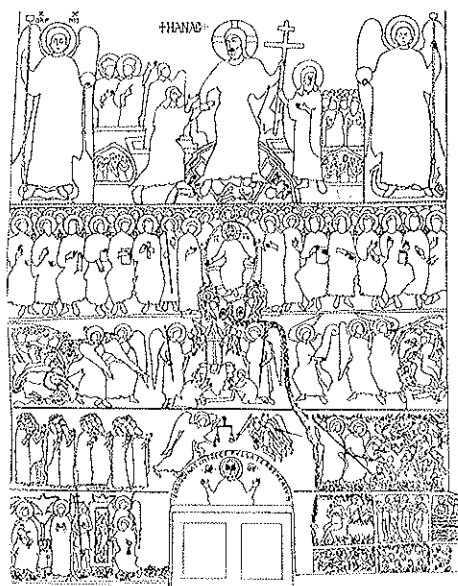
Le vetrate nel transetto nord della cattedrale di Chartres sono dedicate a MARIA E AI SUOI ANTENATI. La più importante è costituita dal rosone (71); al centro di questo si trova Maria con il Bambino. Nei dodici medaglioni circolari attorno a lei si vedono le quattro colombe (simbolo dello Spirito Santo), quattro angeli e quattro cherubini (angeli con sei ali). La col-



71. Schema del rosone; XIII sec., nel transetto nord della cattedrale di Chartres.

locazione delle gerarchie angeliche corrisponde ai principi trattati qui sopra: le colombe si trovano nei quattro medaglioni più in alto, poiché simboleggiano lo Spirito Santo; gli angeli affiancano la rappresentazione centrale e i cherubini, che nel cielo vengono dopo gli angeli, riempiono la vetrata più in basso, e di conseguenza la meno importante. Un secondo cer-

chio di medaglioni quadrati contiene le immagini dei re dell'Antico Testamento con in alto il più nobile di tutti: Davide. Il cerchio più esterno, infine, sul margine del rosone, dà spazio a dodici profeti. Qui il posto più alto è occupato da Isaia, che deve la sua importanza al fatto di aver predetto la nascita di Cristo. Delle cinque finestre sotto il rosone, quella di mezzo è dedicata alla figura più significativa: Anna, la madre di Maria. Alla sua destra, ossia a sinistra dell'osservatore, vi è Davide, e alla sua sinistra Salomone. Due altri personaggi dell'Antico Testamento, Melchisedek e Aronne sono collocati nella prima e nella quinta finestra. Essi non facevano direttamente parte della famiglia, perciò erano di importanza minore rispetto ai re che appartenevano all'albero genealogico di Cristo. Ai piedi dei personaggi si vedono raffigurate le quattro figure di coloro che nel conflitto con i condottieri ebraici hanno avuto la peggio: Nabucodonosor, Saul, Geroboamo e il faraone.



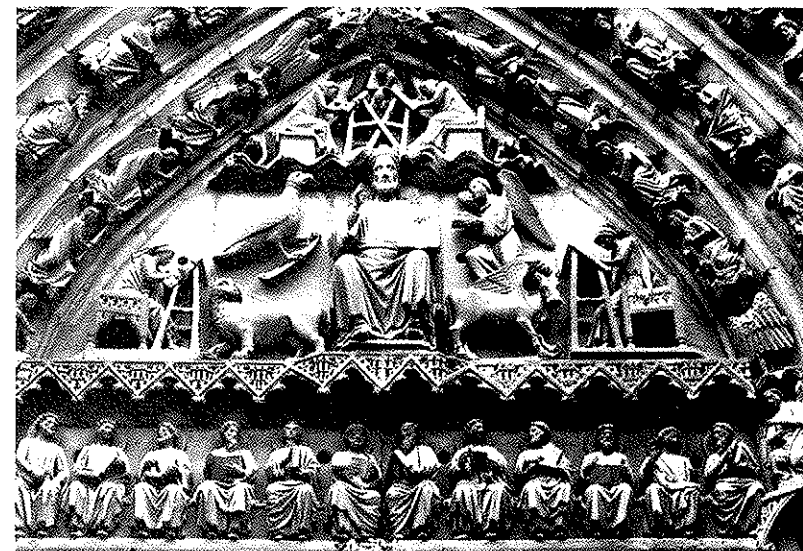
72. Giudizio universale; mosaico, XIII sec., duomo di Torcello.

In questa classificazione in ordine d'importanza, il fattore "tempo" poteva avere un ruolo essenziale. In questo caso spesso le scene collocate più in alto avevano avuto luogo, o sarebbero accadute prima di quelle situate in basso.

Il grande mosaico con il GIUDIZIO UNIVERSALE (72) sulla parete ovest del duomo di Torcello (XIII secolo) è un esempio in cui si trovano riuniti tutti i principi combinatori. Il mosaico è composto di cinque zone orizzontali. In quella superiore si vede come Cristo, poco dopo la sua morte, fosse sceso all'Inferno per liberare Adamo ed Eva. La scena è affiancata dagli arcangeli Michele e Gabriele in ordine di importanza, ossia con il primo alla destra del Cristo. Al centro della seconda zona vi è la Maestà di Cristo con Maria e Giovanni Battista, rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra. Accanto compaiono i dodici apostoli, sei per ogni lato. Pietro, il più importante, è vicino a Maria, mentre Paolo, il secondo nell'ordine, si trova accanto a Giovanni Battista. Sul lato superiore di questa fascia si vedono le teste di un ampio gruppo di angeli, mentre due cherubini meno in vista si trovano ai piedi del Cristo. La terza zona, interamente dedicata agli avvenimenti dell'*Apocalisse*, è meno significativa nell'ordinamento generale ma dev'esser vista anch'essa in relazione alla quarta zona. Al centro di questa l'arcangelo Michele è intento alla lotta con il dia-

volò. Alla sua destra compaiono le anime degli eletti, con lo sguardo rivolto alla rappresentazione centrale della terza zona: il libro sul trono; mentre alla sua sinistra vi sono invece i dannati, cacciati dagli angeli all'Inferno. Nella quinta e ultima zona, quella più in basso, si trova la porta; in alto sopra di essa è raffigurata un'immagine di Maria. Alla sua destra si vedono le anime in Paradiso, letteralmente «nel seno di Abramo» (Lc 16, 22); sul lato opposto i peccatori bruciano all'Inferno.

Schemi compositivi anche più ampi, ma dello stesso tipo, si ritrovano sulle facciate delle grandi chiese. Lo sviluppo delle sculture ornamentali sui portali delle chiese era iniziato nel XII secolo e si concentrava soprattutto sul timpano sopra l'uscita a ovest, che aveva una posizione di rilievo. Per la sua forma questo emisfero o arco acuto si prestava soprattutto a contenere scene con una figura centrale e piccole rappresentazioni tutt'intorno. Nel XII secolo si trattava soprattutto di raffigurazioni in cui CRISTO aveva il posto centrale. La più importante di queste riguardava il tema dell'*Apocalisse*, che dopo l'Ottocento aveva attirato l'attenzione dei credenti; seguivano quindi la *Maiestas domini* (73) con Cristo fra i quattro esseri viventi, circondato dai ventiquattro anziani e dai dodici apostoli; il Giudizio universale appena descritto e infine le rappresentazioni dell'Ascensione o della Pentecoste. Intorno ai timpani venivano disposte altre rappresentazioni; in queste gli avvenimenti più importanti erano collocati, nella maggior parte dei casi, più vicino alla figura centrale. Lontano dal portale vi era inoltre posto per i medaglioni con le occupazioni relative ai dodici mesi, alle arti o con la rappresentazione di vizi e virtù. Essi erano perlopiù collocati in basso, nello spazio all'altezza degli occhi, così che i passanti si confrontassero direttamente con la realtà quotidiana del lavoro o della morale.



73. Maiestas domini, 1235 ca., nel transetto sud della cattedrale di Burgos (Spagna).

Oltre ai portali in cui l'immagine di Cristo figurava al centro, ve n'erano altri che contenevano raffigurazioni di MARIA. Quando il complesso monumentale e le circostanze pratiche lo permettevano, tali portali con l'immagine di Maria occupavano soprattutto il lato nord delle chiese. Dal momento che le raffigurazioni non riguardavano solo Maria, ma anche molti dei suoi antenati dell'Antico Testamento, venne utilizzato di preferenza il transetto nord: il freddo nord era visto infatti come il simbolo stesso dell'Antico Testamento. Sui timpani compaiono immagini della vita di Maria, soprattutto rappresentazioni della sua morte, dell'assunzione e dell'incoronazione. Intorno a esse vi erano raffigurate scene collegate alla vita della Vergine o ispirate alle leggende e ai Vangeli apocrifi sui suoi antenati. Vi erano inoltre due tipi di immagini isolate di Maria che ebbero grande popolarità soprattutto dopo il 1200, utilizzate di preferenza sui piloni centrali dei portali.

Il primo tipo è quello di MARIA IN TRONO, vista di fronte e con il Bambino in grembo. Questa rappresentazione è di origine bizantina (la cosiddetta *Nicopoia*). Nel X e XI secolo divenne l'immagine della Vergine più frequente sotto il regno di Ottone, e il motivo si diffuse anche nell'Europa del Sud, in combinazione con l'offerta dei re Magi. In questa rappresentazione Maria porta spesso la corona e da tutto l'insieme emana una placida serenità, cosicché fu soprannominata SEDES SAPIENTIAE (74), seggio della saggezza o trono di Salomone, da uno degli appellativi più frequenti dati a Maria negli inni mariani medievali.

Il secondo tipo di immagine è quello di MARIA ERETTA (75) con il Bambino in braccio. Spesso col piede schiaccia un serpente, simbolo del male che essa calpesta in qualità di "nuova Eva". Il richiamo a Eva era a volte rafforzato da un'immagine del peccato originale collocata sotto la statua, come nel caso della Vergine nella facciata ovest di Notre-Dame a Parigi. La corona si riferisce all'appellativo "regina del cielo" usato nel XIII secolo. La diffusione dell'immagine di Maria in piedi contribuì ad appannare gradualmente la popolarità della *Sedes Sapientiae*. Lo sviluppo e il graduale affinarsi della statua, che divenne sempre più aggraziata ed elegante, si deve alle immagini delle grandi cattedrali francesi, il cui esempio venne presto seguito in tutta Europa. Fino al XVIII secolo essa fu non solamente una delle più importanti rappresentazioni di Maria, ma anche uno dei motivi più ricorrenti nell'arte cristiana.

Anche l'interno delle chiese contava un certo numero di raffigurazioni. Sulle colonne si trovavano frequentemente



74. *Sedes Sapientiae*; legno policromo, 1235-1245, chiesa di Saint-Jean a Liegi.



75. *Maria col Bambino*; XIII sec., statua sul portale ovest della cattedrale di Amiens.

immagini degli apostoli e dei santi e le pareti erano dipinte con rappresentazioni di natura diversa. Spesso vi erano raffigurati Cristoforo (il patrono dei viaggiatori), l'albero di Iesse che collegava l'Antico e il Nuovo Testamento, e il Giudizio universale. Ma a partire dal XIII secolo le vetrate, che offrivano un'immensa superficie piatta adatta a essere riempita di figure, ne divennero la parte più impressionante.

La cattedrale di Chartres ci dà un'idea delle possibilità programmatiche offerte dall'enorme superficie di vetro. Poiché gli artisti medievali del vetro non lavoravano ancora con immagini monumentali, ma avevano una preferenza per le piccole rappresentazioni disposte in tondo, medaglioni quadrati o romboidali, si utilizzava un gran numero di immagini. Non erano dunque rare finestre con più di venti scene separate o tra loro diverse. Nella cattedrale di Chartres le tre finestre e il rosone danno una prospettiva completa della vita di Cristo, preceduta dall'albero di Iesse che mostra la sua radice veterotestamentaria. Il rosone ha come soggetto il Giudizio universale. Le finestre più in fondo, finanziate dalle corporazioni, trattano della vita dei santi e di racconti derivati dalla Bibbia. Il rosone nel transetto sud è dedicato all'*Apocalisse*; sotto di esso si trovano, accanto a una finestra con l'immagine di Maria, le vetrate precedentemente nominate con i quattro evangelisti in grembo ai profeti.

Assai impressionanti sono anche le vetrate della Sainte-Chapelle a Parigi (76), costruita poco prima del 1250. La Sainte-Chapelle è un esempio di gotico sontuoso, nel quale le pareti delle chiese erano costituite quasi interamente di vetro, sorrette da fini colonne, che erano puntellate all'esterno per mezzo di archi. Le vetrate davano spazio a più di duecento rappresentazioni dell'Antico e Nuovo Testamento, completate da scene tratte dai Vangeli apocrifi o da leggende.

A conclusione di quanto si è detto riportiamo un ampio passo di Ugo da San Vittore, che mostra come l'uomo medievale considerasse l'ornamento delle chiese come sintesi della storia sacra:

Ora dunque entriamo. Lasciamoci guidare da Dio e poniamo i nostri passi sulla via dei Suoi comandamenti. E quando saremo entrati, vi precederò, vi farò da guida e vi mostrerò tutto, cominciando dalla facciata della chiesa fino al suo più profondo interno. Tutti i piani fino al terzo saranno osservati nella loro lunghezza, altezza e larghezza. Infine andremo di sopra e non ci fermeremo fino a quando non saremo giunti dinanzi al trono regale. Trarremo degli esempi da tutte le opere della nostra storia sacra, dall'inizio alla fine

76. A pagina seguente: le vetrate della Sainte-Chapelle a Parigi, consacrata nel 1248, con scene della Bibbia.



162 I secoli centrali del Medioevo, 1050-1300

del mondo in ordine di tempo, dagli avvenimenti e dalle azioni degli uomini. E quando avremo esaminato tutto l'interno, io vi aprirò la finestra dell'arca. A turno getteremo lo sguardo su ciò che vi è fuori, gli occhi dello spirito si rinnoveranno nelle acque del diluvio. Sarà soprattutto bello guardare in basso il Male al quale siamo sfuggiti come da una torre di guardia, e in seguito, gli occhi rivolti all'interno, guardare al Bene che qui si ritrova. Ora Dio ha realizzato molte opere tratte dalla storia sacra attraverso gli uomini, altre attraverso gli angeli e altre ancora attraverso di sé. Perciò noi, come dalle opere degli uomini giungiamo a quelle degli angeli e da queste alla contemplazione di Dio, così siamo avanzati dal primo al secondo piano e infine al più alto picco dell'arca, imparando a conoscere Dio dalle sue opere. Ma l'arca ha una lunghezza di trecento piedi perché, come è già stato detto, il numero di opere della nostra storia sacra dal principio alla fine del mondo, attraverso le epoche della natura, della legge e della grazia, ammonta a più di trecento. La larghezza dell'arca è di cinquanta e l'altezza di trenta piedi. Questo perché sette volte sette, dunque quarantanove, più la testa di Cristo (in tutto cinquanta), indica il grande numero dei credenti per cui tutto questo è stato fatto, e perché tutte le opere che Dio fin dal principio ha eseguito per l'uomo sono fissate per sempre nei trenta libri delle Sacre scritture. E se noi, partendo dall'origine del mondo, camminiamo attraverso le opere della storia sacra seguendo la lunghezza dell'arca, fino a giungere al termine di tutte le cose, troviamo una via praticabile attraverso il tempo, e se noi la percorriamo da entrambi i lati, sia verso nord che verso sud, vale a dire a destra e a sinistra, la troviamo aperta come se conducesse fuori dall'arca, nel diluvio. Questo percorso avverrà in tutta calma ma senza noia, e attraverso di esso potremo gioire di molte cose. E infine, quando usciremo all'aperto attraverso il rosone, ci apparirà da una visuale ampia e completa il magnifico fluire e mutare del mondo sotto di noi.

L'iconografia dei temi biblici più importanti

Nel paragrafo precedente ci si è soffermati su alcune scene tratte dai motivi del mondo cristiano. Soprattutto le rappresentazioni veterotestamentarie hanno ricevuto larga attenzione per il loro adattamento all'interno di serie tipologiche. A conclusione di questo capitolo affronteremo anche le rappresentazioni del Nuovo Testamento, con particolare attenzione ai mutamenti dovuti all'influsso di scritti apocriti, leggende, spettacoli liturgici, scritti teologici e opere enciclopediche.

Prima di affrontare il tema specifico, occorre precisare che dopo il 1100 ebbe luogo un mutamento significativo nei sog-

getti selezionati per l'arte religiosa. I *Miracula Christi*, gli atti miracolosi che avevano avuto un ruolo importante nell'arte precedente, vennero emarginati a favore delle scene relative a Gesù fanciullo e degli avvenimenti riguardanti la sua vita e la sua morte. Tale spostamento aveva più di una causa: in primo luogo l'influenza del pensiero allegorico, che nella ricerca di analogie tra l'Antico e il Nuovo Testamento assegnava sempre meno importanza ai miracoli. In secondo luogo il cambiamento della liturgia, che riservava maggiore attenzione ai brani del Vangelo spiegati in volgare nel corso delle più importanti festività. Questi testi rimanevano comprensibilmente nella memoria del popolo più dei frammenti del Vangelo letti in latino in occasione delle feste minori, che si riferivano soprattutto ai miracoli.

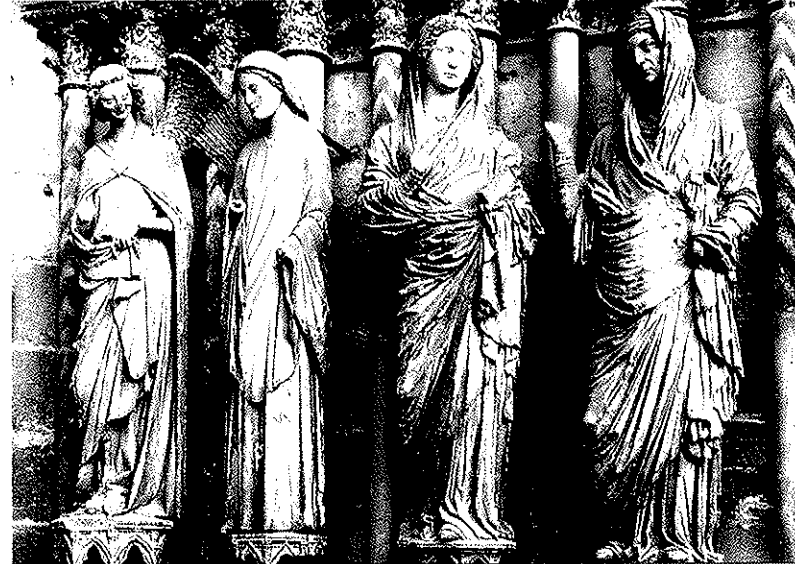
Gli avvenimenti precedenti alla nascita di Cristo erano l'Annunciazione dell'angelo a Maria e l'incontro fra Maria e Elisabetta. Essi erano spesso combinati con L'ALBERO DI IESSE, che nei suoi rami conteneva i re o i profeti dell'Antico Patto fra Dio e gli uomini. A volte i profeti erano sostituiti da sette colombe, che simboleggiavano gli "spiriti" nominati nel passo di Isaia:

Un germoglio spunterà dal tronco di Iesse,
un virgulto germoglierà dalle sue radici.
Su di lui si poserà lo spirito del Signore,
spirito di sapienza e di intelligenza,
spirito di consiglio e di forza,
spirito di conoscenza e di timore del Signore (Is 11, 1-2).

In alcune raffigurazioni del XII e XIII secolo Iesse porta un copricapo ebraico, come all'epoca era obbligatorio per gli ebrei in molte città d'Europa. Anche questo dettaglio derivava probabilmente dal dramma liturgico, che metteva in scena frequentemente la storia di Iesse, utilizzando senza dubbio abiti simili ed elementi distintivi di questo tipo.

Nelle rappresentazioni dell'ANNUNCIAZIONE e della VISITAZIONE (77) ci si attenne strettamente all'iconografia tradizionale. A volte si tentò di simboleggiare il momento stesso del concepimento con l'immagine di una COLOMBA (lo Spirito Santo) sopra il capo di Maria o posata vicino a lei, come per esempio sulle porte di Novgorod (1152-1154 ca.). In un piccolo rilievo in avorio scolpito intorno al 1100 nella zona del Basso Reno (ora conservato negli Staatliche Museen di Berlino), tra Maria e la colomba si trova una barchetta con il bambino Gesù.

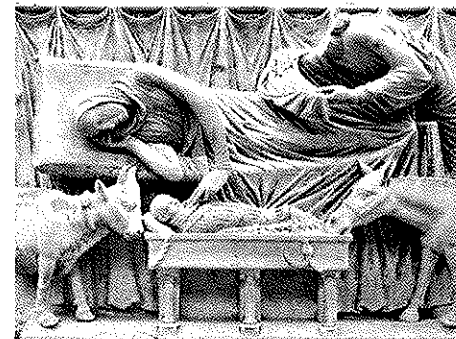
I racconti della NASCITA DI CRISTO si arricchirono a poco a



77. Annunciazione e visitazione; 1230-1235, facciata ovest della cattedrale di Reims.

poco di dettagli. Senza dubbio ciò era una conseguenza delle leggende pie e degli allestimenti degli spettacoli natalizi che facevano parte della liturgia. Nella maggior parte dei casi Maria era raffigurata sdraiata, come anche nell'arte bizantina. Una sola volta i cuscini bassi sui quali riposava vennero sostituiti da un letto, come si vede sul rilievo datato intorno al 1240 che originariamente faceva parte del coro nella cattedrale di Chartres (78, 79). Un dettaglio interessante di questa raffigurazione è costituito dalla tenda che compare dietro l'immagine; probabilmente queste tende provvisorie erano usate nel dramma liturgico per separare lo spazio della rappresentazione dagli arredi sacri. Il Bambino giaceva spesso in una mangiatoia che assomigliava di più a un sostegno d'altare, come nel già nominato rilievo della cattedrale di Chartres. Questa rappresentazione è collegata con gli scritti mistici nei quali Cristo nella mangiatoia è paragonato al pane dell'eucaristia posto sull'altare. Il rilievo di Chartres presenta ancora un'eccezione riguardo al legame affettivo tra Maria e il Bambino. Nelle raffigurazioni precedenti è raro trovare indizi di quella che potremmo chiamare tenerezza materna. Solo a partire dal XII secolo questo aspetto ricevette, specialmente nel Nord Europa, una certa attenzione, dovuta al contributo dei primi mistici come Bernardo di Clairvaux. Forse

78. La nascita di Cristo; XIII sec., rilievo in pietra nella cripta della cattedrale di Chartres.



questo legame fu sentito più fortemente con lo sviluppo graduale dell'attenzione ai sentimenti umani nelle pratiche religiose. Per influsso delle opere d'arte provenienti da Costantinopoli, nelle rappresentazioni della nascita di Cristo comparvero a volte due donne che assistono Maria nel parto: ZELOMI E SALOME. Il racconto della loro presenza deriva dal *Protovangelo* di Giacomo, i cui tratti principali sono stati descritti nel terzo capitolo.

L'influenza delle leggende e del teatro liturgico fu grande nelle raffigurazioni dell'ADORAZIONE DEI MAGI, che dopo l'anno Mille vennero ritratti solitamente in vesti e atteggiamenti regali. Sempre più spesso vennero anche chiamati per nome: Gaspere, Baldassarre e Melchiorre. Questi nomi sono invero molto antichi, si incontrano già in un manoscritto proveniente da Alessandria del 500 circa, ma dopo che Jacopo da Varazze li aveva usati nella *Legenda aurea* non vi era più nessuno che li ignorasse. Teatro e leggende diffusero anche altri dettagli, come il racconto del viaggio dei tre Magi, il loro incontro con Erode, il sogno che li avvertiva di non rivelare dove fosse il Bambino ecc. Inoltre ciascuno dei personaggi aveva ricevuto una vita propria: vi era un giovane re, uno di mezz'età e un anziano. Dopo il 1100 tale differenziazione cominciò a essere evidente anche nelle raffigurazioni. Gli abiti dei re erano ispirati a quelli dei sovrani o dei nobili dell'epoca.

Per le raffigurazioni degli avvenimenti che seguivano direttamente la nascita di Cristo, in particolare la FUGA IN EGITTO (80), le informazioni erano tratte con tutta probabilità dalle leggende e dai Vangeli apocrifi. Soprattutto lo *Pseudovangelo di Matteo* forniva molte descrizioni: per esempio vi si narrava che gli alberi avevano piegato i loro rami al passaggio di Maria e del Bambino, che gli idoli pagani cadevano dai loro piedistalli dinanzi al gruppetto dei fuggitivi, come vediamo raffigurato sul portale di Moissac (1125). Si tratta quasi sempre di scene o immagini tratte dai racconti orali o dal teatro, e dunque particolarmente adatte a essere raffigurate.

IL BATTESIMO DI CRISTO NEL GIORDANO per opera di Giovanni Battista era un tema importante nell'arte bizantina antica, le cui immagini servirono sicuramente da modello per le raffigurazioni medievali dell'Europa occidentale, riprese nel XII e XIII secolo senza molti adattamenti. Ciò vale anche per i dettagli, come per esempio



79. L'annuncio ai pastori (dettaglio); XII sec., rilievo sul Portail Royal della cattedrale di Chartres.

80. La fuga in Egitto; gli idoli cadono dal loro piedistallo, miniatura nell'*Evangelium* di Magonza, 1260 ca., Aschaffenburg, Schlossbibliothek.



la personificazione della divinità del fiume Giordano presente anche nelle raffigurazioni cristiane antiche. A questo proposito citiamo le pesanti acquasantiere bronzee sul tipo di quelle di Hildesheim (1240) e Rostock (1290), su cui sono raffigurate scene del battesimo nel Giordano.

Nei manoscritti si ritrovano regolarmente rappresentazioni della TENTAZIONE DI CRISTO, a cui il diavolo nel deserto mostra le seduzioni terrene. Il racconto si trova in Matteo (4, 1-11) e Luca (4, 1-13). Il demonio mostra a Cristo i tesori del mondo in tre occasioni: una prima volta nel deserto, poi dall'alto di un tempio e infine da una montagna. Matteo narra anche come dopo questi tentativi falliti siano giunti gli angeli per servire Cristo. Le più antiche raffigurazioni di questo soggetto sembrano risalire al periodo carolingio, ma a partire dall'anno Mille le scene vennero riprodotte con regolarità. Su di un capitello della cattedrale di Autun Cristo viene insidiato da un orribile mostro, ma è protetto da un angelo che sta dietro di lui.

La rappresentazione della TRASFIGURAZIONE DI CRISTO SUL MONTE TABOR, tra Mosè ed Elia, è ripresa verosimilmente dall'arte bizantina. Il percorso della sua ricezione si può seguire quasi geograficamente: le più antiche raffigurazioni sembrano concentrarsi nei paesi del regno di Ottone, dove la cultura bizantina aveva molta influenza. L'*Evangelium* di Ottone III (1002 ca.) ne è un bell'esempio, disegnato su uno sfondo dorato come nel caso dei mosaici bizantini e dei manoscritti. Un altro esempio un poco più tardo è costituito dal rilievo sul timpano della chiesa di La-Charité-sur-Loire, del 1150 ca. (81).

Le numerose scene della pubblica vita di Cristo, così come si erano sviluppate nell'arte dal 200 fino al 1250, vennero riprese senza variazioni di sorta, a parte la presenza più o meno evidente di dettagli provenienti dal teatro liturgico. Per esempio la tomba di Lazzaro su un capitello del 1140 circa della cattedrale di Vienne non è resa con una grotta, come nell'arte bizantina, ma con la cassa, utilizzata nelle rappresentazioni teatrali.

Oltre ai temi che avevano diretto riferimento alla vita di Cristo, anche le parabole venivano raffigurate con frequenza. Il BUON SAMARITANO, che porta aiuto e conforto al viandante aggredito e derubato, era paragonato a Cristo, la cui pietà era rivolta all'uomo caduto nel peccato. Il sacerdote e il levita, che avevano finto di non vedere l'accaduto lasciando la vittima al suo destino, erano assimilati ai protagonisti dell'Antico Patto, dunque agli ebrei, che non avevano voluto riconoscere in Cristo il Messia.

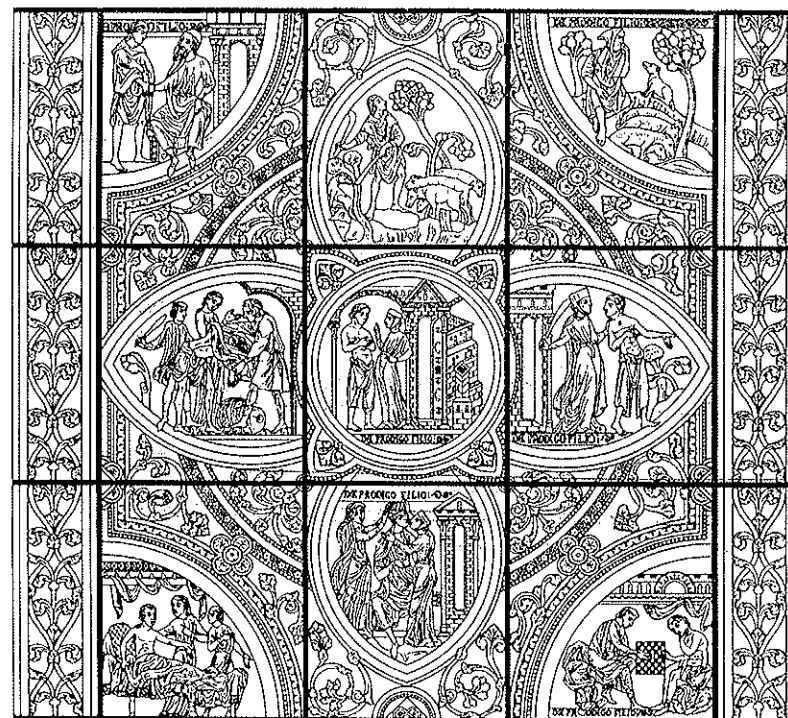
LE VERGINI SAGGE E LE VERGINI STOLTE erano a loro volta il



81. *Trasfigurazione sul monte Tabor; 1150 ca., rilievo nella Sainte-Croix a La Charité-sur-Loire.*

simbolo dei beati e dei dannati. Il racconto, narrato nel Vangelo di Matteo (25, 1-13) era divenuto nel Medioevo molto popolare anche nel teatro liturgico. Cristo paragona le dieci fanciulle che attendono la venuta dello Sposo con coloro che si preparano al Regno dei cieli. Cinque delle fanciulle si erano preoccupate di avere olio a sufficienza per le loro lampade, mentre le altre cinque erano state meno previdenti. Quando improvvisamente giunse lo Sposo, inaspettato e nel buio, queste ultime non avevano abbastanza olio ed erano dovute andare a comprarlo: al loro ritorno trovarono la porta chiusa, come sarà per colui che non si è preparato per tempo alla morte. Per questa ragione il motivo delle vergini era spesso raffigurato abbinato alle rappresentazioni del Giudizio universale. Inoltre le fanciulle assennate portano un lume o una fiaccola come segno distintivo, mentre le stolte hanno una benda sugli occhi.

Il FIGLIOL PRODIGO (82), che aveva dilapidato la sua parte di ricchezze ed era tornato dal padre pentito dopo anni di dissipazioni, era visto come il simbolo dei pagani che durante il periodo dell'Antico Patto si erano allontanati da Dio. Ma dopo il sacrificio di Cristo essi si erano rivolti alla vera fede, così come il Figliol prodigo era tornato dal padre. L'altro fratello, indignatosi per la comprensione e il perdono del padre,



82. *La parabola del Figliol prodigo; vetrata, XIII sec., nella cattedrale di Chartres.*

era paragonato dai teologi medievali alla durezza della religione ebraica: un'interpretazione da cui, come già in altri casi precedentemente accennati, traspare chiaramente l'antisemitismo medievale.

Un'allusione antisemita può apparire anche nell'ultima parabola, quella di LAZZARO E DEL RICCO EPULONE. Costui aveva rifiutato al povero Lazzaro perfino le briciole che cadevano dalla sua tavola, ma dopo la sua morte finì all'Inferno e pregò Abramo di mandare Lazzaro a intingere la punta del dito nell'acqua per rinfrescargli le labbra arse dalla sete (Lc 16, 19-31). La figura di Lazzaro poteva simboleggiare il paganesimo prima della liberazione attraverso il sacrificio di Cristo, mentre la posizione del ricco rispecchiava quella della religione ebraica.

Le rappresentazioni della passione e risurrezione di Cristo ci riportano al teatro liturgico o ad altre simili attività religiose come fonti di dettagli visivi. Un chiaro esempio è costituito dalla raffigurazione di CRISTO SULL'ASINO (83). Molte chiese possedevano un asino di legno montato su un'asse munita di ruote, che veniva portato in processione la Domenica delle



83. *L'ingresso a Gerusalemme; capitello del 1300 ca., nella cattedrale di Saint-Trophime ad Arles.*

palme. Lo Schweizerisches Landesmuseum di Zurigo conserva ancora un asino di questo tipo cavalcato da Cristo: si tratta in questo caso di un'immagine antica che risale al 1200 ca.

Le raffigurazioni dell'ULTIMA CENA divennero via via più vive e animate rispetto alle rappresentazioni antiche. Un rilievo nel duomo di Naumburg contiene un insieme di azioni dramatizzate: Cristo che taglia il pane, un apostolo che vuota il calice, due altri che prendono il cibo da un piatto e un altro ancora che s'infila qualcosa in bocca. Anche il racconto di GIUDA, che reagì con sdegno quando Gesù annunciò che uno dei suoi discepoli l'avrebbe tradito, venne più volte raffigurato. Nella maggior parte dei casi la figura del traditore è isolata dagli altri discepoli, e collocata all'altro lato del tavolo, spesso davanti, sul lato dell'osservatore, forse neppur lui senza peccato. Sul pulpito del duomo di Volterra Giuda è inginocchiato ai piedi di Cristo per ricevere il pane, ma sotto il tavolo appare un mostro, simbolo del diavolo, che lo afferra per un piede.

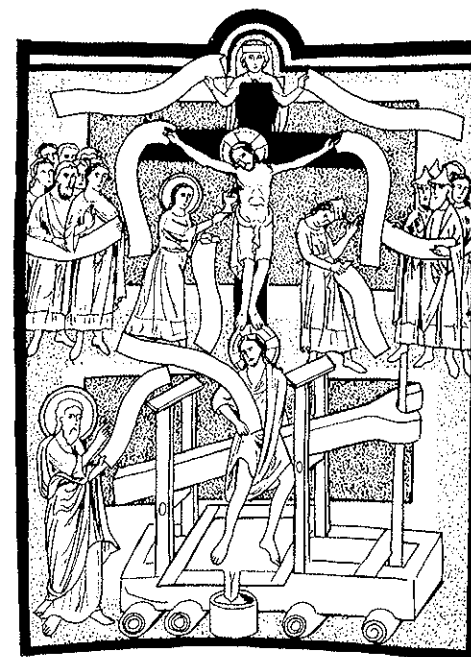
Il racconto di CRISTO SOFFERENTE CHE PREGA NELL'ORTO DEGLI ULIVI venne perlopiù raffigurato come nell'arte bizantina. Ma vi potevano essere significative eccezioni, come per esempio nel salterio di Ingeborg, disegnato a Parigi intorno al 1210, che raffigura Cristo mentre prega in ginocchio assistito da due angeli, entrambi con incensieri fumanti. Nel duomo di Naumburg si trova un rilievo con l'ARRESTO DI CRISTO (84). L'avvenimento appare fortemente dramatizzato: Cristo è collocato al centro, con Giuda che gli sta porrendo il bacio del tradimento. Intorno è raffigurata la lotta tra Pietro e i soldati, dipinti come ebrei riconoscibili dal caratteristico copricapo. A uno di essi, Malco, Pietro taglia un orecchio. Anche nelle scene che presentano gli avvenimenti intercorsi tra l'arresto e la crocifissione appaiono in questo periodo figure vestite da ebrei, come del resto nel dramma liturgico. Tutto ciò dimostra che nel Medioevo l'opinione comune riteneva gli ebrei responsabili della morte di Cristo. Ciò ha contribuito non poco alla loro persecuzione in molti paesi d'Europa, e rappresenta una macchia nella storia del cristianesimo medievale e, purtroppo, dei secoli successivi.

La CORONA DI SPINE e la FLAGELLAZIONE hanno nelle rappresentazioni del XII e XIII secolo qualcosa di solenne: Cristo non era ritratto come una vittima sofferente e umiliata, ma come un sovrano, per il quale la corona di spine era piuttosto motivo di onore che di vergogna. Nel libro di preghiere di Hildegarda di Bingen, del 1190 circa, Cristo è raffigurato in



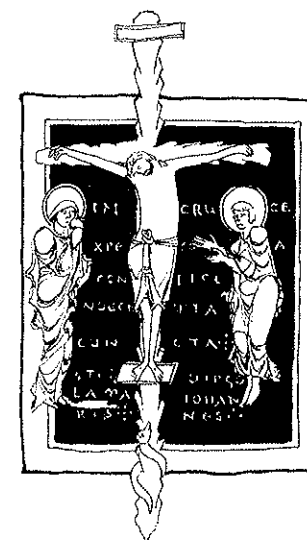
84. L'arresto nell'Orto degli Ulivi; 1250-1260, rilievo nel duomo di Naumburg.

85. Cristo e il torchio mistico; pittura muraria, 1108 ca., nel chiostro della chiesa di Kleinomburg.



piedi, con un ramo di palma in mano. Accanto a lui stanno due personaggi più piccoli che lo avvolgono in un mantello e gli pongono una corona sul capo, mentre ai suoi piedi sono inginocchiate due altre figure. Il viso di Cristo non tradisce alcuna emozione. La maggior parte delle raffigurazioni della CROCIFFISSIONE assomiglia ancora a quelle del periodo più antico. In particolare Maria, Giovanni, le tre donne, Ecclesia e Sinagoga, il sole e la luna vengono aggiunti alla scena anche dopo il Mille. Un nuovo dettaglio si vede in una miniatura del 1170 circa, fatta a Hildesheim e ora conservata a Schloss Stammheim: sotto la croce è ritratto un uomo che pressa l'uva, con i piedi nudi in un tino. Questo elemento trova la sua spiegazione in Isaia (63, 3): «Nel tino ho pigiato da solo e del mio popolo nessuno era con me». La figura rappresenta dunque un'allegoria di Cristo stesso (85).

Una forma più mistica della crocifissione, nella quale la croce ha la forma di una pianta o di un albero è presente soprattutto nei manoscritti e nell'arte orafa (86). Ai piedi del tronco compare spesso il serpente, tramite il quale veniva istituito un legame con l'albero del Paradiso, tra i cui rami si celava secondo i teologi medievali il serpente che aveva causato la caduta degli uomini. Nella croce essi vedevano l'albe-



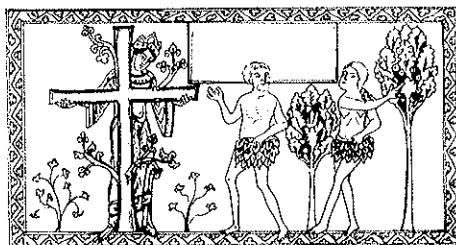
86. Il Cristo in croce; miniatura del Sacramentarium di Korvey, X sec., Lipsia, Stadtbibliothek.

ro della vita che aveva annullato il peccato. Nella letteratura religiosa e nei testi liturgici incontriamo spesso la stessa immagine, soprattutto nel celebre inno *Pange, lingua, gloriosi* di Venanzio Fortunato (530-610 ca.), che con tutta probabilità è precarolingio ma che nell'undicesimo secolo continuava a essere parte integrante della liturgia:

Alto albero, piega ora i tuoi rami,
addolcisci il tuo nocciolo duro,
e abbandona la rigidità
che ti appartiene.
Il Corpo del più alto re
pende da un dolce fusto.

La croce sotto forma di albero si ritrova in uno dei pannelli delle porte bronzee del vescovo Bernward di cui abbiamo precedentemente parlato (cap. 4). Anche più tardi questo motivo ritornerà regolarmente nell'arte medievale. Sulla miniatura di un manoscritto di Regensburg, il *Dialogus inter magistrum et discipulum de cruce Christi* (1165) Adamo ed Eva abbandonano il Paradiso e si recano da una figura di donna che simboleggia la Chiesa, la quale presenta loro il nuovo albero della vita, una croce dalla quale spuntano alcuni rami vivi (87).

Le immagini della croce costituiscono una parte importante dell'arte di questo periodo. Ve n'erano due tipi in circolazione. Il primo era quello di Cristo in un lungo colobio, immagine che rinvia all'arte cristiana antica. Croci di questo tipo sono conservate in diverse chiese d'Europa. Il secondo tipo è quello della croce del vescovo Gerone di Colonia, citato nel capitolo precedente: Cristo pende dalla croce coperto solamente da un lembo di lenzuolo. A volte porta una corona, come nelle rappresentazioni più antiche. Un esempio è costituito dall'immagine della croce che compare nel divisorio del coro nel duomo di Naumburg (1255 ca.). In generale in queste rappresentazioni non si può ancora parlare di un Cristo sofferente, come del resto la letteratura del tempo non poneva l'accento sugli aspetti del dolore e dell'umiliazione (88). Nel *Laudismus de Sancta Cruce* del francescano Bonaventura da Bagnoregio (m. 1274) si parla anzi della croce come "giardino di delizie":



87. Personificazione della Chiesa con l'albero della vita e Adamo ed Eva; miniatura da un manoscritto di Prüfening presso Regensburg, 1165, Monaco, Staatsbibliothek.



88. Cristo in croce; rilievo marmoreo di Nicola e Giovanni Pisano, terminato nel 1268, nel duomo di Siena.

La croce è porta al paradiso,
su di essa hanno poggiano i santi
e han vinto tutto.

La croce è medicina al mondo,
per suo tramite la bontà divina
ha operato meraviglie...

La croce è nave, la croce è porto,
la croce è giardino di delizie
ove tutto fiorisce.

La croce è forte armatura,
è protezione sicura,
che schiaccia il demonio.

La croce è albero adorno,
consacrato dal sangue di Cristo,
colmo d'ogni frutto,
di cui le anime godono,
quando si nutrono di superni
cibi, nella via del cielo.

Il COMPIANTO e la DEPOSIZIONE di Cristo si rifanno alle rappresentazioni dell'XI secolo, ma il numero delle figure sulla scena viene aumentato. Nel Salterio di Ingeborg (1210 ca.) si vede Giuseppe d'Arimatea intento a imbalsamare il corpo, mentre un angelo sparge incenso sul cadavere. Su un rilievo nel pulpito del duomo di Pistoia a opera di Fra Guglielmo (1270 ca.) il Cristo morto è circondato da quattro angeli e undici altre figure, tra cui i tre soldati incaricati di sorvegliare il sepolcro. Molte chiese disponevano di un'immagine del Cristo morto che era portata in processione o veniva usata per allestimenti realistici di spettacoli liturgici. Una delle più antiche giunte fino a noi è quella conservata nel chiostro di Wienhausen, datata intorno al 1290.

La RISURREZIONE DI CRISTO era il soggetto di molti misteri. In questi spettacoli liturgici il fatto principale veniva ampliato con altri racconti, in particolare l'episodio delle tre donne che si erano recate al sepolcro per imbalsamare il corpo di Cristo, di cui abbiamo citato in precedenza un frammento. I dettagli derivati da questo tipo di rappresentazioni si ritrovano sui portali e sui capitelli delle chiese d'Europa (89).

L'ASCENSIONE veniva raffigurata in maniera tradizionale, senza aggiunte o rilievi importanti tratti dalla cultura del tempo; questi motivi compaiono generalmente sul timpano di uno dei portali.

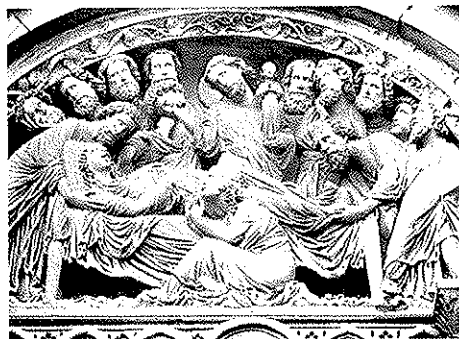
Le scene dell'ULTIMA PARTE DELLA VITA DI MARIA – la sua



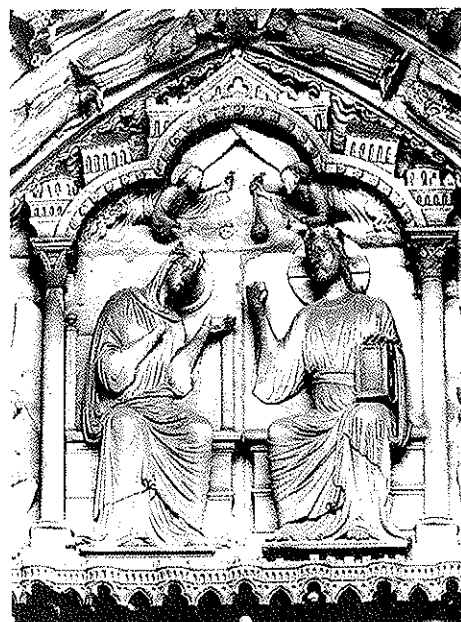
89. Maria Maddalena incontra Cristo risorto; XII sec., capitello nella cattedrale di Autun.

morte (90), l'assunzione al cielo e l'incoronazione – che si incontrano di frequente sui portali delle chiese e su numerosi pannelli d'avorio si rifanno ai testi precedenti della *Legenda aurea*. Jacopo da Varazze descrive infatti l'apparizione di Cristo nella camera dove gli apostoli e Maria erano riuniti. Egli prese con sé l'anima di Maria e incaricò gli apostoli di seppellire il suo corpo. Sono fatti noti anche alla chiesa ortodossa, riportati nelle pitture e nelle icone con il nome di *koimèsis*. Jacopo da Varazze ha fatto uso nella sua descrizione delle stesse fonti bizantine di cui sono nutrite anche le rappresentazioni. Cristo è in piedi accanto al letto di Maria e ha tra le braccia una piccola figura, l'anima della defunta. Tre giorni dopo la sua morte, sempre secondo la *Legenda aurea*, il corpo di Maria venne portato in cielo da un folto gruppo di angeli. Dell'Assunzione di Maria sono rimasti alcuni splendidi insiemi scultorei, incentrati sul momento in cui gli angeli sollevano il corpo di Maria dal sepolcro in cui era deposta. Una terza rappresentazione, relativa all'incoronazione di Maria in cielo, completava questo piccolo ciclo. Sul portale nord della cattedrale di Chartres le tre scene sono combinate insieme: l'arrivo di Cristo nella stanza della moribonda, Maria che ascende al cielo portata dagli angeli e, sulla grande superficie del timpano, l'incoronazione di Maria (91).

Nel rilevare le innovazioni e i mutamenti apportati nelle scene del Nuovo Testamento di questo periodo dobbiamo tuttavia tenere presente che di preferenza le raffigurazioni rimanevano fedeli all'iconografia del periodo più antico. L'influenza dei misteri, per esempio, non era tanto massiccia da mutare profondamente l'impianto iconografico. I veri cambiamenti si ebbero solo dopo il 1300, allorché la forza espressiva dei nuovi sviluppi incrinò il sostrato della tradizione.



90. Il letto di morte di Maria; 1230 ca., rilievo sul portale sud della cattedrale di Strasburgo.



91. Incoronazione di Maria; 1210 ca., sul portale nord della cattedrale di Chartres.

Un mondo in trasformazione

Chi desidera farsi un'idea del XIV secolo deve leggere il *Decameron* del Boccaccio. Si tratta, com'è noto, di una raccolta di novelle a cornice, scritta all'incirca tra il 1349 e il 1353: per scampare alla terribile pestilenza abbattutasi sulla città di Firenze sette giovani donne e tre giovani si rifugiano nella quiete della campagna e ogni giorno, a turno, narrano una novella secondo il tema scelto dal re o dalla regina della giornata. Ma l'autore fornisce anche delle informazioni sulla peste, che secondo le fonti storiche decimò un terzo della popolazione d'Europa, sulla nascita e lo sviluppo del ceto mercantile cittadino che avvenne spesso a scapito della nobiltà, sul ruolo del commercio oltremare, che portò nuove materie prime e nuove idee, e infine sulle malefatte del clero, raccontate con un'ironia non priva di una nota di biasimo.

La critica nei confronti delle scelte di vita del clero percorre come un filo rosso il tardo Medioevo. L'atteggiamento clericale mondano e la mancanza di spiritualità suscitavano ovunque forti reazioni. Lo scandalo riguardava l'intero ordine gerarchico, dai monaci al papa. Tra il 1305 e il 1377 i papi trasferirono la corte ad Avignone, dove conducevano una vita fastosa, soggetta alla nobiltà francese. L'ampliamento del palazzo papale venne finanziato dalle imposte della Chiesa e da espropriazioni illegali, e anche dopo il ritorno del papa a Roma la più alta carica della Chiesa rimase in balia della politica. Sempre più spesso si levavano dunque voci di protesta, che auspicavano un radicale rinnovamento religioso.

Questa esigenza proveniva soprattutto dalle correnti mistiche, che a partire dal 1250 ebbero un ruolo sempre più importante nella vita della Chiesa. Mistici come Meister Eckhart di Colonia affermavano che "l'uomo contiene in sé ogni verità": chiudendo gli occhi e immergendosi nelle profondità del suo essere egli poteva sperimentare la verità e divenire tutt'uno con Dio. Tesi simili si ritrovano anche in Johannes Tauler (1300 ca.-1361), Hendrik Seuse (1295 ca.-1366) e Thomas Kempis (1380 ca.-1471). Per quanto le loro idee avessero avuto in breve tempo un seguito presso i credenti, incontrarono tuttavia una resistenza da parte della Chiesa, poiché attribuivano maggiore libertà all'individuo di quanto fosse ritenuto opportuno. La gerarchia ecclesiastica vedeva un pericolo nella meditazione personale e nella lettura individuale dei testi sacri come arricchimento della vita

6.

Il tardo Medioevo e il Rinascimento, 1300-1580

spirituale, temendo irrimediabili attacchi all'ortodossia, specie dopo che l'invenzione della stampa facilitava la correlazione delle idee. I movimenti mistici hanno tuttavia contribuito in misura rilevante al rinnovamento spirituale dell'Europa.

Un altro mutamento significativo fu costituito dal fatto che dopo il 1300 un numero sempre crescente di persone prese le distanze dalla concezione che considerava l'orgoglio come un peccato capitale e condannava tutto ciò che era terreno come futile e transitorio. Nacque in questo periodo una nuova visione del legame tra l'uomo e Dio. La maggior parte dei religiosi, spesso illetterati e senza morale, non era più in condizione di far fronte all'insieme crescente degli studiosi e dei filosofi che, con il loro insegnamento, avevano dato vita a nuovi valori. I contatti sempre più ampi con il mondo arabo e i primi grandi viaggi di scoperta, oltre le steppe asiatiche, contribuirono ad allargare l'orizzonte culturale dell'uomo. Anche la Bibbia e i testi dei Padri della Chiesa vennero sottoposti a un'accurata investigazione, mentre nel tardo Medioevo sorsero e si sviluppavano alternative filosofiche al pensiero scolastico dominante.

Sarebbe eccessivo affermare che in questo periodo la Chiesa e la società avessero infranto il legame che li univa da secoli, ma sicuramente era finito l'intenso intreccio del periodo precedente, quando sacro e profano erano difficilmente separabili. A questa nuova società si adattava un altro tipo di individuo, non certo ateo, ma critico nei confronti delle pratiche religiose del passato. L'uomo ideale del Rinascimento appariva cosciente delle sue possibilità, manifestava un atteggiamento curioso e critico verso la realtà, ed era rivolto con la stessa passione alle cose piccole e grandi del mondo.

La nuova mentalità ebbe importanti conseguenze dal punto di vista artistico. L'arte religiosa dell'epoca appare soggetta a una strana ambivalenza: se da un lato subì il grande influsso dei movimenti mistici, dall'altro divenne più mondana di quanto fosse mai stata in passato. Quest'apparenza mondana fu una delle cause principali per cui i riformatori del Cinquecento presero sempre più le distanze dalle opere d'arte religiose.

Per ricostruire l'atteggiamento dei riformatori occorre ritornare al primo Cinquecento. In questo periodo coloro che avevano condotto una vita peccaminosa, e la cui salvezza spirituale era in pericolo potevano ricorrere alle indulgenze ed evitare così le punizioni dell'Inferno in cambio di denaro sonan-

te. La raccolta di questo denaro era destinata perlopiù alla costruzione della basilica di San Pietro (1). A causa dell'incoraggiamento di queste pratiche, i papi godevano nel Rinascimento di una cattiva reputazione, non solo presso le generazioni più giovani, che avevano senza dubbio una conoscenza più profonda della storia nel suo insieme, ma anche presso uomini come Erasmo (1469-1536), Lutero (1483-1546) e molti altri. Nessuno di questi critici intendeva naturalmente affossare l'autorità di Roma, al contrario essi volevano proprio che la Chiesa recuperasse un livello morale sufficiente per poter esercitare un vero potere. Ma questo loro desiderio rimase incompiuto e una parte di essi restò nonostante tutto fedele a Roma, mentre l'altra non vide altra possibilità che la rottura definitiva dei rapporti con la madre Chiesa. A

quest'ultima risoluzione giunse Lutero, condannato ancor prima che papa Leone X avesse preso visione della lettera impressionante che questi gli aveva indirizzato. La scomunica e la lettera appartengono entrambe al 1520, vale a dire tre anni dopo che Lutero aveva espresso apertamente alla Chiesa le sue critiche. Grazie all'aiuto della stampa le sue tesi ebbero una diffusione più veloce di quanto fosse immaginabile a quel tempo. Si formò dunque un movimento di riforma che non fu più possibile arrestare, di certo non dopo che molti esponenti della nobiltà tedesca si erano convertiti al luteranesimo, anche per motivi non sempre di natura religiosa.

Lutero non era solo. Lo svizzero Ulrich Zwingli (1484-1531) era giunto a posizioni ancora più radicali mentre il giurista e teologo Calvino (1509-1564) organizzò, fin dal 1540, la piccola città di Ginevra come un modello di società calvinista, la cui base era la comunità, nella quale vi era spazio non solo per i predicatori, ma anche per i *probi viri* e i diaconi. In questo modo il calvinismo si presentava più democratico del luteranesimo e si diffuse soprattutto in paesi con una tradizione di borghesia mercantile indipendente come l'Inghilterra e l'Olanda. Intorno al 1580 la situazione era ormai stabilizzata; gran parte del Nord Europa e dell'Inghilterra si erano convertite al protestantesimo, mentre l'Europa del Sud era rimasta in maggioranza cattolica.



1. Johann Tetzel vende indulgenze con il sigillo del papa; incisione su legno tratta da On Apas von Rom di Lutero (1520).

Aspetti tradizionali dell'arte religiosa dopo il 1300

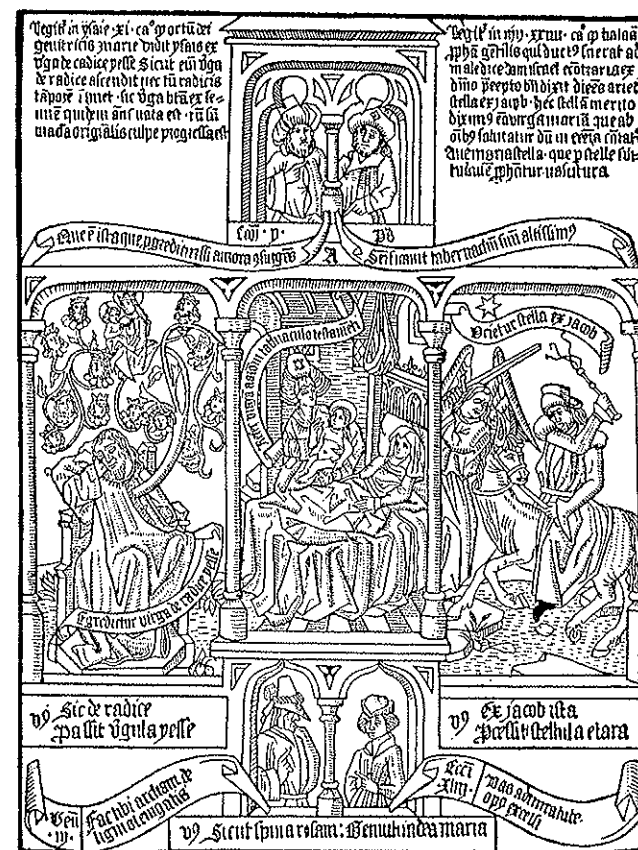
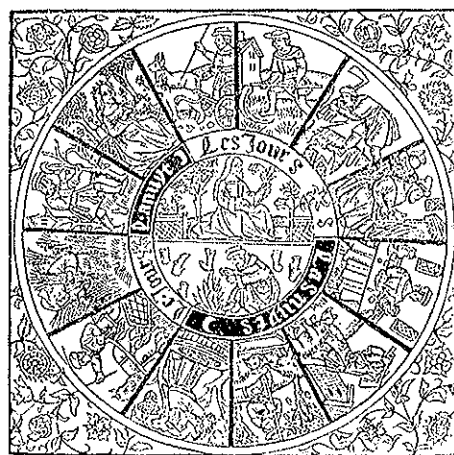
Ogni visione d'insieme relativa all'iconografia dal XIV al XVI secolo deve partire dalla constatazione della sopravvivenza delle antiche rappresentazioni. Quasi tutti i temi medievali vennero utilizzati anche dopo il 1300, spesso senza modificazioni. Questo vale non solo per le rappresentazioni dei racconti della Bibbia o delle vite dei santi, ma anche per le immagini tratte da opere enciclopediche. Mostri e animali rari fecero parte della decorazione delle chiese fino al XVI secolo, per esempio come "misericordie", le piccole mensole applicate ai ripiani ribaltabili, nei sedili del coro. Le raffigurazioni dei mesi dell'anno, una costante delle facciate delle cattedrali, vennero riprese anche dopo il 1300 nei breviari, spesso riccamente illustrati (2).

La sopravvivenza delle tradizioni iconografiche precedenti si ritrova anche nei manoscritti e nelle stampe della *Biblia Pauperum* e dello *Speculum Humanae Salvationis*. La BIBLIA PAUPERUM (3), o Bibbia dei poveri, mostra nel senso più ampio come l'arte fosse intesa in modo didattico e fino a che punto avesse il compito di introdurre la massa illetterata alle immagini che riguardavano le più importanti verità della fede. In senso più stretto manoscritti e stampe dovevano fornire un panorama degli avvenimenti più significativi del Nuovo Testamento, collegati alle rappresentazioni precedenti dell'Antico Testamento.

Questi libri sono originari del XIII secolo, ma divennero veramente importanti solo all'inizio del XV secolo, quando ne uscirono i primi esemplari nei quali le immagini e il testo per ogni pagina venivano intagliati in uno o due blocchi di legno. Questi libri a blocchi hanno avuto un significato un poco sopravvalutato per la conoscenza dei motivi cristiani del mondo nel tardo Medioevo: le molte rappresentazioni qui riprese erano infatti usate dagli artisti come esempi per dipingere quadri o immagini.

Lo schema di quasi tutte le "Bibbie dei poveri" era più o meno identico: la rappresentazione centrale del Nuovo Testamento era affiancata da due scene tratte dall'Antico, sempre considerato come la prefigurazione degli avvenimenti capitali. In genere, a sinistra era collocata una rappresentazione *ante legem*, e a destra una scena *sub lege*. Negli angoli della pagina si vedono

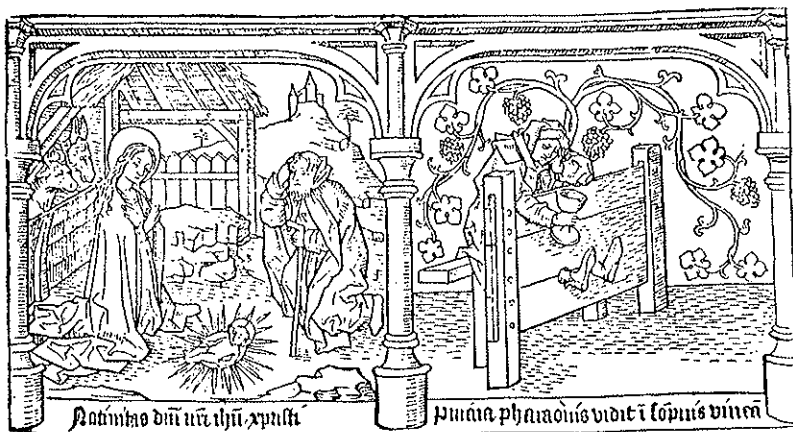
2. Calendario; xilografia francese del XVI sec.



3. Biblia Pauperum; Olanda, XV sec.
Al centro la nascita di Maria; accanto l'albero di Jesse e il profeta Balaam, che aveva annunciato la nascita di Maria; in alto e in basso quattro profeti.

i ritratti dei profeti con il rotolo delle sentenze in mano. Sopra e sotto i disegni era stampata una spiegazione concisa. All'interno la *Biblia Pauperum* si presentava come una continuazione delle serie tipologiche introdotte nell'arte a partire dall'XI secolo. Oltre a queste figuravano molte altre allegorie, più o meno rielaborate, che nel XIII secolo erano ancora rare. La maggior parte di esse contava circa trentacinque pagine. Trattare qui le diverse tipologie sarebbe impossibile, ma una loro lista con l'indicazione dei luoghi testuali della Bibbia a esse relativi è contenuta in appendice III.

Un numero ancora più ampio di tipologie, rispetto alla *Biblia Pauperum*, si ritrova nello *SPECULUM HUMANAЕ SALVATIONIS* (4), letteralmente Lo specchio della salvezza umana. I primi esemplari in latino di questo libro risalgono al 1324 circa; a partire dal 1350 apparvero traduzioni in Germania e in Olanda. Come la *Biblia Pauperum* lo *Speculum Humanae Salvationis*



4. Speculum Humanae Salvationis; Olanda, XV sec., La nascita di Cristo accanto alla raffigurazione del coperiere del faraone che sogna una vite con tre tralci (Gn 40, 9-14).

era basato sulla *concordantia Veteris et Novi testamenti*, ma il fatto del Nuovo Testamento era accompagnato non da due, bensì da tre tipi dell'Antico Testamento. Anche la quantità degli argomenti trattati era maggiore (perlopiù quarantadue). Inoltre spesso vi erano aggiunti tre piccoli trattati, a loro volta illustrati: le "stazioni" della passione di Cristo, i sette dolori e le sette allegrezze della Vergine Maria. Di questi trattati esistono anche edizioni indipendenti, slegate dallo *Speculum*. Un riassunto delle scene dello *Speculum* si ritrova in appendice IV.

La *Biblia Pauperum* e lo *Speculum Humanae Salvationis* riassumevano e compendiarono informazioni di ogni provenienza. Il risultato è qualcosa di diverso dalla sintesi dei secoli precedenti, che componeva le idee astratte in un più complesso e ordinato sistema. Il XIV secolo fu piuttosto l'epoca della collezione di idee; questa definizione si adatta a entrambi i testi, con il loro compendio della maggior parte delle tipologie del Medioevo.

Dopo il 1400 le serie tipologiche al di fuori di questi libri divennero rare. Un esempio tardo di un ciclo monumentale è troppo celebre per non essere ricordato: si tratta della Cappella Sistina a Roma. Il ciclo venne dipinto intorno al 1480 da artisti del calibro del Perugino, Pinturicchio, Signorelli, Ghirlandaio, Botticelli, Rosselli e Piero di Cosimo; si suppone che il contenuto delle scene fosse stabilito da Sisto IV. La scelta delle rappresentazioni si affranca dalle serie tipologiche tradizionali per il fatto che Sisto IV intendeva richiamare nella pittura l'attualità della storia della Chiesa, e scelse perciò temi collegati all'opposizione contro il potere papale, da lui contrastata. La *Punizione di Core* di Botticelli (Nm 16, 1-35), un

Biblia Pauperum o lo Speculum Humanae Salvationis

soggetto di norma raramente raffigurato che mostra la sollevazione contro Mosè, ne è un chiaro esempio. La rappresentazione trova il suo corrispondente opposto nell'episodio del Nuovo Testamento sulla consegna delle chiavi a Pietro (5), nel quale l'autorità del papa viene consacrata da un testo evangelico. Anche in altre scene un avvenimento della vita di Mosè viene contrapposto a una scena della vita di Cristo. Mosè e Cristo, le due grandi autorità del Vecchio e Nuovo

Testamento, figurano qui come simboli del potere papale. Le raffigurazioni dei pontefici accanto alle finestre in alto della cappella sottolineano questo intento. Da questo punto di vista la Sistina si distacca dalle rappresentazioni precedenti, che avevano uno scopo più teologico che politico.

Michelangelo cominciò nel 1508 a dipingere il soffitto della cappella su incarico di Giulio II. Per quanto qui siano raffigurate solo scene tratte dall'Antico Testamento, il legame con il Nuovo Testamento è fornito dalle figure dei profeti e delle sibille che secondo una leggenda medievale avrebbero predetto la nascita del Messia.

Le tipologie rimasero dunque una parte integrante dell'iconografia cristiana nell'arte del XV e XVI secolo. Anche per l'interpretazione di molte rappresentazioni religiose di questo periodo la loro conoscenza appare dunque indispensabile, pur se la loro presenza risulta meno imponente che in passato in conseguenza della maggiore importanza assunta dal sentimento, che imprimeva una diversa svolta all'arte e all'iconografia.

Mutamenti nel pensiero e nella pratica religiosa

L'arte del XIII secolo era, per molti aspetti, di carattere più intellettuale, nonostante l'influenza del dramma liturgico, della mistica e della devozione popolare. Ma nel XIII secolo ebbero luogo all'interno della Chiesa significativi mutamenti, che in breve tempo avrebbero fatto sentire il loro influsso anche sull'arte.



5. La consegna delle chiavi; particolare di un affresco del Perugino, 1481, Cappella Sistina, Vaticano.

All'origine di tali cambiamenti vi era la figura di san Francesco d'Assisi (1181-1226), la cui visione religiosa era fondata più sul sentimento che su di un sapere filosofico e teologico. Da poeta, questi non analizzava la natura, come gli scolastici, alla ricerca di simboli, ma sentiva direttamente la grandezza di questa, come del resto alcuni scrittori e scrittrici mistiche prima di lui (6). L'atteggiamento di Francesco nei riguardi del mondo è illustrato dalle *Laudes Creaturarum* (o Cantico di Frate Sole):

Laudatu sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
da te, Altissimo, porta significatione.

Laudatu si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dà sustentamento.

La forte componente emotiva e la comunione con l'esistenza e le sofferenze del prossimo, unita alla non comune capacità di esprimerle, fecero di Francesco il rinnovatore della vita spirituale. Il suo influsso nel pensiero religioso si manifestò inizialmente in Italia dopo il 1250, ma nel XIV secolo la predominanza del sentimento aveva cominciato ad assumere un ruolo rilevante anche in altri luoghi d'Europa.

Il movimento francescano ebbe grande influenza sulla devozione popolare, sulla letteratura e la predicazione stessa: qui si devono cercare anche le fonti dell'arte del tardo Medioevo. L'insistenza sul sentimento ebbe presto vasta risonanza, dando vita ad alcune pubblicazioni religiose che si diffusero largamente ed ebbero un'influenza decisiva sul modo in cui il credente viveva la propria fede. Nacquero così le opere dedicate alla figura stessa di Francesco, come la biografia di Tommaso da Celano, che entrò nell'ordine francescano intorno al 1215 e, dopo la morte di Francesco, ricevette l'incarico di scriverne la vita. Un frammento del testo descrive le emozioni provate da Francesco durante la notte di Natale in un bosco presso Greccio, e il racconto contribuì alla nascita del presepio, nel XIV secolo.

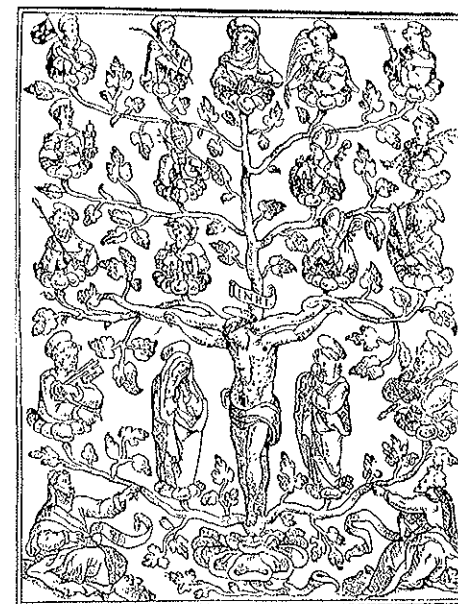
Il francescano Bonaventura da Bagnoregio (1221-1274) è l'autore di alcune opere nelle quali la sofferenza di Cristo



6. Francesco predica agli uccelli; vetrata, 1325-1330, nella chiesa dei Francescani a Königsfelden (Svizzera).

assumeva un ruolo centrale. Egli aveva studiato all'università di Parigi e i metodi della scolastica traspasano ancora dai suoi libri. Nel *Lignum Vitae* (Il legno della vita) riporta alcune considerazioni sui significati simbolici della croce (7). Il libro è costruito secondo lo schema allegorico di un albero composto da molte fronde e frutti, un procedimento che ricorda il *Liber Floridus* del XII secolo. Ogni ramo porta un frutto, che simboleggia una delle virtù di Cristo. L'opera conobbe nel tardo Medioevo grande notorietà, e parti di essa vennero anche aggiunte alla liturgia. Con il *Laudismus de Sancta Cruce*, Bonaventura pubblicò le sue riflessioni sulla crocifissione di Cristo e su come il credente possa prendere parte alla passione e alla morte del Salvatore. Anche altri scritti di sua mano vennero dedicati al tema della passione.

Per molto tempo anche le *Meditationes Vitae Christi* (Meditazioni sulla vita di Cristo) vennero attribuite a Bonaventura, mentre oggi si indica come possibile autore il francescano Giovanni de Caulibus da San Gimignano. Si tratta di una dissertazione edificante della fine del XIII secolo, composta in forma di commento al Vangelo. In quest'opera le informazioni sulla vita di Cristo sono così precise e dettagliate da superare i Vangeli stessi. I racconti provengono da fonti che risalgono a secoli di devozione popolare e di letteratura religiosa. L'autore delle *Meditationes* sapeva narrare ogni cosa: come il piccolo Giovanni Battista adorasse Maria al punto di non riuscire a staccarsi dalle sue braccia (8); e come gli angeli dopo il quattordicesimo giorno di quaresima di Gesù gli avessero chiesto che cosa dovessero portargli da mangiare (fortunatamente Maria conservava ancora qualcosa!). Ma soprattutto le sofferenze di Cristo e il dolore di Maria erano ampliati e sottolineati: sotto la croce Maria avrebbe supplicato il capo dei centurioni di non spezzare le gambe di Cristo e sarebbe svenuta, ma Giovanni sarebbe accorso in tempo per sostenerla ecc. Quasi tutti gli avvenimenti del Nuovo Testamento erano descritti nelle *Meditationes* con una straordinaria partecipazione emotiva. Riguardo all'annunciazione l'autore non si limitava ai soli fatti essenziali, ma ne offriva tutti i dettagli: l'angelo si sarebbe inginocchiato per portare il messaggio divino a Maria, e Maria l'avrebbe accolto genuflessa. Le figure principali della Bibbia introducevano nella letteratura di questo periodo le



7. La croce come "legno della vita"; incisione su legno, Italia, XVI sec.



8. Maria con il Bambino e san Giovanni Battista, incisione tratta dal dipinto di Raffaello del 1507, Parigi, Louvre.

stesse pratiche di pietà e la ritualità religiosa con cui il credente del tardo Medioevo visitava chiese e cappelle (9).

Il monaco certosino Ludolf di Sassonia (m. 1378) si servì delle *Meditationes* come fonte per la sua *Vita Christi*, che venne poi rielaborata e tradotta in varie lingue. Egli era cosciente del fatto che la sua descrizione si distaccava dai Vangeli e lo riconosceva apertamente:

Quando leggi nelle mie parole: così parlò o fece il Signore Gesù Cristo, o quant'altro in cui t'imatterai, accettalo come la pia disposizione lo richiede; il che significa apprendilo nella forma in cui l'ho scritto; io penso infatti che il buon Gesù avrebbe parlato o fatto in questo modo.

Più tardi apparvero le *Revelationes* di santa Brigida di Svezia (1303-1373), nelle quali i patimenti di Cristo e la gloria di Maria assumevano un rilievo centrale. Il libro venne tradotto in latino dal priore del convento cistercense di Alvastra Peter Olafsson, e in questa versione circolò in tutta Europa.

Libri come quelli appena nominati vennero subito tradotti ovunque in Europa o rielaborati in volgare, aumentando così la loro diffusione. Il *Lignum Vitae* di Bonaventura venne tradotto in olandese con il titolo *Den Hout des Levens*. In questo periodo erano attivi in Francia dei giullari, una parte dei quali era specializzata nel narrare in volgare i racconti religiosi. Probabilmente uno di questi racconti è stato il modello del testo olandese *Vanden levene ons Heren* (La vita di Nostro Signore), scritta verso la fine del XIII secolo. Anche quando la traduzione non era letterale, questo tipo di opere utilizzava comunque molte delle idee presenti nell'originale e, grazie a una lingua comprensibile a tutti, contribuiva alla diffusione delle nuove forme di devozione.

I MISTERI costituiscono uno dei fenomeni più importanti all'interno delle pratiche religiose e devozionali del tardo Medioevo e del Rinascimento. Oltre a queste rappresentazioni vi erano anche i miracoli, che avevano come soggetto fatti e avvenimenti miracolosi. I misteri e i miracoli sono derivati dal dramma liturgico sviluppatosi ampiamente nel corso del Medioevo. Gli autori di questa forma di teatro utilizzavano a piene mani i dettagli realistici provenienti dalla letteratura devozionale; proprio questi miracoli quotidiani potevano infatti trovare nel teatro la dimensione realistica ottimale. I registi dovevano rendere riconoscibili le numerose nuove figure introdotte e risolsero il problema facendo degli abiti un segno distin-



9. Fuga in Egitto; dettaglio di una tavola di Melchior Broederlam, 1385-1389, Digione, Musée des Beaux-Arts.

tivo: gli angeli vennero rivestiti di un bianco camice (*alba*) con fascia e stola, e Dio Padre ricevette una sontuosa cappa rossa simile a quella indossata dai preti nelle festività religiose. Anche gli scenari acquisirono un'importanza sempre maggiore, e l'azione non si svolse più in chiesa, ma all'esterno. Nel caso degli spettacoli più lunghi e complessi i diversi momenti della recitazione, indicati da scenari collocati ad arte, potevano estendersi a più luoghi e gli spettatori passavano da un luogo all'altro. In Spagna questo tipo di spettacoli, i cosiddetti *autos* (rappresentazioni sacre) sono rimasti fino al XVIII secolo una parte integrante della religiosità popolare.

I misteri ebbero tanta influenza sulla conoscenza degli avvenimenti biblici da parte della massa che ogni autore di rappresentazioni religiose era obbligato a usare queste immagini per poter essere comprensibile. Del resto difficilmente avrebbe potuto fare in modo diverso, poiché, in ultima istanza, il suo immaginario figurativo era cresciuto anche attraverso queste rappresentazioni. In questo modo, più o meno coscientemente, gli autori prelevavano dal teatro le trovate e gli espedienti riguardo ai costumi e agli scenari (10). Troviamo qui una spiegazione del fatto che, a partire dal 1300 circa, gli angeli non venissero più raffigurati con una veste bianca ma, come avveniva nei misteri, con un camice bianco e una stola. Gli angeli che appartenevano a una gerarchia più alta portavano anche una cappa come quelle indossate dai preti nelle processioni (*piviale*). Un esempio a questo riguardo si trova negli angeli dei dipinti di Jan van Eyck (1390 ca.-1441) e Hugo van der Goes (1440 ca.-1482) (11). Come



10. Natività; tavola di Piero della Francesca, 1450 ca., Londra, National Gallery. Gli angeli sono presi a prestito dal teatro religioso.

11. Angeli in vesti liturgiche; dettaglio del trittico Portinari di Hugo van der Goes, 1475 ca., Firenze, Uffizi.



nel teatro religioso, Dio Padre venne raffigurato con un ricco mantello e con una corona da imperatore o la tiara papale sul capo, gli attributi più importanti che si potessero utilizzare. La stessa immagine ricorre nel celebre quadro di Jan van Eyck *Het Lam Gods* (L'agnello di Dio).

Anche le immagini di Maria appaiono influenzate dai misteri. Quando gli avvenimenti dipinti appartengono al tempo della sua giovinezza, come l'annunciazione, essa ha una veste blu e bei capelli biondi. Nelle scene in cui è una donna matura, per esempio nella crocifissione, i suoi abiti sono più scuri di tono e i biondi capelli appaiono coperti da un fazzoletto. Queste convenzioni erano sicuramente passate nell'arte dal teatro. Un altro valido esempio è costituito dalle figure dei profeti, che nei misteri erano vestiti degli abiti più stravaganti: strane giacche con cinture intarsiate e così via. Così essi sono colti dal genio di Claus Sluter nel "Pozzo di Mosè" di Digione (12), una rappresentazione ricalcata letteralmente da un mistero del tardo Medioevo, *Le Jugement de Jésus*. Ancora nel XVI secolo i profeti vennero ritratti in abbigliamento esotici; Michelangelo (1475-1564) che aveva raffigurato i suoi profeti nella Cappella Sistina in modo più dimesso, venne richiamato dal papa avvezzo a più ricchi e sontuosi ornamenti.

Tra i misteri e le grandi processioni che nel XIV e XV secolo facevano parte della vita pubblica esiste un rapporto, costituito dai carri con *tableaux vivants* che venivano utilizzati in queste occasioni. Ogni anno, per esempio, passava a Freiburg im Breisgau un carro con la barca di Sant'Orsola e le sue compagne, ma anche temi astratti, come i vizi e le virtù, venivano rappresentati (13). Tiziano produsse intorno al 1511 un'impressionante incisione su legno di una di queste processioni: il trionfo di Cristo. Al centro della raffigurazione vi è Cristo su un carro, tirato dai quattro esseri viventi dell'Apocalisse. Il carro è spinto dai quattro padri della Chiesa occidentale; Gerolamo, Ambrogio, Agostino e Gregorio Magno, e il corteo è preceduto da figure dell'Antico Testamento; dietro il carro camminano gli apostoli e i santi. Simili cortei erano organizzati di frequente soprattutto nell'Italia del tardo Quattrocento, ma anche altrove in Europa erano un fenomeno conosciuto. Un'eco tardiva di questo tipo di consuetudine religiosa si coglie nella serie di stampe di Maarten van Heemskerck (1498-1574) dal titolo *Il ciclo delle azioni umane* (1562-1563). Esse sono basate su una processione del 1561 che si muoveva dalla cattedrale di Anversa, ove era custodita una reliquia della Circoncisione. Nella serie incon-



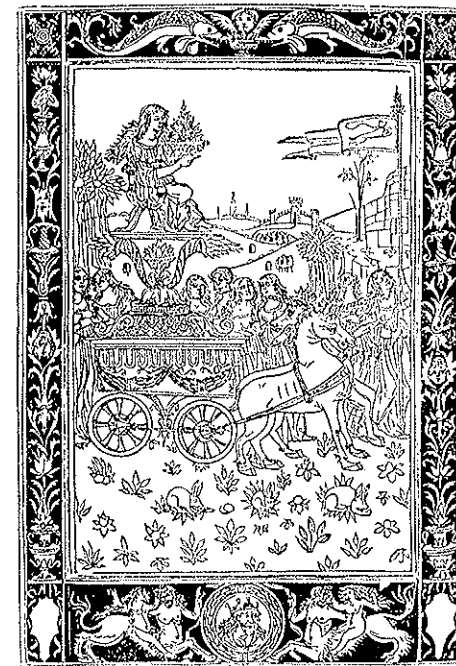
12. Mosè con le Tavole della Legge; statua nel "Pozzo di Mosè" di Claus Sluter, 1395-1406. Digione, Chartreuse de Champmol.

triamo tutti i vizi e le virtù che erano precedentemente raffigurati nelle cattedrali, ma che ora, dopo che l'Umanesimo li aveva riportati di attualità, venivano rappresentati in maniera molto più minuziosa.

Paragonabile all'influenza dei misteri era quella delle PREDICHE POPOLARI. Forse la differenza tra alcune prediche e i pii monologhi degli attori e dei giullari non sarà stata molto grande; non a caso Francesco chiamava i suoi fratelli predicatori *ioculatores Dei* (giullari di Dio). Gli ordini mendicanti avevano approntato per il popolo illetterato prediche comprensibili che erano oramai divenute una parte importante della loro attività. Essi prestavano poca attenzione all'approccio intellettualistico del XIII secolo, insistendo più sul sentimento che sulla ragione. Per porre rimedio alla confusione teologica manifestata spesso da monaci di scarsa erudizione, nel Concilio Laterano del 1512-1517 vennero loro imposte delle limitazioni, ma l'effetto sull'arte era ormai un fatto. Uno sguardo umoristico gettato sull'attività di questi predicatori si trova in Boccaccio, che nel Decameron descrive il personaggio di Fra Cipolla, un predicatore popolare e grossolano che stupisce il popolo con la promessa di esibire una reliquia consistente nella penna dell'arcangelo Gabriele (Dec., VI, 10).

Il tono delle prediche appare chiaramente influenzato da opere come le *Meditationes vitae Christi*. I monaci tentavano di commuovere i fedeli attirandoli verso i racconti biblici. Un'allusione a questo modo di procedere si scorge nei testi conservati del predicatore popolare italiano del XV secolo Fra Roberto Caracciolo. Nella predica sull'Annunciazione per esempio si legge:

Quali parole o quale spirito avrebbero mai potuto descrivere o semplicemente esprimere con quale grazia ed eleganza ella si piegò sulle sante ginocchia? Ella si abbassò e disse: «Ecco l'ancella del Signore». Essa non disse dunque: «donna» o «regina». O sublime umiltà! O straordinaria dolcezza! Vedi dunque come parlò la serva e l'ancella del mio Signore. E come rivolse gli occhi al cielo, incrociò le sue mani a formare una croce, e infine concluse, al modo in cui si attendevano Dio, gli angeli e tutti i santi, con le parole «sia fatta la Sua volontà».



13. Carro di trionfo della Castità; incisione su legno veneziana, 1488.

Simili testi, che senza dubbio avevano reciproche affinità, devono aver contribuito in maniera decisiva alla formazione del linguaggio figurativo. Osservando un certo numero di quadri dell'annunciazione (14) il legame che sussiste tra testi come quello appena citato e l'arte appare immediatamente evidente: entrambi parlano la stessa lingua.

Ancora più efficace dal punto di vista emotivo era la predica sul destino dell'uomo tenuta da Giovanni da Capistrano a Lipsia nel 1452. Mostrando un teschio ai suoi ascoltatori così commentava rivolto al suo uditorio:

Guardate bene, dove sono finiti i capelli tante volte ammirati, il naso che aspirava con voluttà i profumi, la lingua che godeva nel fare pettegolezzi? In pasto ai vermi.

Le prediche favorivano la nascita di scene realistiche e patetiche, ma poiché il loro contenuto si è conservato solo in parte, non disponiamo di materiale concreto sufficiente per poter provare con esattezza in quali settori dell'iconografia questo influsso si sia manifestato più chiaramente.

La letteratura devota, i misteri e le prediche popolari hanno in comune il fatto di presentare i racconti della Bibbia e le vite dei santi in una forma nuova più vicina alla dimensione del quotidiano. Il racconto di san Giuseppe che cuoceva una pappa, così come l'immagine vivida e concreta degli angeli in tonaca bianca e i dettagli coloriti sulle vite dei santi trasformavano gli antichi e oramai noti soggetti in una rappresentazione vivente e adeguata all'epoca. Non vi è quindi da meravigliarsi se anche le rappresentazioni religiose divennero sempre più ricche di dettagli quotidiani: tale crescente realismo divenne una delle caratteristiche salienti dell'arte di questo periodo, con immediate conseguenze dal punto di vista iconografico.

Prendiamo come esempio la raffigurazione dei VIZI e delle VIRTÙ nella Cappella degli Scrovegni di Padova (15), dipinta poco dopo il 1305 da Giotto, il pittore che, secondo Vasari, aveva impresso nuovo slancio all'arte grazie alla sua interpretazione realistica. I vizi e le virtù di Giotto non sono più le figure astratte e stilizzate che si vedono nelle cattedrali francesi, ma figure di carne e sangue. Fortitudo, la forza, è una dama



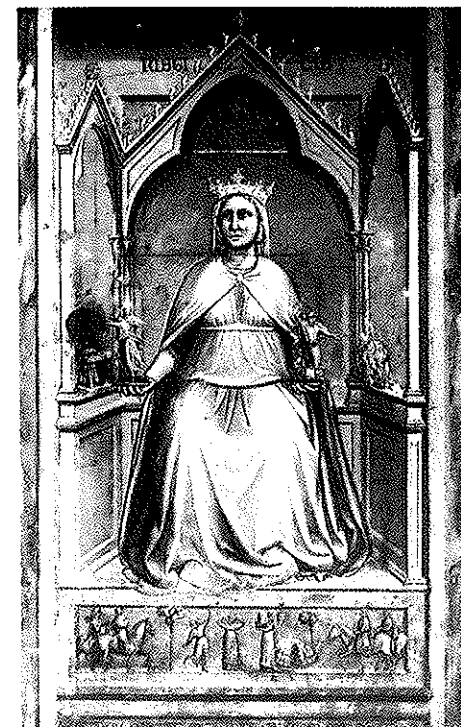
14. Annunciazione;
tavola di Giovanni Santi,
seconda metà del XV sec.,
Urbino, Galleria Nazionale.
Gesù Bambino giunge a Maria
in un raggio di luce.

4 Virtù Cardinali
Prudenza
Giustizia
Fortezza
Temperanza (Dominio del se)
VIRTU Teologali
Fede - Gloria Patris - Gloria
speranza Ancora non fatta
Carità - Bambino di Maria
Piacere

armata con un grosso scudo sul quale è dipinto in maniera nitida e dettagliata uno splendido leone. Il Dominio di sé è una slanciata figura di donna; nel suo portamento si coglie un segno della grazia raffinata del gotico internazionale. La Prudenza siede dietro un largo pulpito e lo schienale della sua sedia è lavorato in minutissimi particolari: guarda in uno specchio, perché la conoscenza di sé è una delle doti più importanti di questa virtù. La Stoltezza è raffigurata nelle vesti di un gaudente francese, abbigliato con un costume che Giotto aveva forse visto in una compagnia di teatro itinerante.

L'arte di Giotto appartiene all'inizio del tardo Medioevo. Il XV e XVI secolo avrebbero ulteriormente approfondito lo studio e l'applicazione del realismo nell'arte, come possiamo vedere nei Sette vizi capitali a opera di Hieronymus Bosch. Qui le personificazioni dei vizi sono personaggi inseriti in una rappresentazione molto più ricca e complessa.

Una conseguenza importante dell'introduzione del realismo all'interno delle scene religiose era che il tema centrale e i motivi simbolici a esso collegati venivano riassunti in un'unica insieme. Nell'Alto Medioevo ogni soggetto figurava quasi sempre a sé: era racchiuso dalla serie dei dipinti, da una nicchia, o, nel caso delle vetrate, dal contorno dei medaglioni, mentre i temi che presentavano una stretta relazione con il soggetto, come per esempio le prefigurazioni dell'Antico Testamento o i motivi tratti dai bestii, venivano collocati nei quadri superiori. All'osservatore spettava il compito di interpretare il legame tra le rappresentazioni slegate con l'ausilio delle sue nozioni e grazie all'abilità dell'artista che aveva concepito le parti della composizione come un'unità. Nel capitolo precedente abbiamo mostrato alcuni esempi di questo tipo di composizione, come le celebri vetrate della cattedrale di Chartres. Nel corso del XIV secolo, quando le rappresentazioni si fecero via via sempre più realistiche, comparvero i primi quadri su motivi che precedentemente erano raffigurati separati, e che ora venivano invece combinati in un'unica rappresentazione. A volte il legame con le immagini dell'Alto Medioevo è ancora ben visibile, come nel dipinto della nascita di Cristo a opera di Petrus Christus del 1445 ca. (conservato alla National Gallery of Art



15. Iustitia; affresco di Giotto,
1305 ca., Cappella degli
Scrovegni, Padova.

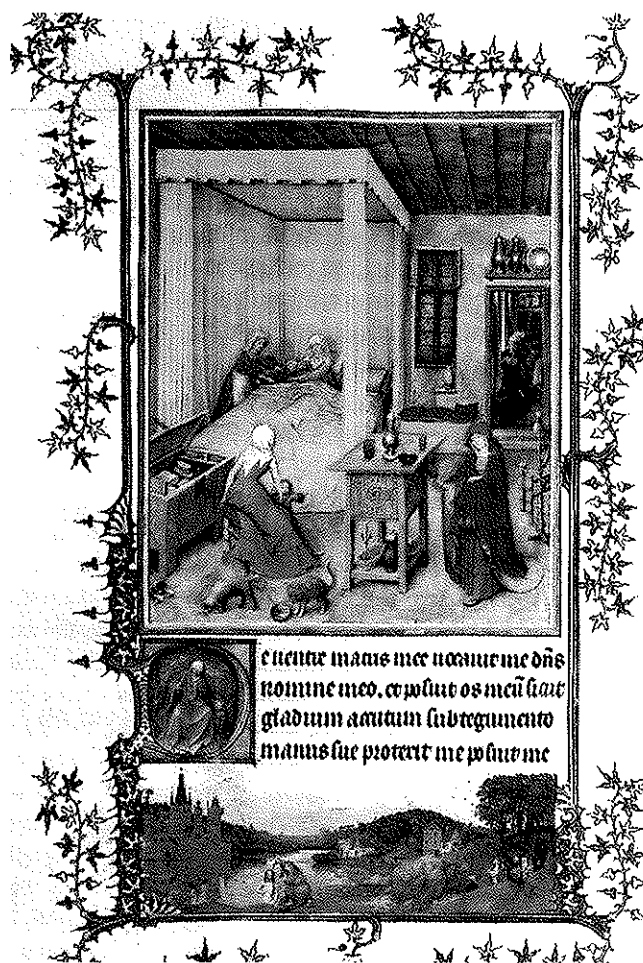
7 VIZI
Superbia
Avaritia
Lussuria
IRA
GOLA
INVIDIA
ACIDIA

di Washington): la rappresentazione è situata in una stalla, chiusa sulla facciata da un arco scolpito simile a quello che si vede nei portali delle chiese gotiche. Allo stesso modo, le prefigurazioni riprese in questo quadro – scene dai racconti di Adamo ed Eva e di Caino e Abele – sono le stesse che compaiono spesso sui portali delle chiese gotiche.

In numerosi altri quadri, sia di ambito italiano che fiammingo, possiamo osservare rappresentazioni che hanno raggiunto ormai un'unità totale. Giovanni Bellini (1430 ca.-1516) dipinse nel 1505 sullo sfondo della *Madonna del Prato* (National Gallery, Londra) una cicogna in lotta con un serpente; infatti nei bestiari la cicogna è lodata in quanto nemica del serpente – dall'antichità il simbolo più eloquente del Male – e in questo senso assimilata a Maria. Il Parmigianino (1503-1540) dipinse sullo sfondo della sua *Madonna dal collo lungo* (1534-40, Uffizi, Firenze) un profeta con una pergamena in mano. Nel Medioevo i profeti, in particolare Isaia, erano la prefigurazione più utilizzata di Maria. Nei dipinti fiamminghi compaiono con maggior frequenza che in quelli italiani. Hugo van der Goes dipinse negli anni tra il 1475 e il 1480 un' *Adorazione dei pastori* con sullo sfondo due profeti in atto di scostare una tenda attraverso la quale si scorge la stalla con la mangiatoia (Staatliche Museen, Berlino). Su un quadro del 1500 ca. a opera di Jan Mostaert, che raffigura l' *Adorazione dei re Magi*, l'albero di Jesse è trasformato nella decorazione di un affresco (Rijksmuseum, Amsterdam).

Un buon esempio d'integrazione totale delle immagini è costituito dal dipinto di Jan van Eyck *Maria con il Bambi-*

16. *La nascita di Giovanni Battista e il battesimo nel Giordano*, di Jan van Eyck, pagina di un breviario torinese-milanese dell'inizio del XV sec., Torino, Museo Civico.



no (Gemäldegalerie, Dresda), dove uno dei bracciali del trono di Maria è sormontato dalla statuetta di un pellicano che fruga nel suo petto per nutrire i suoi piccoli. La collocazione della statuetta appare logica anche per chi non conosce l'iconografia del tardo Medioevo, perché un ornamento scolpito di questo tipo è molto frequente. Jan van Eyck ha però voluto dipingere molto più di un bel mobile d'epoca. Scegliendo l'immagine del pellicano, che secondo il suo contemporaneo Franz von Retz era un rimando alla verginità, ne ha fatto il simbolo parlante dell'intera rappresentazione.

L'integrazione dei simboli, per quanto realmente documentabile, ha spinto gli storici dell'arte dell'Ottocento a minuziose cacce alla simbologia sottesa alle immagini, soprattutto nei dipinti dei fiamminghi e degli olandesi del Nord. Già alcuni avevano tuttavia obiettato come – benché molti dei più diversi soggetti sui dipinti del tardo Medioevo fossero stati individuati – il loro significato intrinseco rimanesse difficilmente comprensibile al di fuori delle fonti utilizzate dagli artisti del tempo. E per quanto nel frattempo non poche fonti siano state chiarite e studiate in maniera approfondita, la storia dell'arte degli ultimi anni si mostra ancora più cauta nei riguardi delle possibili interpretazioni: le spiegazioni quasi totalmente opposte di motivi costanti nell'opera di Hieronymus Bosch mostrano infatti fino a che punto la questione sia complicata.

Chi tuttavia avesse intenzione di dedicarsi allo studio della simbologia delle tavole pittoriche del XV secolo non deve lasciarsi scoraggiare troppo da queste considerazioni. Una volta riconosciuti i motivi più frequenti dell'Alto Medioevo e del XIV secolo, derivati dalla *Biblia Pauperum*, dallo *Speculum Humanae Salvationis* e dall'opera di Von Retz, potrà comprendere l'essenziale della maggior parte dei quadri fiamminghi, anche se alcuni dettagli gli rimarranno oscuri. La celebre *Annunciazione* (17) di Jan van Eyck conservata alla National Gallery di Washington, per esempio, contiene raffigurazioni di eventi veterotestamentari sulle mattonelle della camera dove Maria si trova a pregare. Tra questi, i temi di Sansone che uccide i nemici, Sansone e Dalila e Davide che



17. *Annunciazione*; tavola di Jan van Eyck, 1425-1430, Washington, National Gallery of Art.

vince Golia si trovano anche nello *Speculum Humanae Salvationis*. Attraverso la loro raffigurazione su una mattonella – un tipo di pavimentazione realmente esistita – van Eyck riesce a darci un quadro di grande realismo che tuttavia conserva alcuni accenni alla simbologia tradizionale.

La letteratura francescana ispirata, i misteri e le prediche popolari favorirono non solo il realismo nell'arte, ma anche, come abbiamo cercato di dimostrare, una maggiore attenzione al tema del sentimento. Tale insistenza sulle emozioni era qualcosa di più di un effetto secondario derivato dalle rappresentazioni pittoriche sulla passione di Cristo. Un elemento patetico e drammatico fece ora il suo ingresso nell'arte a incrinare la serenità delle immagini del XIII secolo. La nuova pratica devozionale mirava a far piangere gli uomini per muoverli attraverso la forza del sentimento, facendo provare loro le stesse emozioni di Chiara d'Assisi così come erano descritte dal suo biografo Tommaso da Celano:

Un giorno era il bianco giovedì, il giorno dell'istituzione della santissima cena, con la quale il Signore aveva amato i suoi fino all'estremo. Verso sera, quando il momento dell'agonia del Signore si fece più prossimo, Chiara divenne triste e si ritirò addolorata nella sua cella. E mentre con la sua preghiera si univa al Signore che pregava, la sua anima divenne triste fino alla morte ed ella sprofondò interamente nel dolore. Poi cadde in estasi al pensiero della cattura del Signore e dello scherno. Ella andò subito a letto. La notte intera e anche il giorno seguente ella rimase assente a se stessa e totalmente rapita, con gli occhi fissi verso il Cristo in croce e del tutto insensibile.

La pratica descritta in questo brano non era affatto inusitata, come appare da un manuale di devozione per fanciulle pubblicato a Venezia nel 1454:

Per meglio far agire in te il racconto della Passione, e poter meglio ritenere tutti i dettagli, è utile figurarsi alla mente luoghi e persone; per esempio una città che rappresenti Gerusalemme: a questo scopo puoi prendere una città che conosci bene. E poi devi anche figurarti un paio di persone, che ben conosci, e che possono rappresentare per te quelle implicate nel racconto della Passione. Una volta fatto questo con l'aiuto della tua fantasia, vai nella tua camera. Chiudi fuori i pensieri del mondo e comincia a meditare sul racconto della Passione. E quando a un certo momento proverai un sentimento intenso di devozione non trattenerlo, ma assecondalo affinché si trasformi in un sentimento durevole, dolce e pio.

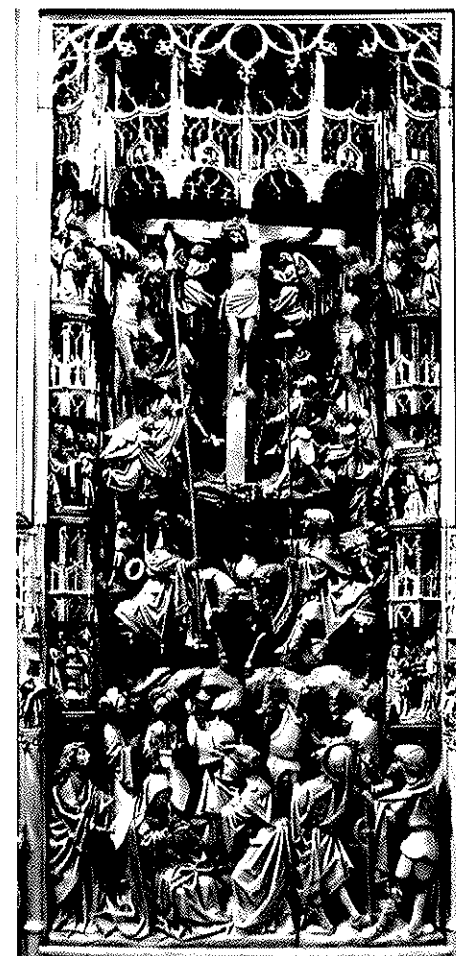
L'immaginazione della passione di Cristo venne assunta all'interno della pratica religiosa del XIV e XV secolo. Il Figlio dell'uomo dell'Alto Medioevo e il Cristo trionfante e giudicante dei suoi secoli centrali lasciarono spazio, nel XIV secolo, al Cristo sofferente (18).

L'attenzione crescente per la commozione e i fatti emotivi nella religione diede vita a nuove tematiche, tra cui soprattutto il SACRO CUORE DI GESÙ avrebbe avuto una lunga storia che raggiunse il culmine nei secoli XVII e XX. Il soggetto si collega al pensiero mistico, nel quale il cuore ferito di Gesù era visto come il simbolo del suo amore. Già santa Chiara d'Assisi aveva affermato di abbeverarsi dalle ferite sul costato di Cristo e di scambiare il suo cuore con quello di Gesù. Nel XIV secolo nacque nei paesi tedeschi una devozione del Sacro cuore, che di qui si diffuse negli altri paesi d'Europa. Il libro più antico sul Sacro cuore, *Herz-Jesu-Büchlein*, apparve ancora prima del 1500 a Strasburgo, nella cerchia quattrocentesca di mistici come Eckart e Tauler. Nel XV secolo la devozione del Sacro cuore venne sostenuta e diffusa soprattutto dai certosini, tra cui il monaco Dionysius Ruckel, proveniente dai Paesi Bassi del Sud, che ricondusse tutti gli scritti sacri al Sacro cuore, interpretando un passo della Genesi (26, 19) alla sua originale maniera:

Mentre i servi di Isacco erano intenti a scavare, trovarono colà un pozzo di acqua viva. Il pozzo d'acqua corrente è il cuore di Gesù, nel quale tutti i tesori della saggezza e della sapienza divina sono nascosti. Là scavarono gli evangelisti e gli apostoli, e dalla fonte situata nel petto del Signore attinsero tutto quanto hanno compreso e scritto. Perciò essi trovarono in questo pozzo acqua viva, vale a dire l'insegnamento della legge del Vangelo, grazia celeste ed enorme ricchezza dello Spirito Santo.

A partire dalla seconda metà del XV secolo cominciano ad apparire raffigurazioni nelle quali il Sacro cuore occupa un posto centrale. Un'incisione su legno del 1470 circa a opera del Maestro E.S. mostra il cuore aperto con Gesù bambino all'interno. Dal cuore sorge, in alto, una croce, e intorno alla rappresentazione sono

18. Il Cristo in croce; parte centrale dell'altare della Passione di Anversa, inizio XVI sec., nella chiesa di Sint-Jan, Hertogenbosch (Paesi Bassi).

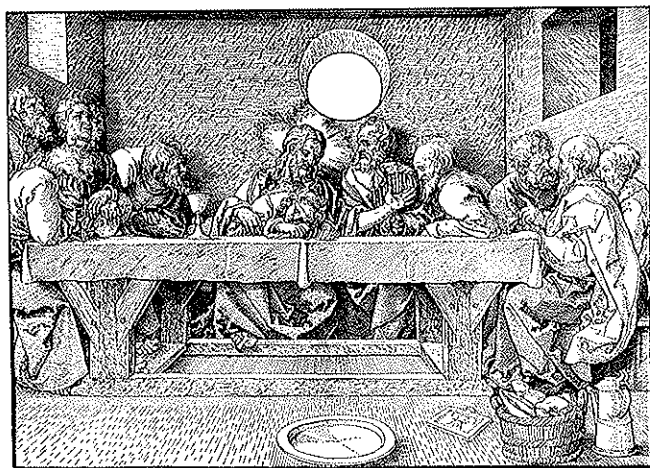


disegnati fiori con un putto in ogni bocciolo che mostra uno o più strumenti di tortura impiegati nel martirio di Cristo (19).

Gli artisti tentarono anche di riprodurre emozioni come la tenerezza, il rimpianto e la compassione. Essi avevano una preferenza per soggetti che meglio di altri si prestavano a rendere la sensibilità e il sentimentalismo patetico, e li trovarono nella passione di Cristo e nella devozione di Maria. Un confronto tra le tavole d'altare scolpite all'incirca intorno al 1500 nei paesi tedeschi, in Spagna e nei Paesi Bassi del Sud, mostra come la maggior parte di esse abbia come soggetto la morte di Cristo o la vita di Maria. L'arte del Rinascimento italiano aveva una chiara preferenza per Maria, ma al secondo posto venivano le raffigurazioni della *passio Christi*. Di Giovanni Bellini ci sono note per esempio circa 170 opere: di queste, ottanta sono immagini di Maria con il Bambino e quarantadue della passione di Cristo, mentre le rimanenti sono dipinti di santi o ritratti.

Temi caratteristici

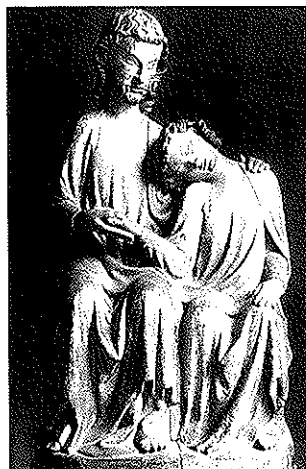
Il racconto della passione inizia con l'INGRESSO IN GERUSALEMME. Questo avvenimento venne riassunto molto presto nel Medioevo nella Domenica delle palme, otto giorni prima di Pasqua. Sulle raffigurazioni è visibile l'allusione a questo tipo di pratiche nel folto numero di persone dipinte e nel realismo



20. Ultima cena; incisione su legno di Albrecht Dürer, 1523.



19. Il Sacro cuore di Gesù; incisione su legno del Maestro E.S., 1470 ca.



21. Gesù e Giovanni; statua in legno policromo proveniente da Oberschwaben, 1320-1330 ca., Berlino, Stiftung Preussischer Kulturbesitz.

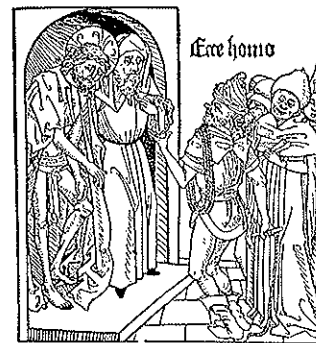
con cui vengono restituiti i dettagli architettonici. Un classico esempio è l'ingresso dipinto da Duccio di Buoninsegna tra il 1308 e il 1311 per l'altare maggiore del duomo di Siena.

Dell'ULTIMA CENA esistono due tipi di raffigurazioni. Il primo poneva l'accento sulle sofferenze di Cristo: Giuda balza in piedi indignato e fruga nella sua borsa di denari quando Cristo annuncia che qualcuno dei suoi lo tradirà, mentre Giovanni appoggia il capo sulla spalla del maestro in segno di affetto. L'incisione dell'*Ultima cena* di Dürer (1523) appartiene a questo tipo, e mostra come il motivo di Cristo e Giovanni sia divenuto una rappresentazione a sé all'interno dell'arte tedesca (20, 21). Il secondo tipo è incentrato sull'istituzione dell'eucaristia e del rito del pane spezzato. È questo il caso dell'*Ultima cena* di Dieric Bouts per la chiesa di Sint-Pieter a Lovanio (1464-67): sui pannelli del trittico compaiono le prefigurazioni veterotestamentarie dell'eucaristia.

La CORONA DI SPINE e il DILEGGIO DI CRISTO da parte dei soldati che lo sottopongono alla flagellazione costituivano un tema ricercato nei quadri, nelle stampe e nelle statue del XV e XVI secolo. Sul *Dileggio* dipinto da Hiëronymus Bosch tra il 1490 e il 1500 (National Gallery, Londra) i volti ottusi del fariseo e dei soldati contrastano abilmente con la figura di Cristo nel mezzo. A questa rappresentazione si collega quella dell'ECCE HOMO (22), derivata dal commento di Pilato nel mostrare il Cristo flagellato ai giudei, che divenne una delle raffigurazioni della passione più frequenti.

Il motivo di CRISTO SULLA FREDDA PIETRA (23) si riferisce all'immagine di Cristo un attimo prima della crocifissione, nota in tutta Europa. Con tutta probabilità l'origine di questo tema deriva dai misteri, che dopo il 1400 mettevano in scena di frequente questo momento. Quadri e statue con questo motivo apparvero prima in Italia, e in seguito negli altri paesi d'Europa. La loro popolarità sarà stata forse ulteriormente favorita dall'indulgenza plenaria concessa dalla Chiesa a quanti pregavano dinanzi a questa immagine.

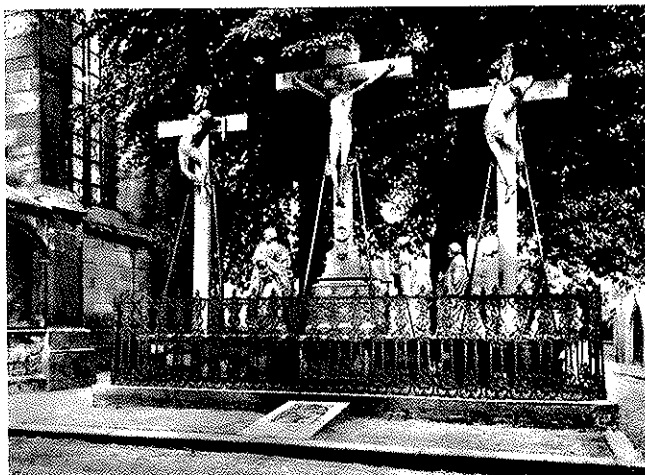
Le raffigurazioni ancora piuttosto ieratiche del CRISTO IN CROCE del Medioevo lasciarono il posto nel XIV secolo a rappresentazioni in cui le sofferenze e i patimenti venivano accentuati. Il corpo di Cristo è appeso pesantemente al legno della croce, le ginocchia piegate, le braccia che tracciano una V. Il capo è reclinato sulle spalle e la corona regale delle rappresentazioni antiche è sostituita dalla corona di spine. Il corpo è insanguinato, e soprattutto nelle sculture tedesche sono visibili ovunque profonde ferite.



22. Ecce Homo; incisione su legno, 1485.



23. Cristo sulla fredda pietra; statua in legno di quercia del Nord-Brabante, XVI sec., Megen, chiostro delle Clarisse.



25. Il
ladrone
malvagio;
dettaglio
della
figura
a fianco.

Secondo il Vangelo di Luca, Cristo aveva promesso il Paradiso al LADRONE PENITTO crocefisso accanto a lui, e nel tardo Medioevo gli artisti prestarono attenzione a questo dettaglio anche al di là del racconto della passione. Un esempio di questo tipo è costituito dalla crocifissione del 1525 collocata fuori dalla chiesa di Xanten (24): un angelo prende con sé l'anima del buon ladrone in forma di piccola figura, mentre quella appartenente a quello malvagio viene portata via dal diavolo (25). In una tavola boema del 1350 circa il buon ladrone pende di traverso dalla croce con il viso rivolto verso l'alto. Nella sua bocca semiaperta cadono alcune gocce di sangue dal costato di Cristo, una maniera simbolica per far rilevare la salvezza avvenuta.

Una leggenda è alla base della rappresentazione medievale della MESSA DI GREGORIO (26). Durante la celebrazione della messa papa Gregorio avrebbe avuto una visione nella quale il Cristo morto sarebbe apparso sull'altare e gli avrebbe mostrato le sue ferite. Intorno a Cristo erano disposti gli strumenti della passione. Nelle raffigurazioni Gregorio si inginocchia dinanzi all'altare; l'apparizione del Cristo morto divenne un tema a sé, conosciuto come l'UOMO DEI DOLORI. Esso esisteva sicuramente già prima

24. In alto a sinistra: il Cristo in croce fra il ladrone pentito e quello malvagio; gruppo in pietra presso il duomo di Viktor a Xanten, 1525 ca.

26. Sotto: Messa di Gregorio; incisione su legno olandese del XV sec.



27. Deposizione; con statue di pietra a grandezza naturale, 1485, nella Münsterkirche di Essen.

dell'XI secolo nell'arte orientale e non è escluso che sia giunto in Occidente attraverso la mediazione bizantina. Anche l'Uomo dei dolori venne spesso associato alle rappresentazioni della passione e da questa combinazione derivarono diverse altre varianti, che si incontrano soprattutto nelle stampe devozionali.

Raffigurazioni di CRISTO NEL SEPOLCRO (27), con le donne addolorate accanto, cominciarono a essere presenti nell'arte bizantina dopo il periodo dell'iconoclastia e vennero introdotte dopo il Mille nell'arte tedesca e italiana e arricchite di ulteriori figure e azioni. Gli artisti trassero le informazioni per tutti i mutamenti dai misteri. Nella Francia del Nord-Ovest e in Germania vennero collocati all'interno o all'esterno delle chiese gruppi scultorei della deposizione. Con le loro colorazioni policrome questi gruppi di statue a grandezza naturale dovevano assomigliare ai *tableaux vivants* dei misteri.

Il TRONO DELLA GRAZIA (28) era originariamente un'antica rappresentazione medievale della Trinità, in cui Dio Padre, un vecchio con la tiara sul capo, regge una croce alla quale è appeso Cristo; sopra di essi aleggia lo Spirito Santo. Questa immagine si adattava bene alla concentrata iconografia del dolore del tardo Medioevo, che la accentuò ulteriormente spostando l'attenzione dalla Trinità all'immagine del padre che mostra il corpo del figlio morto.

Il tema del MISTICO TORCHIO DA UVA risaliva ai passi dell'Antico Testamento e agli scritti dei padri della Chiesa. Come scrive Gregorio Magno: «Interamente solo egli è penetrato nel torchio nel quale egli stesso sarebbe stato spremuto e con le



28. Trono della Grazia; Paesi Bassi del Sud, inizio XVI sec., nella chiesa di San Giovanni a 's-Hertogenbosch.

sue stesse forze ha vinto il dolore». L'immagine più volte impiegata era quella del Cristo sofferente, la croce sulle spalle, che comprime l'uva in un torchio. Il vino era raccolto dai contadini o dagli angeli in un calice da messa o a volte anche in una botte.

Con l'espressione *ARMA CHRISTI* si intendevano letteralmente gli scudi con le immagini degli strumenti usati nella passione di Cristo: la colonna della flagellazione, la frusta, il martello, i chiodi, i dadi con i quali le vesti di Cristo vennero tirate a sorte, la lancia e la picca con la spugna imbevuta d'aceto con la quale vennero bagnate le labbra del crocifisso. Anche il gallo che cantò tre volte dopo che Pietro ebbe rinnegato Gesù ne faceva parte. Questi strumenti si incontrano già nelle rappresentazioni del XII secolo relative al Giudizio universale, ma dopo il 1300 divennero un tema noto, spesso presente nelle chiavi di volta delle chiese e nelle stampe devote. Nel XVI secolo si diffusero anche delle statuette di Gesù bambino nudo, ancora più neonato che fanciullo, contornato da uno o più strumenti del martirio (29).

Nel XV secolo nacque anche la *VIA CRUCIS*, una serie da sette a quattordici immagini (stazioni) che raffiguravano gli avvenimenti compresi tra la condanna di Pilato e la deposizione. Un episodio caratteristico era quello di Veronica che asciuga il volto insanguinato e sudato di Cristo con un panno nel quale rimane l'impronta del viso; si tratta di una rappresentazione derivata ancora una volta dai misteri. Le *vie crucis*, originariamente in forma di scultura, erano spesso situate fuori della chiesa, per esempio su una strada che conduceva ai luoghi di pellegrinaggio. Il duomo di Spiers contiene una *via crucis* del 1450 circa (30).

L'allargamento devozionale del motivo della passione comprendeva anche i racconti sui *MIRACOLI DEL SACRAMENTO*, nei quali il Sangue di Gesù aveva un ruolo centrale. Una famosa processione del Sangue Santo si tenne ogni anno a Bruges a partire dal tardo Medioevo. A Wilsnack nella diocesi di Havelberg (Germania) si favoleggiava fin dal 1384 di ostie insanguinate e, nonostante le proteste delle autorità ecclesiastiche il luogo divenne presto una nota meta di pellegrinaggio. Si conservano molte opere d'arte legate a questo tipo di devozione, tra le quali il quadro del Sacramento di Nieuwervaart, databile tra il 1537 e il 1538, visibile al Museo di Breda



29. Gesù bambino con gli strumenti del martirio; incisione su legno di Lucas Cranach, 1515 ca.

30. Gesù caricato della croce; stazione della via crucis, 1450 ca., duomo di Spiers.



31. Parte di altare con il Miracolo del Sacramento di Nieuwervaart; metà del XVI sec., Breda, Museo di Breda.

(Paesi Bassi) (31). Il dipinto illustra in immagini e in parole il ritrovamento nel 1300 circa di un'ostia insanguinata da parte di uno scavatore di torba. La reliquia venne portata nella chiesa parrocchiale di Nieuwervaart e in seguito, dopo l'inondazione del 1421, nella Grote Kerk di Breda. Al centro della tavola si vede l'ostensorio nel quale l'ostia venne esposta al pubblico. Vi erano anche quadri incentrati sulla mancanza di rispetto per le reliquie, come per esempio il tema della presunta profanazione delle ostie da parte degli ebrei. Paolo Uccello (1396-1475 ca.) dipinse nel 1467 un soggetto di questo tipo per una predella d'altare (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino).

La *RISURREZIONE DI CRISTO*, un tema a cui in passato si era alluso solo di sfuggita attraverso l'immagine delle tre donne presso il sepolcro vuoto, dopo il 1300 cominciò a essere raffigurata a sé stante: Cristo si leva da un sarcofago di pietra mentre i soldati accanto a lui sono immersi nel sonno; nelle mani tiene uno stendardo con la croce. Si tratta ancora una volta di un'immagine desunta dal teatro religioso. Le rappresentazioni dell'*INCONTRO DI MARIA MADDALENA CON CRISTO NELLE VESTI DI GIARDINIERE* sono basate sul Vangelo di Giovanni. Qui si legge come Maria Maddalena avesse trovato il sepolcro vuoto e chiedesse notizie del corpo di Cristo a un giardiniere, in cui riconobbe poi il Signore Gesù. La rappresentazione di questo avvenimento era definita *noli me tangere* (non mi trattenere), dalle parole rivolte dal Cristo alla Maddalena (Gv 20, 17).

L'ultima immagine di questa serie è quella del *SALVATOR*

MUNDI, il salvatore del mondo, una raffigurazione di Cristo risorto con la mano destra alzata in atto di benedizione. Nella mano sinistra si vede spesso un globo trasparente, sormontato da una croce, come nel dipinto di Hans Memling. In alcuni quadri una finestra si riflette nel globo, secondo un'interpretazione che si riferisce alla "luce del mondo" rappresentata da Cristo.

Le scene sulle sofferenze di Cristo raggiunsero il culmine della loro diffusione in Europa nel XVI secolo. In Italia esse erano comparse già dopo il 1400, ma l'insistenza su questo tema era minore: la ricerca della bellezza e dell'armonia proprie dell'artista del Rinascimento si adattavano male alla rappresentazione della sofferenza e del lutto. L'immagine del dolore turbava l'equilibrio tra l'anima e il corpo e non si conciliava con la sua estetica. Al posto dei "sofferenti" si preferiva ritrarre degli "eroi" che sapevano resistere al dolore. Ne abbiamo una prova nell'arte di Michelangelo (32); anche le sue Pietà mantengono intatte la perfezione anatomica e la forza corporea. Gli autori delle rappresentazioni di MARIA del XII e XIII secolo davano la preferenza all'immagine della regina del cielo, ma poiché questo tipo di rappresentazioni non si accordava alla concezione della semplicità e della povertà francescane, in Italia nacque alla fine del XIII secolo un nuovo genere. La ieratica Madonna sul trono lasciò il posto a un tipo più dolce, con un tratto quasi infantile nel volto, le guance rosee e il Bambino nudo che gioca tra le sue braccia. A volte il bambino si nutre dal suo seno, come si legge nelle *Meditationes Vitae Christi*:

La madre strinse il bambino, gli diede il seno e lo confortò in tutti i modi possibili, poiché piangeva spesso come fanno tutti i bambini, in segno della nostra miseria umana.

Poiché la corte papale aveva risieduto gran parte del XIV secolo ad Avignone, questo tema italiano si diffuse rapidamente dalla Francia in tutti gli altri paesi d'Europa, dove avrebbe conosciuto una popolarità sempre crescente. A volte il Bambino tiene una mela in mano, in riferimento al peccato originale, che, con lo stesso significato, poteva essere indifferentemente una pera o un'arancia.

Il MARIANUM è un'immagine di Maria con il Bambino (33), circondata da un'aureola e da una corona di rose in diretto rapporto con l'importanza crescente, nel XV secolo, dei rosari che derivavano da qui il loro nome e sui quali ritorneremo nei prossimi capitoli.



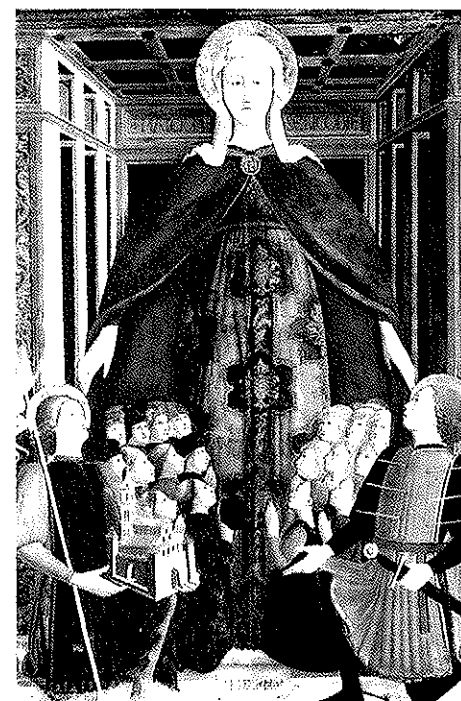
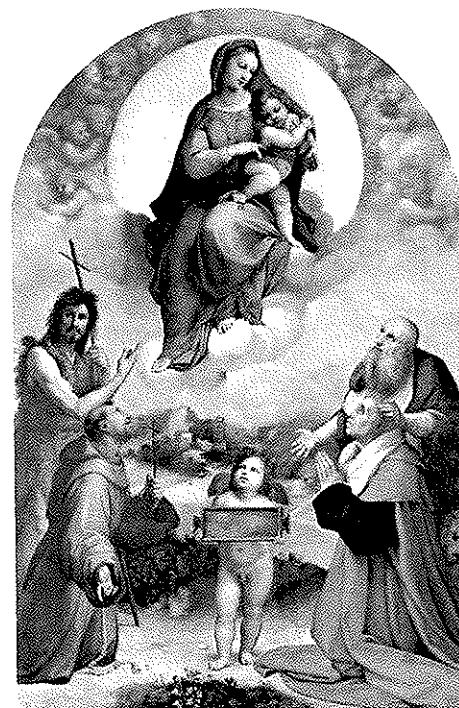
32. L'Uomo dei dolori con gli strumenti del martirio; statua di marmo di Michelangelo Buonarroti, 1521, Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Anche le raffigurazioni di MARIA CON I SANTI, in Italia denominate *Maestà* fino al 1400 circa, e più tardi *Sacra conversazione* (34), conobbero a partire dal XIV secolo una grande popolarità. Maria e il Bambino si trovano perlopiù su un piano rialzato; mentre a sinistra e a destra rispetto a loro compaiono i santi. Anche i committenti potevano figurare in questo tipo di quadri. Dürer dipinse nel 1506 una Maria con il Bambino attorniata da un insieme di importanti personaggi contemporanei, tra i quali il papa e l'imperatore: il quadro si intitolava dunque *La confraternita del santo rosario* (Národní Galerie a Praga).

Accanto a queste immagini tenere e spontanee di Maria con il Bambino si diffuse anche un altro genere di rappresentazioni, tra cui per esempio MARIA NEL GIARDINO DI ROSE, dove in una piccola aiuola protetta da un muro o da una siepe Maria gioca con il Bambino Gesù in compagnia degli angeli o di sante donne. Vi era inoltre la rappresentazione della MADRE MISERICORDIOSA o MADONNA DEL MANTELLO (35), in

34. Maria e il Bambino con i Santi (*Sacra conversazione*) e coppie; tavola di Raffaello, più tardi riportata su tela, 1511-1512, Musei Vaticani.

35. Maria, madre di misericordia (*Madonna del mantello*); tavola di Gerolamo di Giovanni, 1463, Camerino, Pinacoteca Civica.



33. Maria con il Bambino; tavola di Duccio da Buoninsegna, inizio XIV sec., Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

cui Maria proteggeva gli uomini dal pericolo ricoverandoli sotto il suo mantello. Il tema compariva di frequente nello *Speculum Humanae Salvationis* e attraverso questo testo divenne noto come MATER MISERICORDIAE e fu utilizzato come emblema da un certo numero di monasteri. L'immagine si collega a una nota invocazione religiosa:

Ci rifugiamo sotto la tua protezione, santa Madre di Dio; ascolta le preghiere che noi ti rivolgiamo nel bisogno e liberaci da ogni pericolo.

Forse più ancora che alle sofferenze del Cristo, la spiritualità tardomedievale prestava attenzione al cordoglio di Maria, riassunto nell'immagine dei SETTE DOLORI che a partire dalla fine del XIV secolo assunse un ruolo centrale nella devozione popolare. La più semplice rappresentazione del tema risale al passo del Vangelo di Luca in cui Simeone, quando il bambino Gesù venne presentato al tempio, si rivolge a Maria con queste parole:

Egli è qui per la rovina e la risurrezione di molti in Israele, segno di contraddizione perché siano svelati i pensieri di molti cuori. E anche a te una spada trafiggerà l'anima (Lc 2, 34-35).

In relazione a questo passo nacque la rappresentazione della MADRE DEI DOLORI (36): una Maria addolorata con una spada nel petto. Quando ai diversi dolori (originariamente cinque, poi sette) venne dato un nome distinto, le spade divennero sette. Essi potevano anche essere compresi nella raffigurazione, che in questo caso illustrava: la predizione di Simeone, la fuga in Egitto, la perdita di Gesù dodicenne nel Tempio, l'incontro con Cristo sulla via della croce, la crocifissione, la deposizione dalla croce e la sepoltura di Gesù.

La PIETÀ (37) è la rappresentazione di Maria con il Cristo morto in grembo, le cui immagini più antiche appartengono al XIV secolo. Si tratta di uno dei temi più ricorrenti dell'arte del tardo Medioevo: quasi ogni chiesa di ogni villaggio ne possedeva una. Il viso stravolto dalla sofferenza del Cristo morto, il suo corpo insanguinato e il volto pieno di dolore di Maria dovevano aiutare i credenti nella loro meditazione sulla passione. Le raffigurazioni più drammatiche di questo soggetto si trovano nell'arte del Nord Europa, soprattutto in area tedesca, men-



36. Maria, Mater dolorosa; incisione su legno proveniente da Anversa, 1517.

37. Pietà di Salisburgo; 1360 ca., Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.



tre gli italiani optarono per un'interpretazione meno tragica. Nella *Pietà* di Michelangelo, per esempio, scolpita per la basilica di San Pietro a Roma tra il 1550 e il 1555, la bellezza corporea del Cristo e di Maria rimane intatta.

Nel XIV e XV secolo la VERGINITÀ DI MARIA era un tema molto famoso. I professori francescani e domenicani dell'università di Parigi tennero ampie discussioni a questo proposito e il domenicano viennese Franz von Retz (morto nel 1427) scrisse un trattato che ebbe grande influenza anche sull'arte, intitolato *Defensorium inviolatae Virginitatis beatæ Mariæ*. Egli aveva cercato soprattutto in opere come il *Physiologus* e i bestiari delle indicazioni riguardo alla verginità concessa da Dio a Maria. Il fatto che molti dei motivi da lui esibiti fossero già trattati nelle enciclopedie degli scolastici, non gli impedì di attribuire loro un nuovo significato. Uno dei motivi più accreditati dell'opera di Von Retz è quello del pellicano che fruga con il becco nel proprio petto, al quale egli attribuiva un significato particolare:

Se un pellicano può dare la vita ai suoi piccoli con il suo sangue, perché la vergine non potrebbe fare lo stesso con il suo puro sangue, dando alla luce Cristo?

Numerosi altri motivi da lui nominati erano soggetti al medesimo processo di rielaborazione. Riportando le informazioni più singolari provenienti dai bestiari e da altre fonti, ne concludeva invariabilmente che se quel fatto straordinario era accaduto, allora anche una vergine poteva partorire un figlio.

L'opera di Von Retz fu conosciuta ovunque nel XV secolo ed ebbe un grande influsso sui pittori e sugli scultori tedeschi e fiamminghi. I motivi più importanti sul tema della verginità di Maria, che si ritrovano soprattutto nella pittura fiamminga, sono nell'ordine: il pappagallo che recita l'"Ave Maria"; la lumaca fecondata dalla rugiada; le uova di struzzo covate dal sole; i cuccioli di leone risuscitati dal soffio del padre; l'unicorno addomesticato da una fanciulla; l'alcione che ogni anno riceve nuove piume; la fenice che rinasce dalle proprie ceneri. Von Retz fece uso di un certo numero di definizioni di Maria utilizzate soprattutto nelle litanie: specchio senza macchia, scala di Giacobbe, stella del mare, fonte di acqua viva, rosa senza spine, albero della vita, corte chiusa, porta del cielo, giglio tra le spine ecc.

Molti di questi motivi si ritrovano nelle rappresentazioni di Maria denominata TOTA PULCHRA, da un verso del *Cantico dei Cantici*: (4, 7) «Tutta bella tu sei, amica mia, in te nessuna

macchia». In queste raffigurazioni Maria compare con o senza il Bambino, a volte circondata da una corona di rose e attorniata da piccole immagini che illustrano i motivi qui nominati (38). Quando si tratta di rappresentazioni a colori, come in un rilievo del XVI secolo nella cattedrale di Bayeux, Maria indossa un abito bianco e blu, colori che simboleggiano rispettivamente la verginità e la castità.

Accanto ai Sette Dolori, la devozione del tardo Medioevo conosceva le SETTE GIOIE DI MARIA. Queste non erano sempre riunite in una serie di sette, ma veniva fatta una scelta tra la presentazione di Maria al tempio, l'annunciazione, l'incontro con Elisabetta (visitazione), la nascita di Gesù, l'adorazione dei Magi, la presentazione di Gesù al tempio, il ritorno di Gesù dopo che si era perduto nel tempio, l'ascensione di Cristo, la discesa dello Spirito Santo (Pentecoste), l'assunzione e l'incoronazione di Maria. Sull'altare di Maria del 1535 per il duomo di Xanten, a opera di Heinrich Douvermann, le gioie di Maria sono raffigurate intorno a un'immagine della Madonna con il Bambino. Le diverse scene sono incorniciate da uno splendido albero di Iesse. Le imposte dipinte si devono al pittore di Anversa Rudolph Loesen e hanno come oggetto scene mariane.

Le informazioni dei Vangeli sull'ambiente familiare in cui era cresciuto Gesù si limitano alla sua nascita, alla presentazione al tempio e alla fuga in Egitto. Quest'ultima, la FUGA IN EGITTO, è il tema più antico che riunisce i membri della Sacra famiglia. Si tratta di un motivo caro al tardo Medioevo e al Rinascimento, che associava particolari tratti dai Vangeli apocrifi e dalle leggende. Secondo i racconti contenuti in questi testi l'albero avrebbe piegato i suoi rami per onorare il Bambino, gli idoli sarebbero caduti dai loro piedistalli, il grano sarebbe divenuto alto non appena seminato, così che quando i soldati di Erode passarono e chiesero al contadino quando avesse visto Maria, Giuseppe e il Bambino l'ultima volta, questi poté rispondere senza mentire: «quando il grano venne seminato», e i soldati ritornarono indietro a mani vuote.

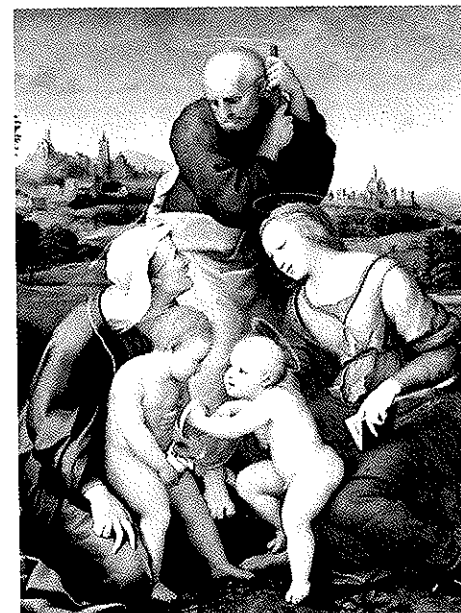
La Fuga in Egitto divenne un tema topico soprattutto nel XVI secolo, perché il soggetto si prestava all'interesse cre-



38. *L'Immacolata Concezione; incisione su legno del XVI sec.*

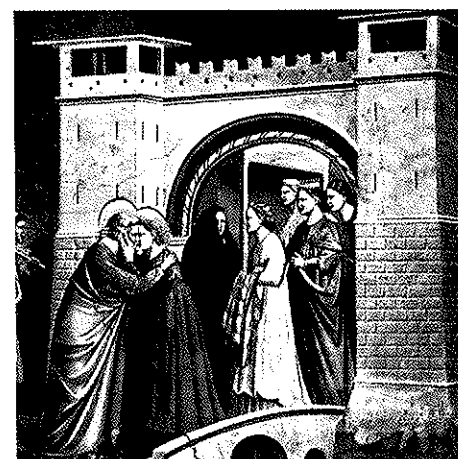
scente verso la pittura paesaggistica. Le rappresentazioni della SACRA FAMIGLIA diffuse dal Rinascimento italiano rendono più giustizia al soggetto. Si inizia con i quadri nei quali è ritratta la nascita di Gesù con accanto solamente Maria e Giuseppe. Michelangelo dipinse nel 1504-1505 il *Tondo Doni*, dove Maria e Giuseppe sono intenti a giocare con il Bambino. Raffaello (1483-1520) dipinse poco più tardi una *Sacra Famiglia* (39) in cui erano raffigurati oltre a Giuseppe, Maria e il Bambino, anche Elisabetta con il piccolo Giovanni Battista (Alte Pinakothek di Monaco). La combinazione con Elisabetta non è una trovata di Raffaello ma è basata sulle *Meditationes Vitae Christi*, dove si dice che la Sacra famiglia dopo il ritorno dall'Egitto dimorò qualche tempo ospite della cugina di Maria. Anche le raffigurazioni in cui Maria e Giuseppe camminano con il Bambino in mezzo a loro apparvero nel XVI secolo, divenendo più tardi un tema prediletto nelle stampe devote.

Al motivo della Sacra famiglia si collega quello di sant'Anna, la madre di Maria. A partire dalla fine del XV secolo questa era divenuta una delle sante più venerate in tutte le parti d'Europa. Le sue raffigurazioni erano basate su fonti apocrife e leggendarie, poiché nella Bibbia Anna non viene neppure nominata. Secondo uno di questi racconti il suo matrimonio con Gioacchino era rimasto senza figli a causa dell'infertilità del marito; per la vergogna Gioacchino cercò la solitudine nel deserto e qui rimase fino a quando un angelo gli predisse la nascita di una figlia. Gioacchino ritornò dunque a Gerusalemme e incontrò Anna presso la Porta d'Oro. Il momento dell'abbraccio tra i due segnò secondo gli scrittori medievali il momento della Immacolata Concezione di Maria. Per quanto nell'Alto Medioevo la fede nell'Immacolata Concezione non fosse condivisa da tutti, la rappresentazione dell'incontro tra Gioacchino e Anna venne vista fin dal 1300 circa come un simbolo di quello che più tardi divenne un dogma. Nella Cappella degli Scrovegni di Padova Giotto dipinse nel 1305 circa un affresco dedicato a questo episodio (40), che faceva parte di una completa *Vita Christi*.



39. *Sacra Famiglia con Elisabetta e il piccolo Giovanni Battista; tavola di Raffaello, 1504-1508, Monaco, Alte Pinakothek.*

40. *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta d'Oro; affresco di Giotto, 1305 ca., Cappella degli Scrovegni, di Padova.*



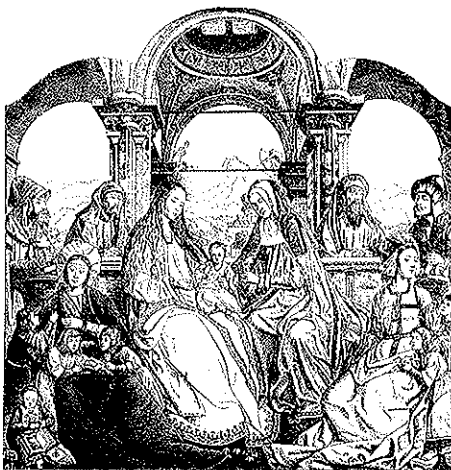
La rappresentazione più diffusa di Anna nel tardo Medioevo era quella di ANNA-IN-TRE (41). Come rivela già l'espressione, si tratta di tre figure riunite in un'unica immagine: Anna, la figlia e il bambino Gesù. Esistono diverse varianti nella realizzazione del soggetto: spesso Anna e Maria sono sedute con il Bambino tra loro, mentre in altre una piccola Maria con il Bambino è in braccio ad Anna. Leonardo da Vinci (1459-1519) dipinse intorno al 1510 un'immagine di Anna-in-tre in cui Maria siede sulle ginocchia della madre e nello stesso tempo gioca con il Bambino (Louvre, Parigi). Le immagini di Anna-in-tre venivano spesso interpretate come un rimando all'Immacolata Concezione. Inoltre Anna era vista come la madre, la moglie (era stata sposata tre volte) e la nonna esemplare. Per queste ragioni veniva considerata dal popolo di molti paesi come un punto di riferimento religioso: la sua esistenza la collocava infatti tra le creature terrestri, ma d'altro canto, per via del suo legame con Maria e Cristo, poteva intercedere in favore dei credenti più di altri santi.

Il significato assunto da Anna e dalla sua famiglia in rapporto a Cristo era chiarito dalle rappresentazioni della SACRA PARENTELA (42). In questi quadri si vedono, intorno a Maria, Anna e il Bambino, le donne nate dai due precedenti matrimoni di Anna, Maria di Cleofa e Maria di Salome e spesso anche la sorella di Anna, Esmeria, con la figlia Elisabetta, madre di Giovanni Battista. Maria di Cleofa e Maria di Salome avrebbero generato alcuni apostoli, per cui Anna non sarebbe stata solo la nonna di Cristo, ma anche quella di alcuni dei discepoli più importanti, come Giovanni evangelista. Intorno al 1500 la devozione nei riguardi di Anna raggiunse il culmine. Non molto tempo prima, nel 1481, papa Sisto IV le aveva dedicato una solennità religiosa, e nel 1494 era apparsa l'opera influente di Tritemio, il *De Laudibus Sanctissimae Matris Annae tractatus*, seguita da una serie di altre pubblicazioni. Anche se nel corso del XVI secolo si levarono delle critiche sul culto di sant'Anna, che molti autori consideravano troppo discutibile a causa dei suoi tre matrimoni, nella devozione popolare l'attenzione verso di lei non diminuì, e anche dopo il 1600 poteva contare su numerosi fedeli.



41. Anna-in-tre; statua in legno del Brabante, 1520 ca., Heeze, Martinuskerk.

42. La Sacra Parentela; disegno da un dipinto di Quinten Matsys del 1509, Bruxelles, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.



Il culto dei santi

Verso il 1400 le immagini dei santi si fecero sempre più differenziate. In luogo delle lunghe ed eterne tuniche vestirono abiti contemporanei, acquistarono i tratti del volto dei comuni mortali, la loro età venne messa in rilievo: in una parola, da figure statiche e invariabili divennero personaggi soggetti all'influenza del tempo. Spesso anche l'aureola, il tradizionale simbolo di santità, scomparve dalle raffigurazioni. La popolarità dei santi era enorme: essi erano presenti ovunque, anche nei luoghi che di per sé non avevano alcuna funzione religiosa, come le porte della città, l'interno del municipio, le torri dei castelli. Per comprendere questa mentalità occorre tener presente che anche dopo il 1300 le forme di religiosità e la vita sociale continuavano a essere collegate. I santi erano i protettori della casa e del focolare, e da questa loro funzione derivava anche la loro collocazione nelle nicchie agli angoli delle strade, sopra gli stipiti o le entrate delle case. L'uomo medievale era convinto che essi potessero proteggerlo da ogni calamità: vi erano santi speciali contro la morte inattesa, le malattie contagiose, le epidemie del bestiame e così via. Molte delle leggende dei santi di questo periodo hanno la loro origine nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, letta anche dopo il 1300, o in altre biografie analoghe.

Per esorcizzare la morte improvvisa e inattesa si invocavano san Cristoforo o santa Barbara. CRISTOFORO (43) è già stato ricordato nel precedente capitolo come patrono dei viaggiatori; oltre a questa funzione egli aveva anche quella di proteggere coloro che si trovavano "in cammino" verso la morte. Il culto di san Cristoforo e di santa Barbara era tra quelli stigmatizzati da Erasmo nel suo *Elogio della follia*. BARBARA (44) era raffigurata con una torre in mano o ai suoi piedi. Secondo la leggenda, la fanciulla sarebbe stata infatti imprigionata in una torre dal padre. Quando essa gli chiese di aggiungerle tre finestre, simbolo della Trinità, questi scoprì che si era convertita al cristianesimo, e la consegnò alle autorità per subire il martirio. Al momento dell'esecuzione il padre venne colpito da un fulmine e cadde morto: per questo motivo Barbara veniva invocata dai credenti contro la morte inattesa.

Rocco, Antonio abate e Cornelio erano i santi a cui ci si rivol-



43. Cristoforo; incisione su legno, 1423.



44. Barbara; statua in legno, 1520 ca., chiesa di San Giovanni a 's-Hertogenbosch.

geva contro la peste e le altre malattie contagiose. Figlio di un ricco mercante, ROCCO aveva abbandonato tutte le sue sostanze per divenire pellegrino e mendicante. Con la preghiera guarì numerosi appestati, ma alla fine fu contagiato egli stesso dalla malattia. Ogni giorno un angelo gli portava il cibo per nutrirlo mentre un cane leccava le sue ferite. Egli veniva raffigurato in abito da pellegrino, riconoscibile dalla conchiglia di san Giacomo che portava sul cappello e dal cane che leccava le sue ferite. Nel tardo Medioevo la sua popolarità era molto grande, soprattutto nell'Europa centrale e meridionale.

Secondo la leggenda sant'ANTONIO ABATE (45) (m. 356 ca.) visse da eremita nel deserto. Durante la sua povera esistenza venne tentato dai diavoli che con i più fantastici travestimenti lo tormentavano con bastoni e mazze. Nonostante queste torture quotidiane egli morì in età più che avanzata, a 105 anni. A partire dal 1070, quando i monaci del Dauphiné in Francia avevano riportato le reliquie di sant'Antonio da Costantinopoli, il suo aiuto venne invocato soprattutto dai sofferenti del fuoco di sant'Antonio, una terribile malattia contagiosa. Egli veniva ritratto come un abate, con una verga sormontata dalla lettera *tau*, la forma del bastone del vescovo della chiesa orientale. Un ulteriore attributo è il campanello, che tiene in mano o appeso alla cintura: lo strumento rinvia sia ai frati che attiravano l'attenzione del popolo con un campanello, sia al campanello appeso al collo del maiale, che non manca mai nelle rappresentazioni di questo santo. Nel XV e XVI secolo vi fu grande interesse per i quadri che raffiguravano le tentazioni di sant'Antonio: il misero eremita viene perseguitato da ogni parte da mostri e donne tentatrici, ma riesce a respingere ogni seduzione inginocchiandosi a pregare dinanzi alla croce. Probabilmente simili raffigurazioni servirono a fare di sant'Antonio il simbolo di colui che si oppone al Male attraverso la preghiera e la meditazione: il fatto è testimoniato anche dalla letteratura devota dell'epoca, come mostra il frammento seguente tratto da *Dat boecxhem vanden minne god* (Il libro del mio Signore) di Machiel van Hoochstraten, pubblicato ad Anversa intorno al 1520:

Nessun uomo sarà mai vinto dal diavolo e dalle sue seduzioni se avrà sotto gli occhi le mie sofferenze benedette e invocherà il mio



45. Antonio abate; incisione su legno, XV sec., Oxford, Ashmolean Museum.

aiuto. Quando egli sente di essere preda della tentazione, si rivolga dunque alla mia immagine, faccia il segno della croce, sputi al nemico e dica: «Lungi da me, sporco demonio!». E subito ne uscirà vittorioso con il mio aiuto, come sant'Antonio.

SAN CORNELIO (46) proveniva da una nobile famiglia romana e fu papa dal 251 al 253. La protezione del bestiame a lui attribuita non ha altra ragione se non il fatto che nel suo nome è contenuta la parola latina *cornu*. E il corno era appunto il suo segno distintivo, cui si aggiunse la tiara, ossia la corona papale.

Molte corporazioni avevano i loro PATRONI. Luca, che aveva potuto ritrarre la Santa Vergine, divenne il patrono dei pittori. I medici Cosma e Damiano divennero i protettori di tutti i medici successivi. I calzalai avevano un modello in Crispino e Crispiano, due fratelli che si guadagnavano il pane come ciabattini e avevano subito il martirio al tempo di Diocleziano. Essi venivano ritratti insieme alle macine da mulino con le quali erano stati gettati nel fiume; peraltro senza conseguenze, perché per un miracolo rimasero a galla. Alla fine furono decapitati. Gli apicoltori veneravano Ambrogio come loro patrono: nella *Legenda aurea* si narra come uno sciame di api si fosse posato sulle sue labbra da bambino quando giaceva nella culla. I genitori videro in questo fatto un segno della sua futura potenza. Per gli apicoltori questo episodio era sufficiente per indicarlo come loro protettore, e Ambrogio venne raffigurato con un'ape come segno distintivo. Anna venne proclamata patrona dei minatori e dei lavoratori delle montagne dell'Europa centrale per una circostanza casuale: nel giorno a lei dedicato veniva letto il passo del Vangelo di Matteo relativo al tesoro sotterrato in un campo (Mt 13, 44). Giorgio, lo stesso personaggio dei paesi bizantini e slavi, era un ufficiale che aveva combattuto non solo contro il drago con il quale spesso è raffigurato, ma anche contro l'idolatria: le corporazioni medievali dei tiratori lo scelsero dunque come loro esempio e protettore.

Alcuni santi divennero il protettore o la protettrice di una corporazione perché il modo in cui avevano subito il martirio aveva a che fare in una maniera o nell'altra con il mestiere stesso. Per esempio, Adriano divenne il patrono dei fabbri perché i suoi carnefici gli avevano spezzato le membra su un'incudine, mentre Sebastiano, che era stato trafitto dalle frecce, fu nominato protettore degli arcieri. Infine Caterina, martirizzata su una ruota con punte acuminate, divenne la patrona dei



46. Cornelio; legno di quercia, dall'atelier del Maestro Arnt, fine del XV sec., Sint-Cornelius-Kerk a Wanroy.

carrai e dei mugnai: la ruota ne costituisce l'attributo distintivo. L'omino incoronato che si vede ai suoi piedi in molte raffigurazioni rappresenta l'imperatore Massenzio, che la fece torturare e uccidere in quanto cristiana (47).

L'aiuto di alcuni MARTIRI era richiesto in occasioni particolari che apparivano in qualche modo connesse con il loro martirio: per esempio sant'Apollonia (48), che verso il 250 era morta per la fede dopo che i carnefici le avevano strappato tutti i denti, veniva invocata contro il mal di denti, e sulle immagini pervenuteci tiene in mano un grosso dente. Il vescovo sant'Erasmo ebbe gli intestini strappati dal corpo con un argano, episodio che venne riprodotto quasi clinicamente in pittura da Dieric Bouts, e nel Medioevo veniva perciò invocato contro il mal di pancia. Agata venne raffigurata con un piatto sul quale giacciono i seni tagliati via dal carnefice, e divenne di conseguenza la patrona dei malati di petto. L'aiuto di Giovanni Battista, decapitato per desiderio della figlia di Erode, veniva implorato invece da coloro che soffrivano di mal di testa. Nelle chiese e nelle cappelle a lui dedicate si conserva la raffigurazione di Giovanni *in disco*, ovvero un piatto sul quale è posata la testa mozzata.

SANTA ONTKOMMER (49) deve la sua esistenza a un equivoco, originato dal significato errato attribuito alle immagini di Cristo in croce coperto di una lunga veste, sul tipo del Volto Santo di Lucca. Era consuetudine antica dei pellegrini olandesi di riportare da Lucca delle piccole riproduzioni di questa immagine, che risaliva al XII secolo, ma con il passare del tempo si perse il significato di questa strana figura che rassomigliava a Cristo, e come "spiegazione" nacque la leggenda di santa Ontkommer, altrove chiamata anche Monsieur Saint Viaire, St. Wilgefortis, Sanctus Helpericus o Sunte Hulpe. Si sarebbe trattato di una principessa portoghese che aveva votato la sua verginità a Dio rifiutandosi di sposare il giovane pagano scelto dal padre. Alle insistenze di quest'ultimo, Dio decise di venire in suo aiuto, le fece crescere la barba e lo sposo ruppe la promessa di matrimonio. Ma il padre, furioso, la fece crocifiggere. Nacque così la spiegazione riguardo alla figura sulla croce di cui il tempo aveva cancellato il significato.

Anche il modo in cui erano raffigurati i santi realmente esistenti poteva indurre a fraintendimenti. La vergine LUCIA, decapitata intorno al 1300, divenne a causa del suo nome "la lucente" patrona dei malati agli occhi. Poiché veniva raffigurata con un piatto che conteneva i due occhi, il particolare procurò un'aggiunta alla sua biografia: per liberarsi dal suo



47. *Caterina di Alessandria; statua in legno del Maestro delle statue dei santi di Leende, 1490-1500, Uden, Museum voor Religieuze Kunst.*



48. *Apollonia; legno di quercia, Brabante, inizio XVI sec., chiesa della Presentazione, Asten.*

insistente innamorato essa si sarebbe strappata gli occhi da sola. Soprattutto nell'Europa meridionale, Lucia godette di un culto molto diffuso.

I luoghi di pellegrinaggio ebbero un ruolo importante anche nel tardo Medioevo e contribuirono al culto e alla diffusione dei santi. Così la grande popolarità di SAN MARTINO crebbe insieme all'importanza di Tours come luogo di pellegrinaggio medievale. Il santo venne raffigurato seduto a cavallo, mentre divide a metà il suo mantello per coprire un mendicante. Nei dipinti dell'Europa del Nord spesso accanto a lui compare un'oca, perché intorno all'11 novembre, il giorno della sua festa, le oche selvagge emigrano; infatti in alcuni luoghi d'Europa persiste ancora l'usanza di mangiare l'oca il giorno di san Martino.

Verso la fine del XV secolo si diffusero in Italia rappresentazioni di santi dall'atteggiamento estatico, che nel loro anelito verso Dio riproponevano l'ideale della mistica. Le prime raffigurazioni di questo tipo si ritrovano nel Perugino, in Raffaello e Tiziano; a proposito dell'immagine di SANTA CECILIA (50) dipinta da Raffaello, Vasari scrisse che «si vede nella sua testa quell'astrazione che si vede nel vivo di coloro che sono in estasi». Nel corso del XVI secolo tale consuetudine pittorica incentrata sugli atteggiamenti estatici divenne sempre più frequente e dopo il 1580 circa quasi tutti i santi vennero raffigurati in questo modo.

La morte, il Giudizio universale e l'Apocalisse

La peste, che nel XIV secolo fece milioni di vittime in tutta Europa, e le guerre, che decimavano le popolazioni soprattutto nelle campagne, avevano persuaso l'uomo medievale a non farsi illusioni sulla durata della sua esistenza. L'ineluttabilità della morte era vista come una cosa crudele, ma anche come l'attimo inaspettato che poteva stroncare l'uomo nel culmine della sua attività. I testi del tempo mostrano come la morte non fosse più considerata l'imparziale regolatrice dei conti, la cui parvenza terribile sarebbe stata vinta alla fine da Cristo: il confronto quotidiano con la crudeltà del morire, le malattie e la miseria appariva ora troppo duro agli occhi degli uomini.

Uno dei primi fenomeni che alla fine del XIV secolo rivelano l'atteggiamento mutato verso la morte è il realismo con cui i cadaveri cominciano a essere raffigurati. Completamente



49. *Santa Ontkommer; XVII sec., statua nella chiesa di Geistthal (Austria).*



50. *Santa Cecilia tra i santi; dettaglio di una tavola di Raffaello, 1516, Bologna, Pinacoteca.*

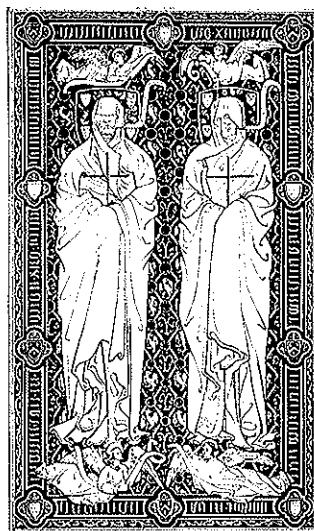
scarnificati o in decomposizione, appaiono sulla tomba in primo piano (51), mentre un monito o un'iscrizione avverte i passanti:

O sventurato, che motivo hai di essere così fiero? Sei solo cenere, e presto sarai, come me, un pezzo di carne marcescente in pasto ai vermi.

Anche nei manoscritti compaiono un certo numero di RAPPRESENTAZIONI DELLA MORTE, in cui si vedono monaci intenti a pregare intorno a un cadavere, becchini che scavano una tomba, immagini di agonizzanti ecc. Spesso venne raffigurata la leggenda dell'incontro fra tre giovani gaudenti e tre morti, o, in una variante, fra tre cadaveri e tre cavalieri, i quali, una volta giunti più vicini, scoprono che si tratta di loro stessi. Il racconto era noto in Francia già dalla fine del XIII secolo: una sua trasposizione (52) si incontra nel Salterio di Robert de Lisle scritto intorno al 1340, e poco più tardi, intorno al 1350, venne espresso in immagini da Francesco Traini negli affreschi del Camposanto di Pisa.

La DANZA DEI MORTI (53) compare all'inizio del XV secolo. Forse l'interesse per questo tema ricevette un impulso dal teatro medievale, così come può essere che le prediche penitenziali del XIV secolo abbiano contribuito alla diffusione del soggetto. Nelle loro ammonizioni insinuanti, i predicatori tentavano di ricollegarla alla credenza popolare secondo cui i morti avrebbero allestito delle danze di scheletri nei cimiteri. In ogni caso a partire dal XV secolo cominciano ad apparire delle mascherate in cui figure travestite da scheletri danzano in tondo con altre che rappresentano i differenti ceti della società. Nell'arte la *danse macabre* consiste in scene in cui i morti, raffigurati dagli scheletri, danzano tra personaggi di ogni rango e posizione sociale e li trascinano con loro nel regno delle tenebre.

L'iconografia di questo tema fu fortemente influenzata dalla celebre *Danse Macabre* dipinta nel 1424-25 nel francescano Cimetière des Innocents a Parigi. Poco dopo ne apparvero versioni a stampa in spagnolo, inglese, tedesco, catalano, italiano e olandese, a dimostrazione di quanto il tema fosse divenuto popolare. Le versioni a stampa erano completate da illustrazioni nelle quali ogni sentimento di simpatia o di compassione verso i vivi appare cancellato. Si vede come i vivi vengano avvicinati da uno scheletro danzante che li obbli-



51. Pietra tombale; 1400 ca., nella chiesa di Sint-Salvator a Bruges.

52. I tre vivi incontrano i tre morti; illustrazione dal Salterio di Robert de Lisle, XIV sec., Londra, British Museum.



ga a confrontarsi con la fine ineluttabile, mentre un breve testo, in genere in versi, funge da commento all'immagine. Questi commenti hanno spesso un'intonazione umoristica, come nel caso del testo che si legge sotto l'immagine di un filosofo:

Io sto per morire, dice il filosofo; spesso ho insegnato agli altri come tirare le conclusioni, ma quando la morte è dovuta giungere alle sue conclusioni riguardo alla mia persona, tutto si è svolto molto velocemente.

A La Chaise-Dieu (Alta-Loira) si conserva un esempio di danza macabra del 1470 circa, mentre il più celebre esempio a stampa è quello di Guyot Marchand del 1485; nel 1538 Hans Holbein il Giovane realizzò una delle ultime immagini apparse a stampa. Sotto ogni figura vi è una poesia che parla a chiare lettere, come nel caso del re:

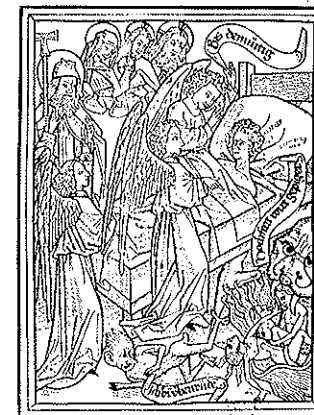
Colui che oggi è ancora re
domani può essere seppellito
e nulla di quanto ora possiede
andrà con lui nella tomba.

Un altro tema utilizzato frequentemente nelle stampe è quello dell'ARS MORIENDI (54), l'arte di morire. Nei testi di riferimento erano descritte le tentazioni alle quali era sottoposto l'uomo sul letto di morte: in genere erano cinque e avevano le sembianze di diavoli. Il primo provava a far vacillare la fede del moribondo, ma un angelo accorreva in suo aiuto mostrandogli i grandi santi della Bibbia. Il secondo gli poneva dinanzi tutti i peccati che aveva commesso in vita, per convincerlo che in ogni modo tutto era già perduto, ma l'angelo richiamava la sua attenzione verso i peccatori che avevano avuto fiducia ed erano stati perdonati. Giungeva poi un diavolo a chiedere al moribondo chi avrebbe avuto cura della sua famiglia dopo la sua morte, ma l'angelo gli ricordava che Dio avrebbe provveduto ai suoi cari. Un altro diavolo palesava al malato l'ingiustizia della sofferenza, ma l'angelo interveniva per mostrargli il destino dei martiri. Infine l'ultimo diavolo provava a corrompere il moribondo con la promessa di una corona, ma anche questo tentativo era sventato: dopodiché l'uomo moriva e, mentre i diavoli saltavano qua e là come ossessi, gli angeli prendevano la sua anima e la portavano in cielo.

Si tratta di un motivo affascinante che si ritrova quasi negli stessi termini già nell'arte degli assiri, senza che vi sia alcun rapporto tra le due rappresentazioni. Non c'è del resto motivo di risalire così indietro, perché anche l'Alto Medioevo



53. Danza dei morti; incisione su legno, XV sec.



54. L'uomo sul suo letto di morte, incisione su legno da un'Arts Moriendi, XV sec., Parigi, Bibliothèque Nationale.

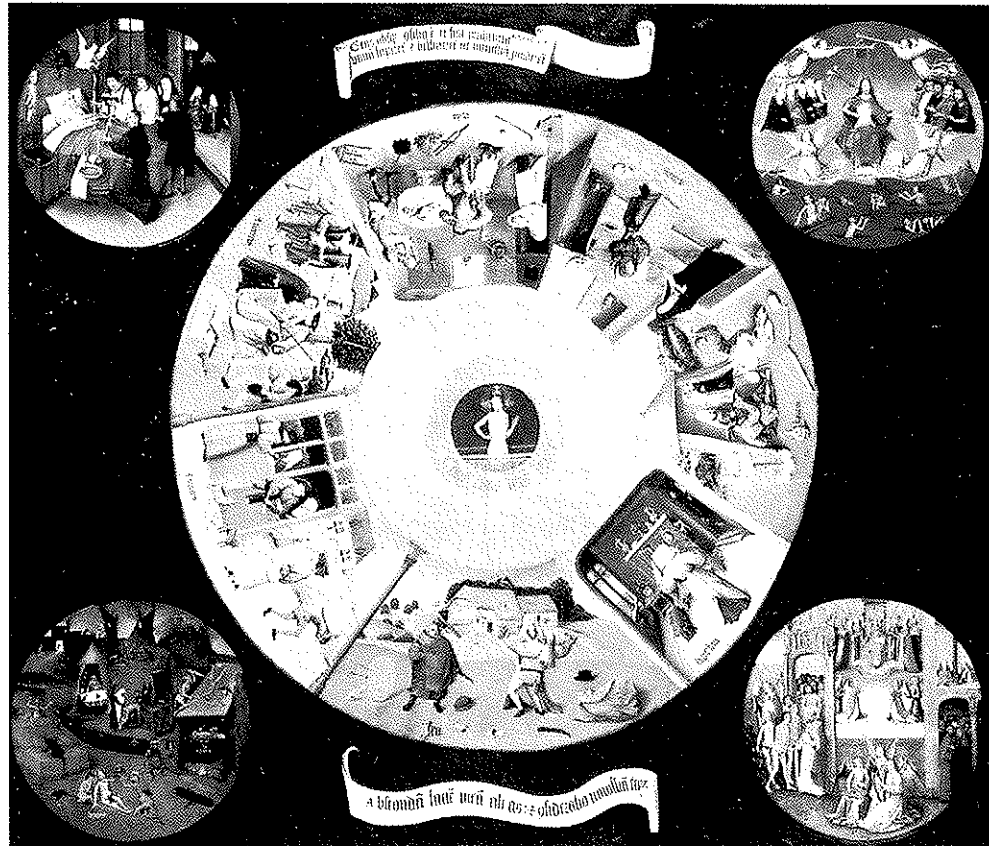
conosceva il soggetto. Il monaco inglese Beda il Venerabile (m. 735) aveva descritto nel quinto libro della sua storia della Chiesa inglese le diverse tecniche con cui il diavolo sottoponeva a un moribondo la visione dei peccati da lui commessi in vita. Purtroppo però il destino di questo personaggio precursore fu meno felice di quello dei personaggi delle *Ars Moriendi* più tarde: egli moriva infatti prima di potersi pentire e veniva sprofondato all'Inferno.

Nel XV secolo le edizioni delle *Ars Moriendi* appartengono alla serie dei libri più diffusi. Le più antiche edizioni vennero stampate nella zona del Reno, probabilmente a Colonia, intorno al 1465. Intorno al 1480 erano già celebri in Francia e in Spagna e poco dopo il 1500 anche in Italia. All'inizio del XVI secolo, Hiëronymus Bosch (1450-1516) dipinse un quadro (55) che rappresenta verosimilmente una parafrasi dell'*Ars Moriendi*: un avaro in punto di morte viene indotto in tentazione attraverso le sue proprie ricchezze, presentategli dal diavolo. Mentre la morte sta rivolgendo la sua lancia verso di lui, un angelo indica una piccola finestra sulla quale è raffigurato il Cristo in croce. L'esito della rappresentazione è come la morte stessa: sconosciuto.

Gli uomini del tardo Medioevo erano ossessionati a tal punto dalla morte che gli artisti non potevano trattenersi dall'ammonire il loro pubblico sulle miserie dell'aldilà dopo una vita peccaminosa. Il quadro di Hiëronymus Bosch (56) con i SETTE PECCATI CAPITALI (1485-1500) ne è un esempio. A un primo sguardo il dipinto ricorda le composizioni circolari utilizzate nel XII e XIII secolo per gli scopi più diversi. Probabilmente Bosch ha avuto sotto gli occhi una composizione di questo tipo, anche perché egli non era l'unico ad aver dipinto il soggetto in questo modo. Il cerchio al centro rappresenta l'occhio di Dio: nella pupilla si vede il Cristo morto e le parole «Cave Cave Dominus Videt» (Attento, Dio ti guarda), e tutt'intorno i sette peccati capitali, che ci offrono un panorama dettagliato del mondo del Cinquecento. Si tratta di scene molto elaborate, ricche di dettagli e brulicanti di vita, anche se ancora legate alle cupe rappresentazioni dei vizi e delle virtù dell'Alto Medioevo. Bosch dipinse la sua tela non per il piacere di farlo, ma per ammonire l'uomo sul significato dei suoi ultimi attimi di vita. Per sottolineare questo intento dipinse negli angoli del quadro i momenti che la dottrina cattolica tradizionale definisce NOVISSIMI (morte, giudizio, paradiso, inferno) nel significato latino del termine. Nell'angolo a sinistra, in alto, si vede il primo di



55. La morte di un avaro; tavola di Hiëronymus Bosch, inizio XVI sec., Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.



essi: il moribondo sul suo letto di morte. La famiglia e i religiosi attorno a lui tentano ancora di salvarlo, mentre l'angelo e il diavolo attendono pazientemente che la morte faccia il suo ingresso. A destra in alto vi è il Giudizio, con la destinazione finale degli uomini, che viene raffigurata negli altri due cerchi inferiori: a sinistra compare l'Inferno con i peccatori, a proposito del quale Bosch ha trovato una punizione adatta per ogni peccato, dipinta nel cerchio centrale. Vediamo così come la golosità, che durante la vita pasteggiava allegramente, all'Inferno siede alla tavola con alcuni parassiti, mentre l'impudicizia viene corteggiata sul suo letto da orridi mostri. Nel tondo a destra è dipinta la porta del Paradiso, dove Pietro, vestito da pastore, riceve le anime dei beati e le introduce nel regno dei cieli.

Soprattutto nella pittura del XV secolo sono frequenti rappresentazioni dettagliate dell'APOCALISSE e del GIUDIZIO UNIVERSALE. Esse si ricollegano alle vecchie raffigurazioni, ma il

56. I sette peccati capitali e i Novissimi; tavola di Hiëronymus Bosch, inizio XVI sec., Madrid, Museo del Prado.

racconto viene ora reso in maniera molto più particolareggiata, facendo riferimento anche ai segni cosmici che precederanno il Giudizio: il mare si solleverà fino sulle cime delle montagne; il mare sprofonderà nelle viscere della terra; i mostri marini si arrampicheranno sulla terra; l'acqua brucerà; gli alberi suderanno sangue; gli edifici andranno in frantumi; le pietre diverranno polvere; la terra si aprirà; le montagne crolleranno; i prigionieri saranno liberi; cadranno le stelle dal cielo; la vita diverrà morte; la terra e il cielo arderanno; i morti risusciteranno. Molte di queste scene non sono mai state raffigurate, ma nelle rappresentazioni del Giudizio universale ne incontriamo spesso più d'una.

Al XV secolo appartiene anche una magistrale rappresentazione dell'Apocalisse (57), costituita dalle quattordici incisioni su legno di Albrecht Dürer (1471-1528) terminate nel 1498. Senza fare torto da nessun punto di vista all'originalità di quest'opera si può affermare che essa è una sintesi di tutte le immagini elaborate dalla cultura medievale al riguardo. L'autore ha infatti potuto utilizzare le edizioni di libri a blocchi che contenevano raffigurazioni del soggetto: la più antica edizione fu stampata probabilmente a Haarlem tra il 1420 e il 1435, e di poco successiva è l'Apocalisse nella Bibbia di Colonia del 1478-79, che sicuramente Dürer conosceva assai bene. Ma ciò non toglie che egli, con l'aiuto dei motivi presenti nella tradizione, abbia portato a termine un'opera d'arte nuova e originale. Lucas Cranach il Vecchio (1472-1553) apprezzò molto le incisioni di Dürer e se ne servì per le illustrazioni della prima edizione del Nuovo Testamento di Lutero (1522), e anche in edizioni più tarde compaiono delle illustrazioni ispirate all'Apocalisse del pittore tedesco, per cui l'influsso di questo tema sulle rappresentazioni successive fu molto ampio. Perfino gli affreschi dei monaci bizantini del convento di Dionysios sul monte Athos (precedenti il 1568) espressero le raffigurazioni contenute nel Nuovo Testamento di Lutero.

Michelangelo dipinse tra il 1535 e il 1541 una rappresentazione monumentale del Giudizio universale sui muri della Cappella Sistina (58). Le diverse scene con cui è costruito l'insieme si collegano ancora alla tradizione dell'Alto Medioevo, ma l'elaborazione delle figure e la loro straordinaria dinamica sono del tutto nuove. Osserviamo per esempio le figure in



57. I cavalieri dell'Apocalisse; incisione su legno di Albrecht Dürer, 1498.

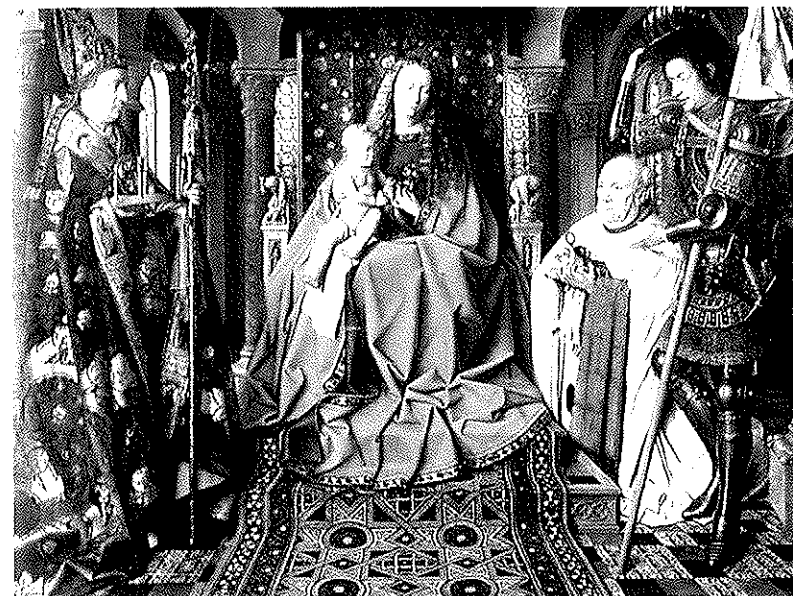


58. A fianco: Giudizio universale; affresco di Michelangelo Buonarroti, 1535-1541, nella Cappella Sistina del Vaticano.

basso che portano con sé gli strumenti della passione di Cristo: nel Medioevo erano angeli, mentre qui sono figure muscolose, e gli angeli sono del tutto scomparsi. Cristo stesso è raffigurato come un atleta incoraggiato dagli apostoli che lo circondano. Sotto di lui compare la risurrezione dei morti e la massa brulicante spinta su una barca verso la miseria dell'Inferno. La rappresentazione di Michelangelo si colloca alle soglie di una nuova epoca e le reazioni negative non si fecero attendere. Soprattutto il rilievo dato agli aspetti fisici irritò i critici. Un quarto di secolo dopo simili raffigurazioni saranno impensabili, allorché sotto il peso della Riforma cattolica anche l'arte dovrà piegarsi ai nuovi parametri della Chiesa. Alla determinazione di queste nuove regole contribuì l'imbarazzo suscitato dal ruolo avuto dall'arte, soprattutto nel Nord Europa, nella lotta tra i fautori e gli oppositori della Riforma.

L'arte religiosa perde il suo carattere sacrale

La maggior parte delle pitture e delle sculture prima del 1400 avevano una destinazione religiosa e parlavano dunque la lingua della Chiesa. Nel XV secolo avvenne un significativo mutamento, allorché il ricco ceto borghese delle città cominciò a influenzare con i suoi desideri e le sue possibilità il campo dell'arte. Mentre l'arte religiosa precedente si riferiva specificamente alle chiese, ora i soggetti religiosi erano ordinati per le case borghesi, e i potenti borghesi commissionavano pezzi d'altare che dovevano non solo testimoniare la gloria di Dio, ma anche attestare il loro proprio nome. Lo sviluppo si può seguire agevolmente attraverso le FIGURE DEI DONATORI, nei quadri ritratti rielaborati dei committenti. Nelle più antiche immagini appartenenti al XIV secolo, essi sono appena visibili: il ritratto è collocato di preferenza in un angolo del quadro: c'è ma non si nota. Inoltre non si tratta di un vero ritratto nel senso proprio della parola, in quanto i tratti del volto appaiono riprodotti in maniera sommaria. Forse la mentalità medievale, per la quale la superbia era il peccato principale, ha frenato per un lungo periodo lo sviluppo dei ritratti dei donatori. Ma dopo il 1400 vediamo che la figura del committente nei quadri o nelle sculture degli artisti fiamminghi, tedeschi e italiani è ritratta in molti casi con le stesse proporzioni delle figure principali (59). Questa presenza esplicita trova una spiegazione nella predominanza del sentimento religioso, secondo cui gli uomini dovevano immaginarsi le scene bibliche come se essi fossero stati nelle



59. La Santa Vergine con il canonico Van der Paele; tavola di Jan van Eyck, 1436, Bruges, Groeningemuseum.

medesime circostanze, ma nel contempo è una prova del fatto che l'arte religiosa ha perduto il suo carattere sacrale.

Un'altra spia di questo processo è il fatto che il quadro religioso sia ora collocato in un'atmosfera piena di dettagli profani, spesso anche più numerosi di quanto sarebbe necessario: ciò rende la scena più vivace, ma il soggetto centrale diminuisce necessariamente di intensità. Soprattutto i pittori di PAESAGGI del primo Cinquecento dipinsero quadri nei quali il soggetto principale era appena riconoscibile: per esempio la Fuga in Egitto divenne spesso in questo periodo un pretesto per dipingere uno splendido e solitario paesaggio roccioso. Anche i santi che si erano ritirati in luoghi desolati, come Gerolamo o Maria Maddalena, potevano rientrare con facilità nei quadri in cui dominava una natura fatta di dislivelli, vedute, alberi e rocce.

Sotto l'influsso del Rinascimento le scene religiose acquistarono un tocco sensuale. Vi era molta attenzione a rendere il CORPO UMANO in tutto il suo splendore e anche i nudi venivano utilizzati con più frequenza. Il corpo di Sebastiano martoriato di frecce nel celebre quadro del Mantegna conserva intatta la sua bellezza e la sua forma atletica. Contro questa secolarizzazione si sarebbero appuntate le critiche di quanti volevano dar maggiore valore all'aspetto religioso: le posizioni dei grandi riformatori, Lutero e Calvino, si ricollegano a tutto questo genere di problemi.

L'iconoclastia e l'arte religiosa

La secolarizzazione dell'arte cristiana era una delle ragioni per cui nel XV e XVI secolo apparve un movimento di opposizione contro l'uso delle statue e dei quadri nella liturgia e nella devozione. Da questo punto di vista il Rinascimento non fu solo un periodo di creatività e di bellezza, ma anche denso di tensione e di crisi. A Firenze predicava il domenicano Savonarola (1452-1498) che lanciava strali sulle malefatte dei papi e degli altri potenti e si scagliava contro l'arte mondana e lussuosa dell'epoca. Dopo la caduta del potere dei Medici nel 1494, egli istituì a Firenze un governo democratico, fondato sull'obbedienza a rigidi precetti cristiani. Nella primavera del 1497 esortò i cittadini a bruciare tutti gli «idoli», vale a dire gli oggetti di lusso, i giochi da tavolo e le carte. Gli oggetti d'arte e i libri andarono distrutti in numero ristretto; quindi la battaglia di Savonarola contro la magnificenza e la dissolutezza del Rinascimento, che non può comunque essere considerata una vera iconoclastia, fu in conclusione di poco significato. Inoltre le sue critiche riguardavano l'aspetto materiale dell'arte, e non il suo contenuto; ma il rifiuto dell'arte in sé sarebbe giunto di lì a poco, e a questo proposito occorre ritornare ancora all'ambito dell'iconografia.

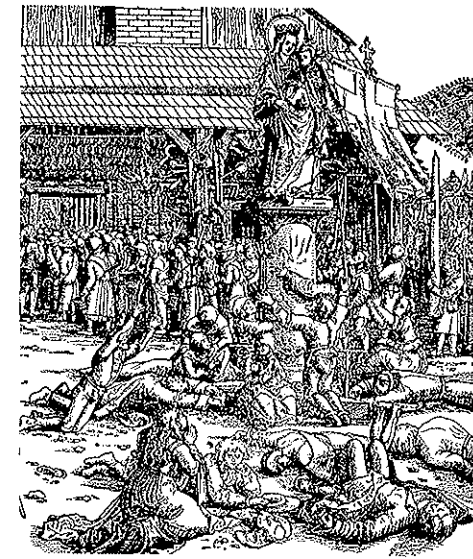
All'inizio del XVI secolo le critiche all'arte venivano soprattutto dagli umanisti. Erasmo aveva espresso le sue obiezioni riguardo ai nudi e agli abusi delle immagini artistiche in occasione delle festività religiose. Ma ancora più fondamentali erano le sue proteste contro una liturgia devozionale in cui quadri e statue, o anche reliquie, prendevano il posto di una relazione più immediata e intensa tra l'uomo e Dio. Critiche di questo genere vennero anche dai grandi riformatori del Cinquecento come Lutero, Zwingli e Calvino, e le riserve teologiche vennero ulteriormente rafforzate dal commercio lucrativo di arte e reliquie per ottenere la salvezza spirituale, che ai loro occhi appariva sacrilego, soprattutto se autorizzava la gente a pensare che l'ampiezza della benedizione fosse proporzionale a quella delle offerte o al dono di un quadro prezioso o di una statua.

Già nei primi decenni del XVI secolo in Germania e in Svizzera l'avversione per queste pratiche condusse a incidenti in cui furono implicate le opere d'arte. Questi tumulti erano soprattutto reazioni emotive della massa, e i riformatori stessi non ne erano responsabili, come mostra l'indignata reazione di Lutero agli episodi di iconoclastia avvenuti a Wittenberg nel

1522. Nei suoi scritti Lutero non condannava l'arte in sé, e non aveva nulla contro le pale d'altare e i quadri contenuti nelle chiese, a patto che il loro uso non includesse un'inaccettabile adorazione. Servirsi delle rappresentazioni religiose era a suo modo una tecnica utile dal punto di vista intrinsecamente didattico, come illustra in particolare il trattato *Wider die himmlischen Propheten von Bildern und Sakramenten* (Contro i Profeti divini di immagini e sacramenti) scritto tra il 1524 e il 1525. Zwingli invece vedeva dei pericoli nell'uso dell'arte figurativa che poteva spingere all'idolatria (60), ma tollerava le rappresentazioni di natura narrativa, fino a quando rimanevano fuori dalle chiese, mentre Calvino divenne noto come il più radicale nemico delle immagini in virtù del legame da lui stabilito tra l'idolatria e l'adorazione dei santi. La raffigurazio-

ne di Dio in vesti umane gli sembrava in netto contrasto con il rispetto della gloria divina. A suo modo di vedere, nelle chiese non doveva esservi alcun posto per l'arte, anche se ammetteva la possibilità di appendere quadri di soggetto religioso in dimore apposite; ma un'arte finalizzata al divertimento del pubblico gli appariva come uno strumento del diavolo. Tuttavia la posizione di Calvino era meno radicale di quanto a volte potesse apparire: quando a Ginevra alcuni proposero una crociata contro l'arte egli prese dei provvedimenti affinché, come scrisse lui stesso «questi insensati fossero ricondotti alla ragione». In questo modo rifiutò l'idea di trasformare la condanna verso il culto dell'arte nella condanna dell'arte stessa in generale.

I seguaci dei riformatori furono in genere meno sottili dei loro maestri. Nello stesso anno in cui Lutero pubblicò la sua dissertazione *Wider die himmlischen Propheten...* apparve un libretto di Ludwig Hätzler in cui l'autore si spingeva ben oltre il suo maestro, innescando una serie di episodi di iconoclastia nel territorio tedesco. Una ventina di anni più tardi, nel 1554, l'ex pastore olandese Jan Gerritz Versteeghe (Anastasius Veluanus) si scagliò ferocemente contro l'uso della scultura nelle chiese. Il suo libretto *Der Leken Wechwyser* (La guida dei laici) venne ristampato regolarmente e contribuì alla scomparsa dalle chiese di tutte le immagini, che Versteeghe avrebbe volentieri eliminato anche dall'esterno. In un'edizione del catechismo di Heidelberg del 1563 ci si chiede se le immagini debbano essere permesse nelle chiese al pari dei



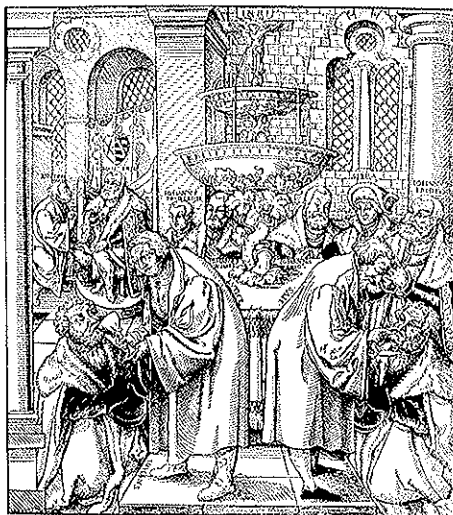
60. Pellegrini presso la Mariakapelle di Regensburg; frammento di un'incisione su legno di Michaël Ostendorfer, 1519. Infermi cadono in estasi dinanzi alla statua di Maria.

libri dei laici, e la risposta è negativa «poiché non dobbiamo avere altro riferimento che Dio, il quale vuole ammaestrare i cristiani non attraverso stupide immagini, ma attraverso il sostegno della sua parola vivente». Questa sorta di pubblicazioni diffusero un clima fertile all'iconoclastia, e nel 1566 anche gli olandesi, dopo i tedeschi, gli svizzeri e i boemi, dovettero fare i conti con il fenomeno.

L'iconoclastia fu piuttosto una reazione all'atteggiamento di preti e monaci che una forma di rifiuto teologico delle immagini come quello dell'arte bizantina. Il XVI secolo in sé, per quanto paradossale questo possa sembrare, produsse anche opere d'arte che risentono dello "spirito della Riforma", soprattutto nei Paesi Bassi del Sud e del Nord e nei paesi tedeschi. Per "spirito della Riforma" si intende il fatto che queste opere prendessero origine dal "pensiero della riforma" o in qualche maniera fossero influenzate da questo clima. Il che non significa che queste opere fossero esclusivamente protestanti, poiché anche molti cattolici erano critici verso il modo in cui la Chiesa intendeva l'arte. Nella prima metà del XVI secolo, del resto, la frattura tra cattolici e protestanti non era ancora definitiva e i seguaci delle due religioni non vivevano ancora in mondi separati.

Esempi di opere d'arte influenzate dalla religione protestante sono costituiti dai quadri dell'ULTIMA CENA o della celebrazione dell'Ultima cena nelle chiese luterane. Lucas Cranach produsse poco prima della metà del Cinquecento un'incisione su legno (61) nella quale Lutero e il riformatore Giovanni Hus, bruciato sul rogo nel 1415, distribuivano il vino e il pane. Una pala d'altare del 1565 della scuola di Cranach mostra un'Ultima cena dove gli apostoli sono sostituiti da Lutero, Melantone e altri riformatori (Schloss Kirche in Dessau). Nelle chiese luterane (evangeliche) l'Ultima cena, dipinta secondo criteri iconografici che non si distaccano ancora decisamente da quella cattolica, sarebbe divenuta un motivo fisso, spesso utilizzato per la decorazione della tavola d'altare o del tipico pulpito luterano.

Molti quadri che provengono dalla sfera della Riforma, e anche dagli ambienti riformisti cattolici, hanno più o meno direttamente come soggetto il culto dell'immagine. O forse sarebbe più corretto dire che sembrano averlo. Ciò vale per esempio per alcuni dettagli della galleria per l'organo e i can-



61. Lutero e Hus distribuiscono il pane e il vino dell'eucaristia ai membri della famiglia dell'elettore di Sassonia; incisione su legno dell'atelier di Lucas Cranach il Vecchio, 1540-1550 ca.

tori, datata 1554, della chiesa di Oosterend (ora riformata), ornata con scene dell'Antico e Nuovo Testamento. Le rappresentazioni sono tratte da illustrazioni delle traduzioni della Bibbia del XVI secolo come quella di Jan van Liesvelt, che nel 1545 era stata e-

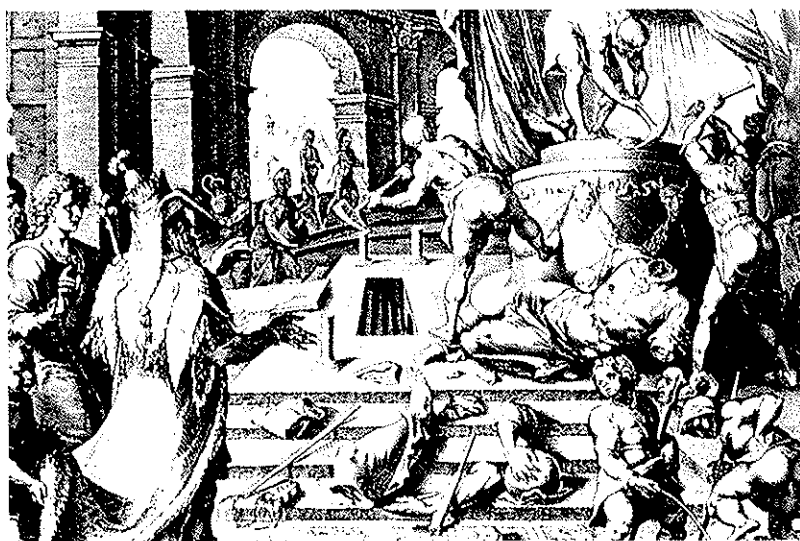


seguita secondo il suo credo riformista. Alcuni dei motivi biblici qui utilizzati erano stati raffigurati raramente prima di allora, ed è significativo che si ritrovino qui in un'opera d'arte isolata, al di fuori di ogni insieme tipologico. Si tratta di rappresentazioni come quella di Giosia chiamato al trono, Daniele che smaschera i sacerdoti di Bel, e Cristo che caccia i mercanti dal tempio. Quando GIOSIA divenne re di Giudea, fece distruggere gli idoli che il suo predecessore Amon aveva collocato a Gerusalemme (2 Cr 34, 3-7). Anche il racconto di DANIELE è collegato al culto dei falsi dèi (Dn 14, 1-22) e può essere messo in relazione con le critiche sull'uso dell'arte religiosa. Lo stesso vale per il tema della CACCIATA DEI MERCANTI (Lc 19, 45-46): le parole di Cristo «La mia casa sarà casa di preghiera. Ma voi ne avete fatto una spelonca di ladri» possono essere interpretate come una sottile polemica rivolta al commercio delle reliquie e alla vendita delle indulgenze. Ciò è confermato da due gravures (62) contenute nel *Passional Christi und Antichristi*, scritto da Melantone e illustrato dall'atelier di Cranach (1521). Nelle pagine poste l'una di fronte all'altra si vedono infatti rispettivamente Cristo che caccia i mercanti dal tempio e il papa seduto su un alto trono, che incassa avidamente il denaro ricavato dalla vendita delle indulgenze.

Esistono ancora altri soggetti che si riferiscono alla battaglia contro le immagini, che tuttavia lasciano un dubbio sulla posizione del committente o dell'autore stesso. È il caso per esempio di un quadro di Lucas van Leyden (1494-1533) del 1530 che raffigura la DANZA DAVANTI AL VITELLO D'ORO (Rijksmuseum, Amsterdam). Potrebbe trattarsi di un'allusione al culto delle

62. A sinistra: Cristo caccia i mercanti dal tempio; a destra: il papa incassa denaro; incisione su legno dal *Passional Christi und Antichristi*, Wittenberg, 1521.

immagini, soprattutto perché il quadro non era stato fatto per una chiesa, bensì per un particolare committente, ma l'opinione del pittore riguardo a queste pratiche non traspare con chiarezza. Ancora più ambigui risultano i dipinti incentrati sul SERPENTE DI RAME. Nell'Alto Medioevo questo soggetto era inteso come una prefigurazione della crocifissione e anche nel Cinquecento venne ancora utilizzato in questo modo, in particolare da Michelangelo negli affreschi della Cappella Sistina e da Maarten van Heemskerck in un quadro del 1549 (collezione privata): sul rovescio di quest'ultima opera è infatti raffigurata la crocifissione, a riprova che la rappresentazione era inserita anche qui in un contesto tipologico. E tuttavia è singolare che il soggetto conservi in questo caso lo stesso significato: l'istituzione del serpente di rame poteva anche essere interpretata dai difensori dell'arte religiosa come una prova che la costruzione di idoli era lecita. Al contrario, soggetti decisamente negativi sul culto delle immagini sono l'idolatria di Salomone, i tre giovani nella fornace e l'adorazione degli idoli di Nabucodonosor. Maarten van Heemskerck approntò tra il 1565 e il 1570 un'intera serie di incisioni su rame da immagini di Philippe Galle, che avevano come soggetto la distruzione degli altari e dei templi degli idoli (63). Che occorra essere cauti nel trarre conclusioni riguardo all'atteggiamento degli artisti è dimostrato proprio da questa serie. Van Heemskerck rimase cattolico fino alla sua morte avvenuta nel 1574 e dipinse anche quadri che possono essere considerati come un apprezzamento nei confronti

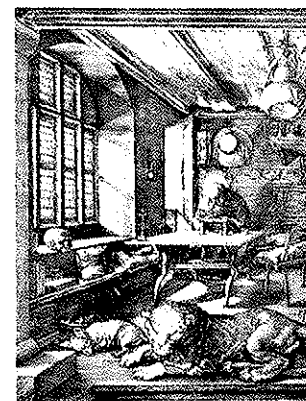


63. La distruzione delle immagini idolatre di Bel; gravure di Maarten van Heemskerck, 1565.

dell'arte religiosa, come Luca che ritrae la Santa Vergine (1532, Frans Hals Museum, Haarlem).

Un esempio ulteriore di un'opera in cui il clima della Riforma risulta percepibile senza che vi sia un legame diretto, è il libro *Dat leven ons Heeren* (La vita di nostro Signore) del certosino Willem van Branteghem di Aalst, stampato nel 1537 e illustrato da Lieven de Witte. Non siamo molto informati sulla posizione religiosa dell'autore e dell'illustratore, ma sappiamo per contro che l'editore Mattheüs Crom aveva simpatie riformatrici. Le illustrazioni offrono non più di qualche vaga allusione, come l'assenza della figura di Dio Padre in sembianze umane e la mancanza delle chiavi come tradizionale attributo di Pietro. Dal momento che le chiavi erano considerate un simbolo del primato papale, la loro eliminazione potrebbe significare qualcosa sulle convinzioni religiose degli autori o dei committenti.

Occorre infine citare la grande importanza attribuita nelle rappresentazioni del XVI secolo al padre della Chiesa GEROLAMO. Questo celebre studioso, che aveva trascorso la sua vita in Siria come eremita, nel 382 venne chiamato da papa Damaso come suo consigliere. Alcuni anni più tardi si trasferì a Betlemme, dove rimase fino alla morte, avvenuta nel 420, dedicandosi allo studio della teologia e alla traduzione della Bibbia. I teologi umanisti vedevano nella sua figura di studioso e traduttore della Bibbia non solo un precursore, ma un sostegno nei riguardi del loro approccio critico al testo sacro. Nella maggior parte dei casi Gerolamo è raffigurato come eremita nel deserto, ma vi sono anche rappresentazioni del santo nel suo studio (64). A causa delle sue relazioni con il papa venne a volte anche raffigurato in veste di cardinale. Il suo attributo fisso è un leone: nella *Legenda aurea* si legge infatti come questo animale, ferito, fosse stato curato dal santo, rimanendo poi presso di lui. Erasmo stesso nutrì una grande affinità nei confronti di Gerolamo, e nel 1501 scrisse anzi che avrebbe preferito vivere piuttosto come folle con Gerolamo che come celebre saggio nella massa dei moderni teologi. Non meraviglia dunque che molte immagini di Erasmo, a opera fra gli altri di Dürer e di Holbein, mostrino un'affinità con la figura del padre della Chiesa. Ancora più chiaro è il legame tra Gerolamo e gli umanisti in un'incisione dell'inizio del XVI secolo, approntata dal monogrammista W.S.: l'immagine rispecchia il Gerolamo di Dürer, ma in questo caso si tratta del ritratto di Martin Lutero (65).



64. Gerolamo nel suo studio; incisione di Albrecht Dürer, 1514.



65. Lutero nel suo studio; incisione del Maestro W.S., inizio XVI sec. (dopo il 1514).

Tutte le rappresentazioni qui accennate si collocano nel clima della Riforma. Per quanto non si possa ancora parlare di un' "arte della Riforma", appare evidente che il credo dei riformatori e le arti plastiche non erano sempre in contrasto tra loro.

Menzione speciale meritano i DISEGNI SATIRICI. Essi non vengono presi in considerazione in questo libro in quanto appartengono piuttosto all'ambito dell'arte religiosa che non a quello specifico dell'arte cristiana; ci limitiamo a segnalare il fenomeno a causa della grande quantità di materiale, sia di parte cattolica che protestante. I disegni satirici di parte protestante avevano di solito come soggetto l'Anticristo, un motivo preso a prestito dall'*Apocalisse* che nel corso del XV e XVI secolo veniva spesso identificato con il papa. In un'incisione del 1545 raffigurante papa Alessandro VI il lato in alto può essere ripiegato a rivelare un mostro orribile con la tiara: a scanso di equivoci accanto alla figura compare il testo: «*Ego sum papa*». All'atelier di Cranach si deve una raffigurazione tratta dall'*Apocalisse* che riproduce la Meretrice di Babilonia (66). Questa incisione del 1522 era una copia semplificata dell'*Apocalisse* di Dürer, con la differenza che la meretrice, che siede su un drago a sette teste, porta qui la tiara del papa. Oltre al papa, venivano chiamati in causa soprattutto monaci e re cattolici, come Filippo II. Nei disegni satirici dei nemici della Riforma era invece Lutero il bersaglio principale, rappresentato in veste di demonio, mentre altrove si vedono Lutero stesso, Zwingli e Calvino affogati nel mare della perdizione.

Oltre ai disegni satirici comparivano anche quadri che rappresentano in maniera più o meno raffinata i contrasti teologici. Il museo del Catharijneconvent di Utrecht contiene un'opera di questo tipo: porta la data del 1575 e illustra l'interpretazione cattolica del dogma della Grazia. Si tratta di opere d'arte elaborate, generalmente di media qualità, che hanno solo un significato marginale nella storia dell'iconografia, anche se in sé possono risultare interessanti. Alcuni di questi quadri si riferiscono a un periodo successivo della nostra storia, vale a dire quello della Riforma cattolica, durante il quale la Chiesa di Roma si servì dell'arte per diffondere il proprio credo.



66. La Meretrice di Babilonia con la tiara papale sul capo; incisione dell'atelier di Lucas Cranach il Vecchio, 1522.

La Chiesa dopo la Riforma

Nel 1545 si riunì per la prima volta il Concilio di Trento. I padri conciliari, in primo luogo, dovevano mettere ordine nelle faccende interne e svolsero questo compito senza fretta: solamente nel 1563 infatti ebbe luogo la seduta conclusiva di un concilio che pose le basi per risanare la struttura della Chiesa cattolica e ridare vigore alla spiritualità. Si prestò attenzione alla giusta formulazione delle concezioni teologiche e alla posizione del papa; furono stabilite regole precise per la scelta dei vescovi, per una più rigida formazione dei sacerdoti e anche riguardo alla liturgia, al modo di vivere la fede e alla devozione. Il risultato fu una Chiesa moderna per l'epoca, che si poneva sotto la guida assoluta di un papa da scegliere, d'ora in poi, soprattutto per le sue competenze teologiche e la sua spiritualità. Anche i vescovi dovevano rispondere ai giusti requisiti in modo da poter svolgere il ruolo di custodi della dottrina. La curia – il collegio amministrativo papale – fu riorganizzata e suddivisa in congregazioni con compiti specifici.

Gli sforzi del Concilio di Trento vanno considerati in parte come un prolungamento di quella Riforma cattolica già avviata verso la fine del XV secolo. Al pari dei riformatori protestanti, i rappresentanti della Riforma cattolica aspiravano a una fede più profonda e a una maggiore spiritualità. Il concetto di Controriforma si riferisce soprattutto alle misure strutturali che vennero adottate per consolidare la posizione della Chiesa e riconquistare il terreno perso a causa della Riforma protestante. Intorno al 1600 la spinta del protestantesimo si esaurì; cinquant'anni dopo la situazione era ormai definita: il Sud Europa, i Paesi Bassi meridionali, la Germania del Sud, l'Austria, la Polonia e parte della Svizzera rimanevano cattolici.

Un contributo importante alla Riforma cattolica fu fornito dalla Spagna, che a partire dal 1500 conobbe una ripresa dovuta alle riforme della vita monastica e a una rinnovata spiritualità, dando inoltre i natali a importanti mistici come Teresa d'Avila e Giovanni della Croce, che auspicavano un'esperienza più consapevole della fede. Grazie alle loro capacità organizzative e a una chiara visione della vita religiosa dell'epoca il loro messaggio raggiunse numerose persone.

L'elemento meditativo e contemplativo, dopo Trento, iniziò ad affermarsi nella vita religiosa, trovando riscontro anche nell'arte. Un ruolo di primo piano in quest'evoluzione sarebbe stato svolto da Ignazio di Loyola (1491-1556), un ufficiale spagnolo convertitosi durante la convalescenza per

7. L'arte dopo il Concilio di Trento

una ferita. Nel 1534 egli fondò la Compagnia di Gesù. I membri di questa Compagnia, i gesuiti, erano impegnati nella predicazione, anche nelle regioni protestanti, nell'attività missionaria e nell'insegnamento. Poiché l'istruzione da essi impartita era di livello superiore a tutte le altre di quel periodo, nelle scuole dei gesuiti venivano educati i ragazzi appartenenti ai ceti più abbienti della società, esercitandosi così una grande influenza sulla formazione della futura classe dirigente.

Di grande rilievo in questa formazione erano gli *Exercitia Spiritualia* di Ignazio, la cui prima edizione fu pubblicata nel 1548. Nella sua opera Ignazio esortava i lettori a evocare "visioni" di episodi biblici o altri avvenimenti religiosi per meditare su di essi. Ecco quel che dice nella sua introduzione alla contemplazione della nascita di Cristo:

Crearsi la rappresentazione del luogo: ossia vedere con gli occhi dell'immaginazione la strada che da Nazaret conduce a Betlemme, considerandone la lunghezza, la larghezza e se la strada è piana oppure scende e sale su delle colline; meditando altresì sul luogo o sulla grotta della nascita, su come era grande, angusto, lungo, alto e su quello che conteneva. Il primo punto è vedere le persone, vale a dire la Madonna e Giuseppe e la serva e il bambino Gesù dopo la sua nascita. Mi trasformerò in un mendicante e in un piccolo schiavo indegno mentre li contemplo, servendoli come meglio posso, come se fossi presente, con il rispetto e la riverenza che meritano, dopo di che farò un esame di coscienza per trarne giovamento.

Gli *Exercitia* ebbero una grande influenza sulla formazione spirituale degli intellettuali cattolici in Europa e i loro effetti non tardarono a farsi sentire anche sugli artisti. Per via del loro appello alla facoltà immaginativa del lettore si prestavano bene non solo a essere eseguiti nel cuore del credente, ma anche a concretarsi in arte (1).

La Riforma cattolica, dunque, diede un nuovo impulso alla religiosità, che trovò eco anche nell'arte. Nuove devozioni arricchirono la vita religiosa e lo sfarzo barocco del XVII e XVIII secolo vi conferì ulteriore splendore. Il coinvolgimento della massa dei fedeli nelle processioni, nei pellegrinaggi e nella predicazione popolare fu ancora più intenso di prima e anche la struttura esteriore della liturgia fu determinata da questi avvenimenti. La venerazione della Madonna, il rosario e la devozione al Sacro cuore sono alcuni dei fenomeni religiosi che prendono spazio in questo periodo. La maggiore

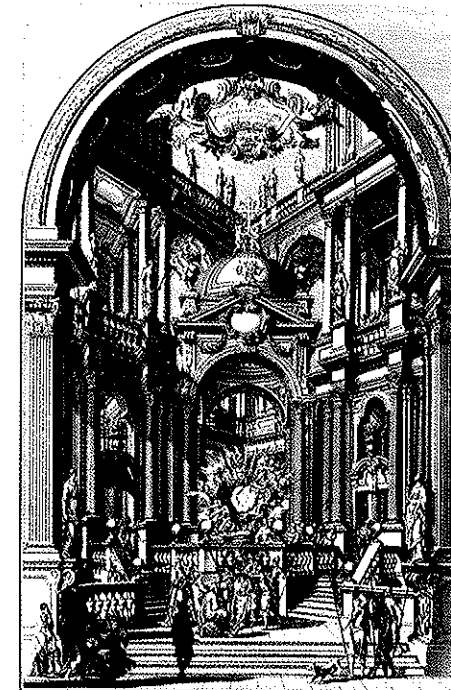
attenzione nei confronti dei sacramenti dell'eucaristia e della confessione esercitò una grande influenza sulla struttura formale dello spazio interno della chiesa cattolica.

Nel XVII secolo la Chiesa di Roma era ancora molto influente, perlomeno nei paesi cattolici, ed era in grado di far ritrattare o invalidare nuove idee. Fu il destino che toccò a Galileo Galilei (1564-1642), le cui pubblicazioni sull'universo apparivano contrarie alla dottrina della Chiesa. I paesi protestanti erano più aperti nei confronti di visioni del mondo nuove e singolari. Vi troviamo anche i primi pensatori razionalisti, che elaborarono gradualmente un nuovo concetto di religione. René Descartes (1596-1650), che visse a lungo fuori di Francia, e Baruch Spinoza (1632-1677), un ebreo portoghese fuggito dalla sua patria, appartengono a questa corrente. In Inghilterra e in Germania furono rispettivamente John Locke (1632-1704) e Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) a preparare il terreno al pensiero razionale e "illuminato".

Questo pensiero illuminato assunse un rilievo decisivo dopo il 1700. Molti, pur credendo ancora in un Essere supremo, nello stesso tempo costruirono una sorta di "religione naturale" che avrebbe formato l'essenza comune di tutte le fedi. Anche l'influenza di Roma sulla politica dei paesi cattolici venne sempre più criticata nel XVIII secolo. Vi furono persino dei vescovi che cercarono di estromettere il papa dal governo della Chiesa nel loro paese. Questi tentativi vanno inquadrati nell'ambito della crescita del sentimento nazionale che cominciò a manifestarsi dappertutto in Europa. Per via della sua posizione soprannazionale la Chiesa cattolica entrò in conflitto con questo crescente nazionalismo.

Il Concilio di Trento e l'arte

Nella venticinquesima e ultima seduta del Concilio di Trento fu discusso il rapporto tra la Chiesa e l'arte. Che l'ordine del giorno della stessa seduta prevedesse anche il culto dei santi indica quanto fosse considerato stretto il legame tra i due argomenti. Il testo sul significato del culto dei santi è chiaro:



1. La corona di spine come elemento del Teatro Sacro; incisione dal *Theatrum Sacrum* di Giuseppe Bibiena, 1740.

È cosa buona e utile invocarli [i santi] con suppliche e raccomandarsi alle loro preghiere, al loro influsso e aiuto, per ottenere in tal modo la benedizione di Dio, per mezzo di suo figlio Gesù Cristo, nostro Signore, che è il nostro Salvatore e Redentore.

Nei riguardi dell'arte sacra si giunse alla conclusione che essa aveva una funzione ben precisa nella vita religiosa, ma che sia i committenti sia gli artisti dovevano prendere delle misure per opporsi agli eccessi:

Le raffigurazioni di Cristo, della verginale madre di Dio e degli altri santi devono essere custodite soprattutto nelle chiese, e vanno trattate con la dovuta riverenza e venerazione, non perché si creda che devono essere adorate in quanto contengono qualcosa di divino o di virtuoso o in quanto è possibile ottenere qualcosa da loro, o che ci si può affidare alla rappresentazione come accadeva un tempo presso i pagani, che ponevano la loro speranza negli idoli, ma perché gli onori che vengono loro resi rimandano all'esempio che raffigurano, cosicché noi mediante la rappresentazione che bacciamo e davanti alla quale ci scopriamo il capo e ci inchiniamo adoriamo Cristo e veneriamo i santi che vengono rappresentati dalle raffigurazioni. Questo è quanto è stato stabilito dai concili, in special modo dal secondo Sinodo di Nicea, con le decisioni contro gli oppositori delle rappresentazioni. Su un punto tuttavia i vescovi devono documentarsi in modo approfondito: sul fatto che per mezzo dei misteri della nostra redenzione, raffigurati in dipinti o in altre rappresentazioni, il popolo venga istruito e rafforzato negli articoli di fede. Inoltre le rappresentazioni sacre danno in realtà molti frutti non solo perché ricordano al popolo le benedizioni e i doni che gli sono stati concessi da Cristo, ma anche perché per mezzo dei santi i miracoli di Dio e gli esempi delle sue benedizioni vengono posti sotto gli occhi dei credenti, di modo che questi possano ringraziare Dio di ciò e conformare la loro condotta di vita a quella dei santi e affinché vengano chiamati ad adorare e amare Dio e a esercitare la devozione. E se, come è possibile, dovessero insinuarsi degli arbitri nelle sacre e salutari contemplazioni, è ardente desiderio del sinodo che essi vengano completamente emendati sì da non permettere rappresentazioni con una dottrina falsa o cose che possano fuorviare in maniera pericolosa. E quando poi accade che vengano rappresentati e raffigurati i racconti e le storie della Sacra Scrittura, allora bisogna insegnare al popolo che non è la divinità che viene raffigurata (come se fosse possibile guardarla con occhi umani o renderla con colori e figure!). Bisogna inoltre eliminare ogni superstizione legata all'invocazione dei santi, alla venerazione

delle reliquie e all'uso sacro delle immagini, in modo tale che le rappresentazioni non vengano dipinte oppure ornate con bellezze fisiche incontrollate e che una festa in onore di un santo e una visita alle reliquie non degenerino in gozzoviglie, come se le feste religiose dovessero essere passate nel lusso e nella dissolutezza.

Le decisioni di Trento furono formulate con termini che indicavano ciò che era proibito; riguardo a quel che era consentito i padri conciliari non si espressero, perciò ancora nel XVI secolo, poco dopo l'apparizione delle decisioni conciliari, furono scritti alcuni manuali più dettagliati. I più importanti furono il *Dialogo degli errori de' pittori* di Giovanni Andrea Gilio (1564), *De Historia Imaginum* di Molanus (1570) e il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del cardinale Gabriele Paleotti (1582). Il tenore di queste opere, insieme a quello delle concezioni del concilio, può essere così riassunto:

1. Scopo dell'arte religiosa è porre davanti agli occhi dei credenti un avvenimento tratto dalla Bibbia o dalla vita di un santo.
2. L'arte religiosa deve essere immediatamente comprensibile a tutti. Ciò che è secondario deve essere omissso. L'accento va posto quindi sulle figure più importanti.
3. Non è consentito di rappresentare Dio in sembianze umane.
4. Le rappresentazioni religiose devono avere un carattere edificante e non possono essere equiparate ad avvenimenti quotidiani o a persone comuni.
5. Nella scelta e nella resa delle rappresentazioni, le leggende e le tradizioni popolari che non sono dettate dall'ispirazione divina non possono costituire il filo conduttore, neanche quelle più antiche.
6. La bellezza fisica e l'erotismo non possono svolgere alcun ruolo nell'arte religiosa; il nudo deve essere evitato il più possibile.
7. L'edificio religioso è l'immagine del Cielo e merita di essere decorato in maniera preziosa.
8. I quadri e le immagini profani (eccetto i monumenti sepolcrali) non si addicono a una chiesa.

Chi abbraccia con lo sguardo l'arte sacra barocca nei paesi cattolici dovrà ammettere che l'effetto di queste "regole" sugli artisti si è fatto sentire, anche se la loro osservanza non è stata sempre egualmente coerente. Ma ormai si era fatto strada un pensiero indipendente che neanche Trento poteva arrestare. Gli sviluppi artistici, inoltre, venivano determinati

anche da una fiorente arte profana, che poneva esigenze diverse rispetto alla Chiesa cattolica. Proprio per questo è importante analizzare i rapporti che si crearono tra le diverse direttive e il loro riscontro nella pratica artistica.

Il primo punto tratta la funzione didascalica dell'arte sacra e si riallaccia alla visione medievale che considerava le raffigurazioni come una forma di Bibbia dei poveri. Il testo del Concilio di Trento al riguardo è esplicito: l'arte deve far sì che «il popolo venga istruito e rafforzato negli articoli di fede». Ciò venne ribadito nella lettera costitutiva di Gregorio XIII all'Accademia di San Luca (1577), in cui egli scrisse che l'Accademia doveva tirare fuori l'arte dal vicolo cieco in cui si era cacciata e divenire strumento della propaganda cristiana. E il pittore Federico Zuccaro (1543-1609) scrisse:

Per la Chiesa, che si preoccupa della salvezza delle anime dei suoi figli, non è sufficiente indurli a seguire i comandamenti divini per mezzo del libro, essa deve farlo anche per mezzo dell'occhio, ossia della pittura.

Il secondo punto tratta la comprensibilità dell'opera d'arte. Nella concezione della Controriforma l'osservatore doveva essere preso immediatamente dal soggetto; la rappresentazione doveva essere emotivamente coinvolgente, un ragionamento che combacia con le concezioni di Ignazio di Loyola e Teresa d'Avila. Si manifesta una reazione a molta arte rinascimentale che tramite tutta una serie di dettagli secondari distoglieva l'attenzione dall'avvenimento principale. Rievochiamo qui l'inchiesta, condotta nel 1573 da un tribunale ecclesiastico, su un dipinto del Veronese (1528-1588): *L'ultima cena*. Veronese fu chiamato a risponderne personalmente. Una delle accuse riguardava i numerosi dettagli che, secondo i membri del tribunale, non avevano nulla a che vedere con il soggetto. Le obiezioni del pittore non furono convincenti ed egli fu costretto ad accollarsi i costi della revisione dell'opera. I dipinti che omettevano ogni dettaglio rappresentando solamente i personaggi principali erano, per i teologi della Controriforma, la forma ideale di arte religiosa (2). Così per una crocifissione Gesù, Maria e Giovanni erano sufficienti. Guido Reni (1575-1642) dipinse una crocifissione che presentava solamente il personaggio principale, Cristo, raffigurato su uno sfondo scuro. La grande solitudine del crocifisso conferisce al quadro di Reni un'atmosfera molto particolare.

Anche con altri mezzi si poteva far convergere l'attenzione

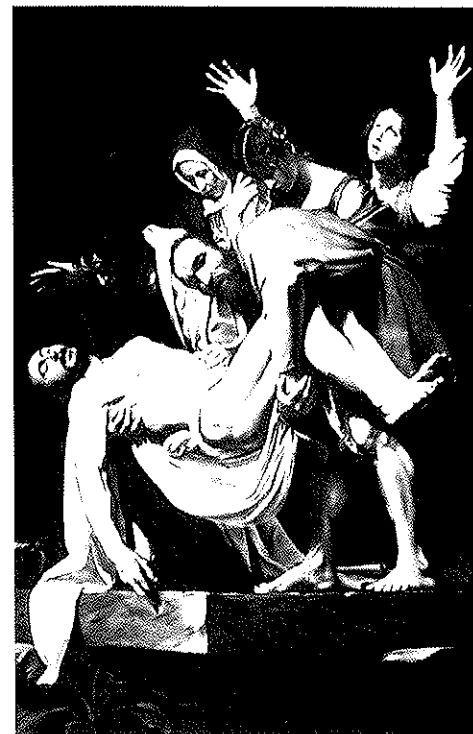


2. La lavanda dei piedi; silhouette settecentesche che venivano poste in chiesa durante la Settimana Santa, 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum.

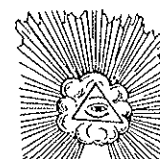
sulle figure principali. I metodi più usati consistevano nel far sfumare in uno sfondo scuro le figure e i dettagli meno importanti per il tema, in forti contrasti luministici, e nell'applicazione della diagonale. Uno dei primi artisti a padroneggiare alla perfezione questa tecnica fu Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (1573-1610). Questo caparbio artista fu notato subito dalle autorità ecclesiastiche, intente a restituire alla pittura la spiritualità e la forza didascalica di un tempo. Forse furono colpite dall'audacia di Caravaggio, che prese le distanze dallo stile artificioso del manierismo cinquecentesco e tornò alle composizioni chiare e ordinate del primo Rinascimento. Nel 1596 la sua opera capitò sotto gli occhi del potente cardinale Francesco Del Monte, un mecenate di vecchio stampo, che lo mise in contatto con la corte papale. In quegli anni Caravaggio sviluppò il suo caratteristico metodo di lavoro, incentrato su un intenso chiaroscuro (3). Recenti studi mostrano che le esigenze dei committenti hanno esercitato una grande influenza sulla realizzazione di questo stile. Benché il chiaroscuro nell'opera di Caravaggio non avesse soltanto finalità formali o compositive, questa tecnica comunque si accordava particolarmente bene con l'auspicio di Trento, di migliorare la comprensibilità dell'arte religiosa. Molti artisti dopo di lui sono poi ricorsi al *tenebroso* di Caravaggio soprattutto come strumento per separare, nei loro dipinti, l'essenziale dal secondario.

Nell'opera di Caravaggio anche i ricorrenti elementi patetici nelle scene della sofferenza di Cristo o dei martiri (praticamente assenti nel Rinascimento in questa forma) concordano con il concetto di un'arte religiosa dall'impatto emotivo forte e diretto.

Del divieto di raffigurare Dio in sembianze umane (terzo punto) la maggior parte degli artisti non si curò molto, probabilmente poiché scarseggiavano alternative interessanti – l'occhio onniveggente (4), la parola Jahvé in lettere ebraiche, un triangolo e la Mano di Dio. Malgrado il divieto gli artisti preferirono raffigurare Dio come un uomo vigoroso di una certa età con la barba lunga. La Chiesa di solito tollerava questo tipo di rappresentazioni.



3. La deposizione; tela di Caravaggio, 1602-1604. Musei Vaticani.



4. L'occhio di Dio nel triangolo; particolare da un altare settecentesco.

Il quarto punto si riferisce all'opera di pittori quattrocenteschi e cinquecenteschi che inserivano avvenimenti religiosi in ambienti talora così quotidiani che il lato religioso della rappresentazione ne poteva risentire. Gilio e Molanus non hanno mai conosciuto l'opera di Caravaggio, ma alcune autorità in seguito hanno rimproverato anche a questo pittore e ai suoi seguaci un eccessivo realismo nella resa dei temi sacri. Un esempio è la prima versione del *San Matteo* che Caravaggio eseguì per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma: fu rifiutato dai committenti, tra l'altro perché l'apostolo somigliava troppo a un uomo comune, seduto in modo alquanto trasandato su una sedia e con le gambe nude. Una critica analoga era stata espressa nei confronti del Veronese nel processo già menzionato; si riteneva inopportuno, nel contesto di un avvenimento così importante, raffigurare una persona che, durante i preparativi, si fa male al naso.

Il quinto punto allude all'uso dei testi come punto di partenza per dipinti e immagini. Poco dopo il Concilio di Trento Paolo IV proibì l'uso di fonti dubbie. Più di mezzo secolo prima Erasmo, nel suo *Elogio della follia*, aveva fatto in proposito acute osservazioni, quantunque esse riguardassero non tanto le opere d'arte quanto le devozioni presso le grandi masse (le «devozioni stupide», come le chiamava Teresa d'Avila):

Questo genere di persone indubbiamente è proprio della nostra razza, di quelli che provano piacere a sentire o a raccontare storie inventate miracolose e prodigiose e che non ne hanno mai abbastanza di tali frottole, quando parlano di miracoli, apparizioni, spiriti, fantasmi, gente tornata in vita dal mondo dei morti e altri innumerevoli miracoli del genere.

Molanus pareva condividere questo parere, a giudicare dalle sue espressioni sprezzanti relative agli apocrifi e alla *Legenda aurea*; egli scrisse che quest'ultima opera veniva chiamata spesso da molti suoi contemporanei: *Legenda plumbea*. Respinse risolutamente diverse rappresentazioni, come quella di Maria che perdeva i sensi sotto la croce, perché in contrasto con la sua dignità. Possiamo constatare che gli artisti, nei paesi cattolici, dopo il 1600 modificarono questo dettaglio secondo i desideri di Molanus. Un esempio divertente è il divieto da parte di Molanus di dipingere, sulle raffigurazioni dell'annunciazione, il bambino in un raggio di luce proveniente dal cielo. Ciò avrebbe concordato troppo con le idee dell'eretico Valentino, che aveva annunciato che Cristo non si

era formato nel grembo materno ma proveniva direttamente dal Cielo.

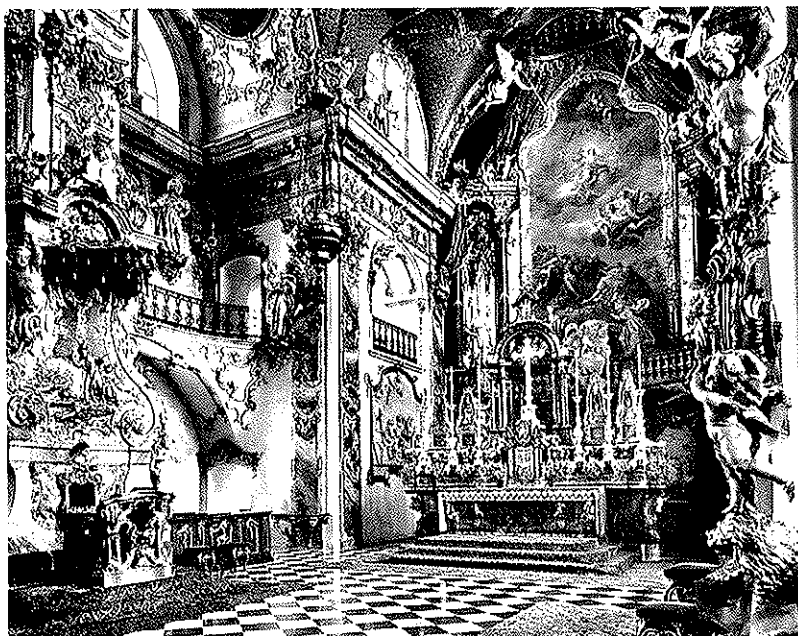
Dipingere nudi in dipinti religiosi (sesto punto) era considerato poco rispettoso. Era consentito unicamente quando bisognava delineare una situazione di disordine, innocenza o povertà. Anche i penitenti potevano essere raffigurati nudi, a condizione però che tale aspetto non venisse accentuato troppo. Già nel corso del XVI secolo diversi artisti vennero rimproverati o corretti su questo punto: i nudi di Michelangelo nella Cappella Sistina nel 1559, per ordine del papa, furono «vestiti» da Daniele da Volterra (1509-1566) (5). Recentemente si è scoperto che anche gli affreschi quattrocenteschi raffiguranti Adamo ed Eva del Masaccio (1401-1428?), nella cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine a Firenze, furono muniti nel XVI secolo di una casta foglia di fico. E Ammannati (1511-1592) porse pubblicamente le proprie scuse per gli errori commessi in questo campo:

Che (gli artisti) siano avvertiti e stiano bene attenti a non cadere in errore, per l'amore che portano a Dio e per la loro stessa salvezza, come è accaduto a me quando ho fatto molte delle mie immagini nude e senza vesti. Ammetto perciò di avere offeso su questo punto l'infinita maestà di Dio benché non fosse quella la mia intenzione [...] Spero che sotto un sì saggio papa come il nostro cessino simili abusi immorali, venga bandito il licenzioso modo di lavorare di scultori e pittori e non venga collocato nulla in un santuario senza previa indagine e ispezione accurata da parte di persone con una buona reputazione e una eccellente capacità di giudizio.

Il settimo punto, l'edificio religioso come immagine del Cielo, si riferiva all'architettura e alla decorazione delle chiese e si accordava bene con il mondo delle forme del barocco, che disponeva dei mezzi per poter realizzare almeno in parte questa immagine, perlomeno secondo le concezioni terrene, come possiamo vedere già nelle chiese barocche seicentesche in Italia, soprattutto in quelle del Bernini. Forse ancora più convincenti sono gli edifici religiosi settecenteschi nella Germania del Sud, in Austria e in Svizzera. Molte pitture su soffitto, colme di santi e di rappresentazioni tratte dal Nuovo



5. La deposizione; incisione su metallo dall'affresco di Daniele da Volterra, 1541-1546, in Santa Trinità dei Monti a Roma.



6. La chiesa
come immagine
del cielo;
XVIII sec.,
Stiftskirche
di Einsiedeln
(Svizzera).

Testamento, sembrano consentirci, per così dire, uno sguardo verso il cielo stesso (6). Talvolta pullulano di angioletti (7) che agiscono da tramite tra il visitatore della chiesa, ancora legato alla terra, e le figure celesti sui soffitti. La grande abilità di molti architetti nell'adattare l'incidenza della luce esterna al concetto architettonico globale contribuì a rafforzare questa idea di soffitto celeste.

L'ultimo punto, che vietava l'arte profana nelle chiese, fu in parte una reazione all'arte sacra del XVI secolo, in cui il religioso sovente si era ridotto a un piccolo dettaglio entro una rappresentazione a prima vista profana. Inoltre ciò può avere a che fare con un diverso modo di affrontare alcuni temi che, considerati ancora religiosi nella visione medievale, erano invece divenuti profani a partire dal XVI secolo. Nell'arte medievale d'altronde quasi ogni soggetto era subordinato a un concetto religioso. Sotto l'influsso del Rinascimento e dell'Umanesimo erano cambiati i criteri che definivano quel che apparteneva alla religione e quel che poteva essere classificato come più vicino al lato profano della vita. In seguito alla decisione del Concilio di non tollerare l'arte profana nelle chiese, dopo il 1600 furono eliminati diversi soggetti che nel Medioevo facevano ancora parte del repertorio abituale. In generale si trattava di soggetti attinti all'esistenza



7. Angioletti; XVIII sec.,
nella chiesa dell'abbazia
di Zwiefalten (Germania).

quotidiana. Si fece poi minor ricorso ad astrazioni per l'abbellimento delle chiese rispetto al Medioevo. Certo esse non scomparvero del tutto, ma furono trasferite ad altre forme di arte religiosa, come le illustrazioni per libri, probabilmente più adatte a valorizzarle, in considerazione del livello intellettuale del pubblico dei lettori. Ci riferiamo qui alle rappresentazioni tradizionali delle virtù e dei vizi, del bene e del male e così via. È singolare il fatto che nei confessionali riccamente decorati della chiesa di San Paolo di Anversa, in cui è stata rielaborata molta simbolica emblematica, non compaia più nulla delle rappresentazioni allegoriche delle virtù e dei vizi e delle vergini sagge e stolte, rappresentazioni che avevano occupato un posto di rilievo nell'arte sacra del Medioevo.

Riassumendo possiamo affermare che gli orientamenti artistici che si erano delineati dopo la Riforma, e che erano stati formulati da Molanus, Paleotti e altri autori, hanno modificato l'iconografia. Tuttavia non è possibile spiegare tutti i rinnovamenti soltanto con tali orientamenti e bisogna prestare attenzione a diversi altri aspetti dell'iconografia del Barocco. Prima di esaminarli occorre poi soffermarsi sul coinvolgimento religioso dell'artista. È sorprendente, infatti, che in un periodo caratterizzato da una crescente laicizzazione e affermazione dell'individualità della figura artistica così tanti artisti siano stati disposti a seguire regole imposte dall'alto.

Il rapporto tra la Chiesa e l'artista nel Barocco

Durante il Barocco la Chiesa continuò a condizionare l'operato degli artisti e il modo in cui veniva espressa l'arte religiosa. Il controllo ecclesiastico divenne persino più esteso: si voleva soprattutto impedire che "concezioni eretiche", consapevoli o inconsapevoli, si manifestassero attraverso dipinti o immagini. Chi sceglieva di lavorare per dei committenti religiosi doveva conformarsi espressamente alle loro specifiche esigenze. Le chiese e i conventi dovevano, secondo il testo conciliare, vigilare «affinché non trovi luogo nulla di sregolato o che sia organizzato in maniera errata o confusa, e nulla che sia empio o disonorevole, poiché alla casa di Dio si addice la santità». La Chiesa ha esercitato altresì un'influenza decisiva sul modo di raffigurare i soggetti. In alcuni casi il committente fu persino coinvolto nella realizzazione dell'opera, per esempio nel caso del ciclo tipologico che Rubens dipinse per la chiesa gesuitica di San Carlo Borromeo ad

Anversa. L'intero impianto fu concepito dagli stessi gesuiti, come risulta da una copia del contratto stipulato tra l'ordine e il pittore. Soprattutto gli artisti che ricevevano commissioni da parte di ordini monastici dovevano tollerare indebite ingerenze, in quanto questi committenti avevano spiccate preferenze iconografiche, che legavano agli artisti le mani e i piedi. Non era insolito poi il rifiuto di opere d'arte già portate a termine. Persino un pittore importante come Caravaggio dovette subire più volte pesanti critiche o rifiuti da parte del committente.

I pittori e gli scultori meno attenti alle novità iconografiche avranno avuto probabilmente una vita più facile. E poi c'erano, in questo periodo di crescente laicizzazione, anche molti artisti con una condotta di vita assai religiosa e dotati di grande devozione. Molti di loro condividevano in pieno le aspirazioni della Controriforma.

Una conferma di ciò è fornita dalla vita dello scultore, architetto e pittore Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Sappiamo che la religione fu uno dei principali fattori motivanti della sua vita. Fu soprattutto dopo aver superato i quaranta che si immerse nella fede. Era amico di papa Urbano VIII e frequentava assiduamente i gesuiti e gli oratoriani. Le sue devozioni religiose appartenevano a un rituale che si ripeteva quotidianamente, faceva la comunione due volte a settimana e verso la fine di ogni giornata andava a piedi dalla sua casa di piazza di Spagna fino al Gesù, la chiesa madre dei gesuiti, per assistere ai vesperi. Quando nel 1665, su invito di Luigi XIV, si recò a Parigi, portò con sé per il viaggio, tra l'altro, l'*Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis e l'*Introduzione alla vita devota* di Francesco di Sales. Nel diario di questo viaggio elogiò in particolar modo le prediche del suo amico gesuita, padre Oliva. Questo artista eclettico trascorse gran parte del suo tempo in Vaticano e fu impegnato fino alla morte nella decorazione di San Pietro. La sua opera religiosa rivela una grande capacità di immedesimazione con l'avvenimento raffigurato, una caratteristica che forse può essere collegata agli *Exercitia* di Ignazio. Ciò contribuisce a spiegare il vivace dinamismo e il grande realismo di molte delle sue statue. Progettando le chiese teneva consapevolmente conto dell'effetto globale sull'esperienza religiosa del fedele che avrebbe visitato la chiesa, come si vede molto bene nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma. La poca distanza tra l'ingresso e l'altare fa sì che l'attenzione del visitatore si indirizzi immediatamente verso il luogo più importante della

chiesa e da lì verso la statua in marmo di Andrea (8), che rompe il piedritto della volta dorata con le sue forme mosse, sembra innalzarsi nella cupola e viene illuminata da una luce celeste proveniente dall'alto tamburo.

Di certo Bernini non fu l'unico artista seicentesco a sentirsi in sintonia con la risorgente religiosità. Si possono citare numerosi esempi di artisti del Barocco che espressero nella loro arte un sentimento religioso profondo e vissuto. Alcuni di loro lasciarono anche degli scritti su tali esperienze, come il pittore italo-spagnolo Vicente Carducho (1576-1638). In un testo che ricorda i monaci bizantini i quali facevano precedere da una preghiera la pittura di un'icona, scrisse:

Vergogna su di me e su tutti coloro che, in fretta e senza timore, senza alcuna meditazione e senza migliorare l'anima, si mettono a dipingere il ritratto della santissima regina degli angeli, la madre dell'Onnipotente, ella che era piena di grazia, ella che ci aiuterà a conquistare il cielo e che intercederà per noi cosicché conseguiremo la grazia. Come l'aveva capito bene quel monaco che dipinge con tanta devozione, Juan Fesulano! Mai egli iniziava a dipingere senza prima aver pregato. Diceva che chi dipingeva Cristo doveva essere con Cristo in qualsiasi momento, e piangeva sempre quando dipingeva Cristo crocifisso.

Anche Peter Paul Rubens (1577-1640) era profondamente religioso. Si alzava ogni giorno alle quattro per poter iniziare la giornata assistendo alla messa del mattino. Era ben informato sulla letteratura religiosa del suo tempo e intratteneva relazioni amichevoli con monaci degli ordini più svariati. Particolarmente cordiali erano i suoi rapporti con i gesuiti, dai quali aveva ricevuto degli incarichi anche durante il suo soggiorno in Italia. Era inoltre membro di una confraternita di uomini sposati, fondata nel 1609 dai gesuiti, e per diversi anni vi ricoprì la funzione di consigliere e segretario. Ciò tuttavia non impedì alla Chiesa, malgrado il genio di Rubens fosse unanimemente riconosciuto, di immischiarsi ripetutamente nell'aspetto iconografico dei suoi dipinti. Anversa era diventata una roccaforte dell'ortodossia controriformistica, un centro di cultura religiosa, e non mancavano certo le autorità ecclesiastiche pronte a esaminare le sue opere. Rubens inoltre era quasi sempre costretto a mostrare un modello, uno schizzo, per poter ricevere l'incarico definitivo di realizzare un dipinto. Ciò valeva anche in quei casi in cui l'esecuzione veniva finanziata non dalla Chiesa ma da ricchi notabili o mercanti. Le molte pale d'altare di Rubens per le chiese fiamminghe



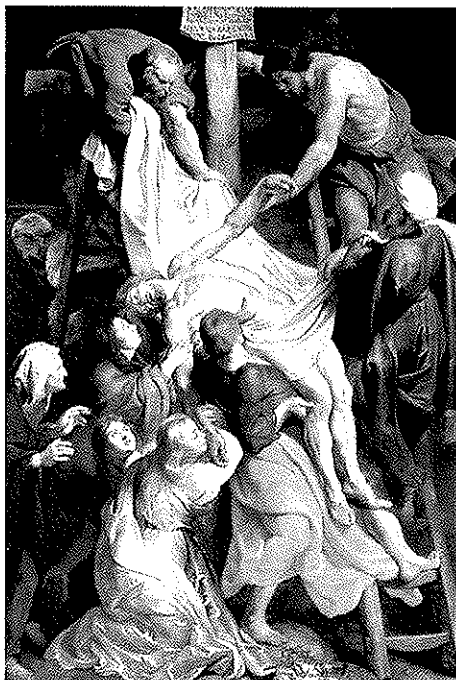
8. Andrea sale al cielo; statua di Antonio Raggi, 1660 ca., Sant'Andrea al Quirinale, Roma.

rispondevano tutte alle disposizioni dettate da Trento, perlomeno a grandi linee: dipinti dinamici, che colpivano immediatamente l'osservatore e lo inducevano alle stesse devote contemplazioni che anche gli *Exercitia* di Ignazio cercavano di evocare. Riguardo ai dettagli Rubens si prendeva di tanto in tanto delle libertà. Diverse volte dipinse Dio Padre, e nella figura in alto nel dipinto del 1615 del *Giudizio universale* riuscì a raggiungere un eccellente compromesso delineando il personaggio di Dio Padre praticamente senza colori, ma solo con tinte vaghe e grigie (Alte Pinakothek, Monaco). Su uno schizzo del 1601-1602 per una deposizione, Rubens disegnò una Maria che sviene sotto la croce (Ermitage, San Pietroburgo). Questa esecuzione non concordava con le concezioni di Molanus; in quadri posteriori sullo stesso tema questo dettaglio non compare più (9). Anche per quel che riguarda il nudo, Rubens sembra aver voluto seguire, nei suoi dipinti, le regole della Chiesa; in ogni caso le figure svestite, nelle sue opere religiose, sono meno frequenti che nei dipinti di carattere profano.

Bernini, Carducho e Rubens sono esempi di pittori che riuscirono a esprimere nella loro opera le concezioni della Controriforma che avevano assimilato. Però, malgrado la loro devozione e partecipazione personale, si può ragionevolmente supporre che l'ideazione, o perlomeno il controllo, del contenuto cristiano della rappresentazione fosse comunque sempre opera del committente religioso. Ciò valeva a maggior ragione, probabilmente, per gli artisti meno noti. Non è compito di quest'opera approfondire tale aspetto, ma la constatazione ha la sua rilevanza quando ci accingiamo a studiare e a esaminare le caratteristiche contenutistiche di questo periodo, per capire in che misura le direttive e la pratica vadano di pari passo.

L'arte al servizio della propaganda ecclesiastica

Le direttive di Trento e la loro elaborazione da parte di scrittori come Gilio, Paleotti e Molanus vanno considerate istruzioni generali. Di fatto sono più attinenti al concetto di Riforma cattolica che al termine Controriforma. Molte di queste istruzioni potevano essere applicate in linea di principio a qualsiasi opera



9. Deposizione;
tela di Rubens, 1614-1615,
Lilla, Musée des Beaux-Arts.

d'arte, come le osservazioni relative alla comprensibilità, alla funzione didascalica, alla raffigurazione di nudi ecc. Malgrado la loro grande influenza sull'iconografia, non dipese soltanto da esse il rinnovamento tematico o iconografico, che ebbe luogo solo quando l'arte iniziò a essere utilizzata come strumento per la propaganda controriformistica. Nacquero allora motivi che possiamo definire controriformistici poiché, con la loro particolare scelta tematica, costituivano una reazione alle critiche della Riforma protestante o un'accentuazione degli argomenti cattolici. Il XVII e il XVIII secolo avevano una spiccata predilezione per questi soggetti, che furono diffusi oltre che dai gesuiti anche dagli oratoriani e da antichi ordini monastici. Noi qui trattiamo i soggetti principali, ordinati secondo gli elementi della teologia alla quale si riferiscono. Si tratta dei sacramenti, del papa, di Maria, dei santi e dei martiri.

I riformatori riconoscevano, tra i SACRAMENTI, solamente il battesimo e l'eucaristia (tuttavia senza la *praesentia realis*, la presenza reale del corpo e del sangue di Cristo sull'altare). Per questo a Trento su tali questioni i dogmi vennero ribaditi, e l'arte cominciò a svolgere un ruolo importante nella propaganda di questi punti controversi. Ciò si manifestò non soltanto nell'iconografia, ma anche nell'evoluzione degli arredi sacri.

Nicolas Poussin (1594-1665) dipinse una serie di rappresentazioni in cui i sette sacramenti della chiesa cattolica (battesimo, cresima, eucaristia, matrimonio, ordine sacro, penitenza e unzione degli infermi) vennero trattati separatamente. Tali serie dettagliate sono rare; di solito mediante dipinti, stampe o sculture si richiamava l'attenzione soprattutto sull'eucaristia e la penitenza (10).

Poiché la presenza reale di Cristo sotto forma di pane e di vino venne negata dai protestanti, il Concilio di Trento introdusse per l'intera Chiesa una nuova festività, che divenne una delle più importanti della Chiesa posttridentina: il *Corpus Domini*. Per dare risalto alla fede nel significato dell'EUCARISTIA l'ostia non veniva più conservata, come in precedenza, in un ostensorio posto in disparte ma in un tabernacolo sull'altare, con intorno una costruzione ad arco di trionfo formata da alte colonne, un pesante architrave e sormontata talora da un timpano o da

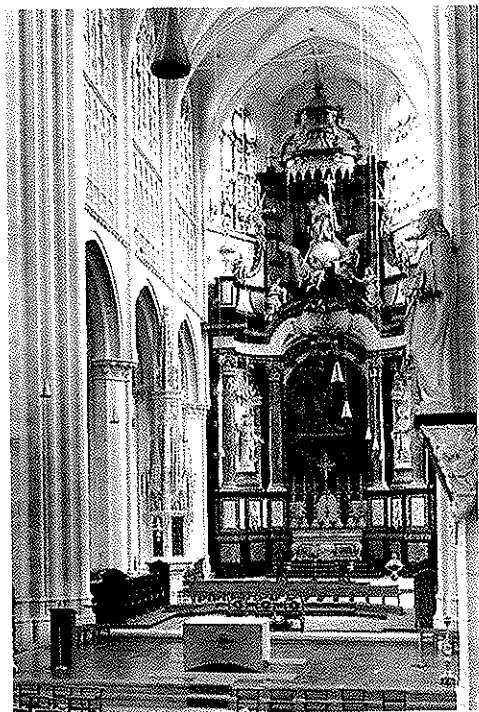
10. I sette sacramenti;
incisione di Michiel Bamel,
Anversa, XVII sec.



un baldacchino. Gli elementi architettonici venivano decorati con temi eucaristici, come tralci di vite e spighe di grano e con il motivo, noto già nel Medioevo, del pellicano che si becca il petto, simbolo del sacrificio di Cristo.

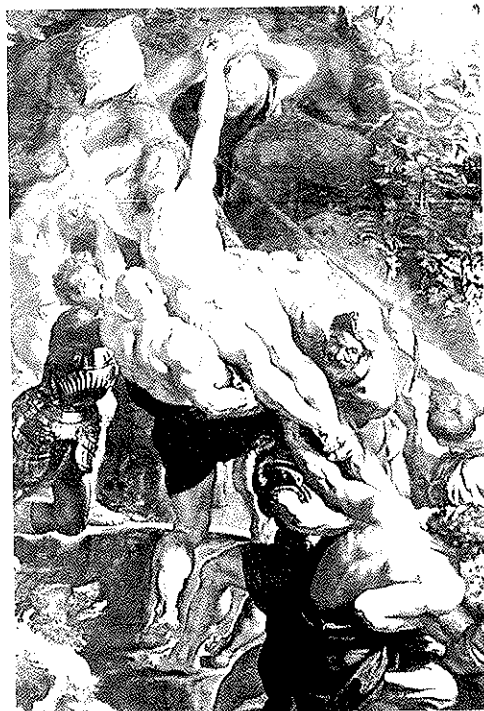
Talvolta intorno agli altari maggiori delle chiese ruotava un complesso progetto iconografico, in cui tutti gli elementi divulgavano i pensieri trionfalistici della Controriforma e davano risalto all'importanza dell'eucaristia per la fede cattolica. Si tratta di costruzioni alte dai dieci ai venti metri con rappresentazioni monumentali, che sono visibili già dal fondo della chiesa e che catturano tutta l'attenzione (11). Dappertutto nei paesi cattolici dell'Europa ci si imbatte in tali costruzioni nelle chiese. Nelle chiese barocche della Germania del Sud, della Svizzera e dell'Austria sono diventate spesso un tutt'uno con l'architettura della chiesa stessa; nelle Fiandre e in Spagna sono state agevolmente inglobate dalle preesistenti chiese gotiche, dove spesso arrivano fino al concio di chiave delle volte.

Spesso sopra il blocco dell'altare venivano appesi dei dipinti in relazione all'eucaristia. In tal senso i soggetti più adatti erano quelli riguardanti la MORTE SULLA CROCE, come la crocifissione, ma erano pure idonei l'erezione della croce (12) o



11. Altare maggiore della chiesa di Notre-Dame sulla Dyle, Malines, 1690.

12. Erezione della croce; tela di Rubens, 1610, nella cattedrale di Anversa.



la deposizione. Essi costituivano, per così dire, la dimensione dipinta dell'atto compiuto dal sacerdote sull'altare: il rinnovarsi, secondo la teologia cattolica, della morte sulla croce di Cristo.

Anche l'ULTIMA CENA era una tipica pala d'altare. La relativa iconografia non si discostava da quella del tardo Medioevo, ma si preferivano raffigurazioni in cui Cristo, sollevando un'ostia o del pane con la mano, istituiva l'eucaristia. Gli uomini del tardo Medioevo, più orientati verso la passione di Cristo, davano la preferenza al momento in cui Cristo annunciava che qualcuno dei suoi discepoli l'avrebbe tradito. A qualche artista riuscì la combinazione delle due prospettive. Un esempio efficace al riguardo è l'*Ultima cena* di Nicolas Poussin del 1647 (National Gallery of Scotland, Edimburgo). In questa rappresentazione, in posizione leggermente decentrata e in un accentuato chiaroscuro, vediamo Cristo con in mano il calice; con l'altra mano indica se stesso. Tutto spostato a sinistra Giuda lascia inosservato la stanza. In Spagna rappresentazioni in grandezza naturale dell'Ultima cena accompagnavano le processioni. Francisco Salzillo realizzò un simile gruppo per la cattedrale di Murcia (1780).

Il tema della CENA IN EMMAUS (13), ricorrente nel XVII e nel XVIII secolo, rimanda altresì all'eucaristia. Il racconto viene narrato nel Vangelo di Luca. Due discepoli, in cammino da Gerusalemme verso Emmaus, incontrano un viaggiatore che chiede loro perché siano così abbattuti. I due uomini raccon-



13. Cena in Emmaus; tela di Caravaggio, 1599, Londra, National Gallery.

tano allo straniero che sono avviliti per la morte di Cristo. Giunti a Emmaus lo invitano a mangiare con loro. Allora «allo spezzare del pane» (Lc 24, 35) riconoscono nel loro compagno di viaggio Cristo risorto.

Grande era la considerazione nei confronti dell'eucaristia nelle agiografie seicentesche. Si cercavano così dettagli fino ad allora trascurati della vita di un santo che ad un tratto diventavano importanti come prova della loro reverenza per questo sacramento. Un esempio è san Gerolamo. Nel tardo Medioevo egli veniva raffigurato prevalentemente come un penitente, e ancora più spesso come un dotto eremita e conoscitore della Bibbia, nel quale gli umanisti credevano di potersi riconoscere. Nel Barocco l'accento fu posto sull'ULTIMA COMUNIONE DI SAN GEROLAMO. In questi dipinti vediamo un vecchio che, assistito da alcuni sacerdoti negli ultimi momenti della sua vita, riceve la comunione prima di spirare. Su questo soggetto il Domenichino fece nel 1614 uno splendido dipinto per la chiesa di Santa Maria d'Aracoeli a Roma (ora nei Musei Vaticani) (14). Rubens, nel 1619, dipinse l'ULTIMA COMUNIONE DI SAN FRANCESCO (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa). Il corpo malato e spassato del santo viene sollevato un'ultima volta dal letto di morte affinché egli possa ricevere, inginocchiato, la comunione. Il quadro fu dipinto interamente dallo stesso Rubens, cosa singolare, dato che in quel periodo l'artista era sommerso dalle commissioni. Il fatto che non abbia affidato l'esecuzione a degli allievi potrebbe essere una conferma dell'importanza che attribuiva a questo soggetto.

Anche la COMUNIONE MISTICA si poteva applicare a più santi, pur in mancanza di punti d'appoggio biografici. Nelle comunioni mistiche è lo stesso Cristo che amministra la comunione a un santo. Si prestava molta attenzione anche alla comunione dei comuni fedeli, non tanto nelle arti figurative quanto negli arredi sacri. Poiché dopo Trento divenne consuetudine ricevere regolarmente la comunione, il banco della comunione, la balaustra, diventò un elemento fisso nell'interno della chiesa. Anche in questo caso si vede una decorazione con motivi eucaristici. Il fedele iniziò a ricevere la comunione inginocchiato davanti alla balaustra; spesso, in se-



14. L'ultima comunione di san Gerolamo; dal dipinto del Domenichino del 1614 nei Musei Vaticani.

gno di rispetto per il corpo di Cristo, poteva nascondere le sue mani sotto un panno che sporgeva dal banco. Il sacerdote poneva l'ostia sulla sua lingua, cosicché non era più necessario toccare il pane. La balaustra, inoltre, separava il coro della chiesa dalla parte riservata ai fedeli, accrescendo in tal modo la distanza tra questi ultimi e il sacro.

Un ruolo a sé stante nella propaganda per l'eucaristia fu svolto dai dipinti raffiguranti il TRIONFO DELL'EUCARISTIA. A partire dal XV secolo in tutta Europa si svolgevano cortei trionfali, in occasione di ingressi festosi di principi, per i matrimoni della nobiltà o per altri avvenimenti. I Rederijkers (i letterati delle "camere di retorica" olandesi) e altri uomini di cultura idearono complesse rappresentazioni, per lo più allegoriche, di natura sia spirituale che mondana. Grazie probabilmente alla partecipazione degli artisti all'ideazione di tali manifestazioni il corteo trionfale divenne un vero e proprio tema artistico. Sappiamo che Rubens disegnò dei carri per cortei, esperienze rivelatesi preziose quando, nel 1625, la corte spagnola gli commissionò venti disegni per arazzi sul tema del trionfo dell'eucaristia. Gli arazzi vennero tessuti a Bruxelles e trasportati nel 1628 a Madrid, dove vennero appesi nella chiesa dei Francescani presso il convento dei Descalzas Reales. Il motivo ricorrente in questi arazzi che, per così dire, incarna l'eucaristia è l'ostensorio a torre in cui viene conservata l'ostia. Seduta su un carro di trionfo una figura femminile, personificazione della Chiesa, regge l'ostensorio; è incoronata con la tiara papale e le ruote del suo carro schiacciano i nemici della Chiesa. Va notato che Rubens inserì nel ciclo anche diverse prefigurazioni dell'eucaristia tratte dal Vecchio Testamento, come l'incontro di Abramo con Melchisedek. Murillo, poco prima del 1665, fece un dipinto con il trionfo dell'eucaristia per Santa Maria la Blanca di Siviglia. In esso la figura centrale è quella di una giovane donna che in una mano tiene un calice sovrastato da un'ostia, e con l'altra la Bibbia e due chiavi. È una personificazione della Chiesa. Sopra il calice v'è una colomba (lo Spirito Santo). Un simile CALICE, con sopra l'ostia, è visibile anche in diverse nature morte fiamminghe e olandesi che hanno come soggetto l'eucaristia. Jan Davidsz de Heem (1601-1683) fece nel 1648 un dipinto simile, con un calice attorniato da tralci di vite, uva, spighe di grano e numerosi altri frutti (Kunsthistorisches Museum di Vienna).

Il significato della CONFESSIONE fu contestato dai protestanti e questo spinse i cattolici a cercare, nella vita di santi

famosi, esempi che mostrassero l'utilità del pentimento. La ricerca non era poi tanto difficile, dato che l'intera storia della salvezza annovera numerosi peccatori convertiti. Il più noto, nel Vecchio Testamento, è Davide, che mandò consapevolmente uno dei suoi comandanti a morire per poterne sposare la vedova. Il PENTIMENTO DI DAVIDE, descritto minuziosamente (2 Sam 12), doveva provare quanto fosse sensato ammettere la propria colpa.

Tra gli altri peccatori che incontriamo nel Nuovo Testamento il più importante è PIETRO, che rinnegò Cristo (Lc 22, 54-62). Nelle raffigurazioni lo vediamo con le lacrime agli occhi, le mani giunte e lo sguardo rivolto in alto (15). Il soggetto compare anche nella letteratura. Il poeta cattolico olandese Michiel de Swaen (1654-1707) scrisse una lunga poesia sulle lacrime di Pietro, di cui riportiamo le ultime strofe:

O Simone! La tua contrizione
fa vergognar la mia anima,
ti pesa un solo peccato,
io i miei mille sopporto.
Tu versi una lacrima amara
su una triplice bugia,
perché i miei occhi allora
non piangono tanti peccati?

Due volte il gallo t'ha chiamato
e in lacrime sei scoppiato;
io cento volte l'ho udito
ma non ho ancora pianto.
Son i miei occhi di roccia,
o fatti con l'acciaio,
che non vogliono dare
neanche una sola goccia?

I miei peccati più dei capelli
sono in numero copioso,
ma questo basterà
a inumidirmi il viso?
Ah, ora che l'occhio è pietroso,
manda, petto, un gran sospiro,
grida, voce, intensamente,
la mia colpa io confesso.

Giorno e notte
un'ansia senza fine
il cuor m'opprime,



15. Pietro piange dopo aver rinnegato Cristo; silhouette settecentesca che veniva posta in chiesa durante la Settimana Santa, 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum.

mi prende fin nelle viscere,
tu, degno gallo, intanto
non smetti di cantare
e il mio occhio colpevole
spingi a un pianto contrito.

Se potessi piangere insieme a Pietro
la mia oppressione mi abbandonerebbe.

Tra i peccatori più noti vi era anche il FIGLIOL PRODIGO, che lasciò la casa paterna e dissipò la sua parte di eredità ma poi si pentì e fu perdonato dal padre (Lc 15, 11-32). Le sue vicende furono dipinte diffusamente e ripetutamente nel XVII secolo da Murillo. Il BUON LADRONE, che fu perdonato da Cristo poco prima della sua morte (Lc 23, 43), lo troviamo soprattutto sui confessionali. Lo stesso vale per il PUBBLICANO, che si sentiva tanto in colpa da tenersi in disparte nel tempio (Lc 18, 9-14).

Vi sono, invece, moltissime raffigurazioni di MARIA MADDALENA, che si riteneva fosse stata una peccatrice (Lc 7, 36-50). Della sua conversione parla anche Ignazio negli *Exercitia*. Murillo, intorno alla metà del XVII secolo, realizzò un suo sensuale ritratto (National Gallery of Ireland, Dublino), così sensuale da indurre forse più a peccare che a ravvedersi (16). Anche altri pittori spagnoli hanno dipinto Maria Maddalena, ma una delle rappresentazioni più efficaci è senz'altro la statua in legno dello scultore Pedro de Mena del 1664 (attualmente nel Museo Nazionale della scultura di Valladolid). È presente inoltre nelle chiese italiane, raffigurata da artisti quali Algardi (San Silvestro al Quirinale a Roma) e Bernini (cappella Chigi del duomo di Siena).

I confessionali presentano una massa di peccatori biblici (17). Il mobile del confessionale intorno al 1600 era stato radicalmente modificato, soprattutto in seguito alle prescrizioni dettate al riguardo da Carlo Borromeo: il sacerdote avrebbe dovuto d'ora in avanti essere separato dal penitente; fu così che nacquero i confessionali con il seggio e uno o due inginocchiatoi. Soprattutto nelle Fiandre si affermò il seggio monumentale, che trovò la sua massima espressione nelle due lunghe pareti con confessionali della chiesa di Sint Paulus ad Anversa, alle quali lavorò tra gli altri Artus Quellinus il Vecchio (1655-1660). Il seggio e le pareti divisorie sono decorate con numerosi motivi attinenti al peccato e al perdono. Riconosciamo Pietro dal gallo che cantò tre volte dopo il suo rinnegamento. Maria Maddalena viene raffigurata come una penitente. Altrove su dei



16. Maria Maddalena penitente; tela di Bartolomé Murillo, 1650-1655, Dublino, National Gallery of Ireland.



17. Confessionale con statue del ladrone pentito, di Pietro, di Maria Maddalena e del figliol prodigo; opera di A. Nys, 1742, nella Heilig-Kruiskerk a Stekene.

18. Giovanni Nepomuceno; statua in legno, XVIII sec., Uden, Museum voor Religieuze Kunst.

confessionali troviamo Davide, con l'arpa come suo attributo; il figliol prodigo viene rappresentato di solito tra i maiali poiché quando si trovò nel bisogno mangiò nel loro trogolo. Anche nella chiesa di Notre-Dame de Hanswijk a Malines vi è una bella serie di confessionali; qui vediamo tra l'altro il buon ladrone con una croce come attributo.

Il sacramento della penitenza è il tema centrale nella storia di san GIOVANNI NEPOMUCENO (1340-1393) (18), che si era rifiutato di svelare al geloso re Venceslao quanto appreso da sua moglie durante la confessione. Il re allora lo fece gettare nella Moldava che, scesa la notte, fu illuminata da una luce misteriosa che tutti videro. Questo miracolo, legato al segreto confessionale, fu considerato nel XVII e XVIII secolo una conferma della validità di questo sacramento. Troviamo molte raffigurazioni di Giovanni Nepomuceno in chiese connesse in precedenza a un collegio capitolare, poiché egli stesso in qualità di vicario generale aveva fatto parte di un Capitolo. È riconoscibile dalle vesti consone alla sua carica: la cotta, la stola, la mantellina. Statue di Giovanni Nepomuceno si trovano spesso sui ponti, soprattutto nell'Europa centro orientale, ma anche altrove, come a Bruges. La maggior parte di esse è successiva al 1729, anno della sua canonizzazione.

Il tema del BUON PASTORE, che dopo il periodo protocristiano di fatto era caduto nell'oblio, nel corso del XVI secolo tornò a riscuotere l'interesse della Chiesa e degli artisti in quanto poteva essere messo in relazione alla remissione dei peccati:



Chi di voi se ha cento pecore e ne perde una, non lascia le novantanove nel deserto e va dietro a quella perduta, finché non la ritrova? Ritrovatala, se la mette in spalla tutto contento, va a casa, chiama gli amici e i vicini dicendo: Rallegratevi con me, perché ho ritrovato la mia pecora che era perduta. Così, vi dico, ci sarà più gioia in cielo per un peccatore convertito, che per novantanove giusti che non hanno bisogno di conversione (Lc 15, 4-7).

In questa parabola la pecora smarrita simboleggia l'uomo che pecca. Un dipinto ancora cinquecentesco mostra il Buon pastore con a fianco Filippo II nelle vesti di guardiano dell'ovile (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Bruxelles).

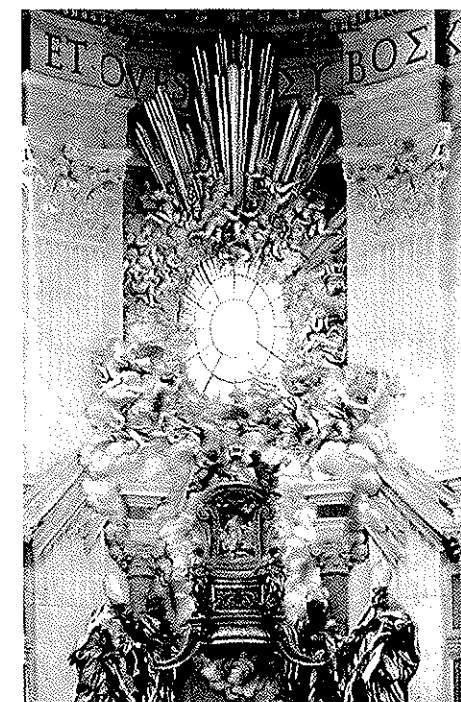
Un soggetto speciale relativo al pentimento era il PURGATORIO, il posto dove i peccatori che non dovevano finire all'Inferno scontavano i loro peccati. Pare che la devozione popolare abbia acquistato familiarità con l'esistenza di questo luogo solamente a partire dal XV secolo. Da allora esso fu raffigurato su miniature e dipinti. L'esempio più celebre è la tavola di Enguerrand Charonton con l'Incoronazione della Vergine del 1453-1454 (Musée de l'Hospice, Villeneuve-les-Avignon). Nel dipinto, in basso, vediamo come un angelo tolga dal Purgatorio i peccatori redenti, tra cui un papa. Nel tardo Barocco la devozione legata al Purgatorio divenne molto più importante. Si formarono confraternite che si dedicavano alle anime del Purgatorio e dopo il 1600 questo tema fu sempre più rappresentato, soprattutto su immaginette devozionali o santini. Una rappresentazione scolpita fu aggiunta a un confessionale seicentesco nella ex cattedrale di Saint-Omer (19).

✕ Secondo i protestanti il PAPA era l'anticristo in sembianze umane, un'invenzione del diavolo in persona. Soprattutto nelle caricature egli veniva messo in ridicolo. La risposta da parte cattolica non si fece attendere. Nel 1558 Paolo IV ripristinò la vecchia festa della cattedra di san Pietro e anche l'arte era tenuta a fornire il proprio contributo. A Bernini (20) nel 1657 fu commissionato un monumento per il coro di San Pietro a Roma che doveva ruotare intorno al tema del-



19. Il Purgatorio; legno scolpito, XVII sec., su un confessionale, chiesa di Notre-Dame, Saint-Omer.

20. Cathedra Petri; di Gian Lorenzo Bernini, 1657-1666, in San Pietro a Roma.



la CATHEDRA PETRI. Il progetto iniziale prevedeva la collocazione della cattedra in una delle cappelle laterali, ma il crescente rilievo dato all'importanza del papato portò alla scelta finale del luogo più in vista della chiesa. La cattedra, grande e vuota, è il simbolo del posto che Cristo ha lasciato vacante sulla terra e che viene occupato dal suo sostituto, il papa. Essa viene sostenuta da quattro Padri della Chiesa, due di quella orientale, Giovanni Crisostomo e Atanasio, e due di quella occidentale, Ambrogio e Agostino, a indicare che il papato poggia su venerabili colonne, la cui ispirazione era nota a ogni cristiano, anche a quelli della Chiesa ortodossa.

Alcuni testi del Nuovo Testamento furono considerati, in questo periodo, come riferimenti diretti al significato del papato. Ciò valeva in modo particolare per un frammento tratto dal Vangelo di Giovanni, dove Cristo dà espressamente a Pietro l'incarico di proseguire la sua opera:

Quand'ebbero mangiato, Gesù disse a Simon Pietro: «Simone di Giovanni, mi ami tu più di costoro?». Gli rispose: «Certo, Signore, tu lo sai che ti amo». Gli disse: «Pasci i miei agnelli» (Gv 21, 15).

Un altro testo è nel Vangelo di Matteo:

Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le porte degli inferi non prevarranno su di essa. A te darò le chiavi del regno dei cieli (Mt 16, 18-19).

La CONSEGNA DELLE CHIAVI, una "prova" diretta della legittimità del papato, fu raffigurata spesso nel XVII secolo. Ma anche temi meno scontati furono adattati alla propaganda a favore del papato. Così la rinascita del tema già esaminato del Buon pastore è ricollegabile alla concezione che ritiene il papa il pastore supremo della Chiesa sulla terra. Una rappresentazione rara, benché non del tutto sconosciuta durante il Medioevo, era quella di PAPA LEONE I che andò incontro ad Attila, l'unno, e seppe impedirgli di distruggere Roma. Questo avvenimento storico, che ebbe luogo nel 452, fu considerato un miracoloso salvataggio del cristianesimo. Nel XVII secolo la Chiesa concentrò la propria attenzione sulla figura del papa come artefice di quel salvataggio. Questo spiega perché l'Algardi ricevette una commissione per

21. Leone I impedisce ad Attila, l'unno, di assalire Roma; rilievo in marmo di Alessandro Algardi, 1646-1653, in San Pietro a Roma.



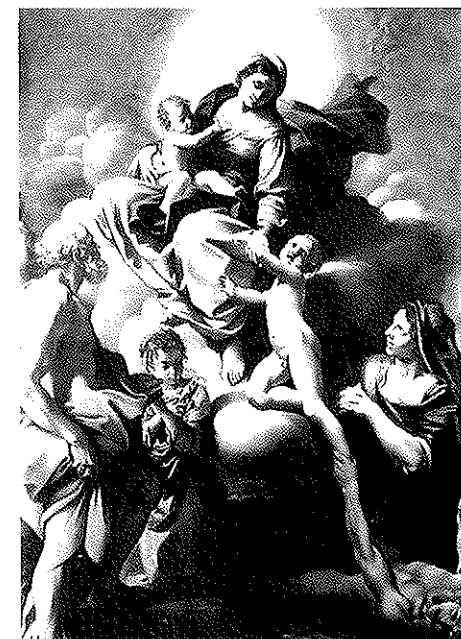
realizzare una monumentale pala marmorea (21) sulla quale fosse raffigurato il miracolo (1646-1653).

Gli ATTRIBUTI PAPALI come la tiara, le chiavi e il trono passarono a simboleggiare, con il linguaggio figurato cristiano, la Chiesa in generale e fino al XX secolo furono usati nei luoghi più svariati.

Alla fine del tardo Medioevo il CULTO MARIANO era arrivato davvero all'apice. Frequenti erano le critiche dei riformatori per la forma e le dimensioni di questa devozione, che per molti non erano più accettabili. Questa controversia chiamò in causa concezioni teologiche riguardanti Maria, (da secoli oggetto di discussione in seno alla Chiesa), per esempio a proposito della sua Immacolata Concezione e del suo ruolo di interceditrice presso Dio a favore degli uomini. Il culto mariano era una questione assai delicata. La Madonna occupava un posto importante nel cuore di innumerevoli fedeli, e quando la lotta tra Roma e la Riforma si fece aspra il suo culto svolse un ruolo attivo in essa. La gerarchia cattolica gettò, quasi letteralmente, Maria nella contesa, presentandola come avversaria delle eresie. A partire dal XVI secolo divenne la figura sacra più raffigurata. Dappertutto nacquero confraternite a lei dedicate, inni che esaltavano il suo nome e numerose nuove devozioni. Va notato che nel XVI e XVII secolo vi fu la nascita o la rivalutazione di molti luoghi di pellegrinaggio, che erano assai vicini tra loro soprattutto nei territori ai margini del mondo cattolico, come i Paesi Bassi meridionali, l'area del Reno, la Baviera e la Svizzera. È evidente un disegno ben preciso da parte della Chiesa al riguardo. I racconti sulla nascita di questi luoghi di devozione sono tutti molto simili. Spesso si tratta del ritrovamento di un'immagine di Maria presso un ruscello o un albero, o di una guarigione miracolosa o di qualcosa del genere. La grande attenzione nei confronti di Maria ebbe ripercussioni anche nell'arte. Nell'esaminarle possiamo delineare come punti di riferimento alcuni importanti tipi di devozioni a Maria.

La fede in MARIA COME INTERCEDITRICE (22) presso Dio a favore degli uomini risale a molto prima del XVII secolo. Nell'Alto Medioevo la si raffigurava su rappresentazioni del Giudizio

22. Maria salva un'anima; tela di Giovanni Lanfranco, metà XVII sec., Napoli, Galleria Nazionale.



universale: ella in virtù della sua particolare posizione avrebbe potuto intercedere a favore dei peccatori. La Riforma rifiutò questa visione, e in conseguenza da parte cattolica furono intensificati gli sforzi proprio per sottolineare la rilevanza. Per raffigurare quest'aspetto nell'arte si ricorreva di solito a pitture o gruppi di statue con Maria seduta accanto a Cristo. Talora ella ha un seno scoperto per ricordare, per così dire, a Cristo il suo ruolo di madre. Il significato di questa rappresentazione è stato descritto da alcuni autori medievali, tra l'altro da Dionigi il Certosino che intorno al 1450, nella sua *De Laudibus Gloriosae Virginis Mariae*, scrisse:



23. Il seppellimento del conte di Orgaz; tela di El Greco, 1586, Toledo, San Tomé; in alto, Cristo con Maria e Giovanni Battista come mediatori.

Se un cristiano a causa del peccato ha perso il suo legame con il divino maestro e ha preso le parti del diavolo, e quindi viene giustamente privato di Dio e del regno celeste, allora Maria, la madre della Grazia, mostra al Figlio i suoi seni virginali, e implora in tal modo il perdono per il colpevole. Non appena il Figlio vede ciò, mostra il fianco e le ferite al Padre celeste, ottenendo così da lui misericordia.

Una variante di questa raffigurazione è quella di Maria in mezzo o sopra un gruppo di persone imploranti. In un noto dipinto di El Greco (23), *Il seppellimento del conte di Orgaz* (Toledo, San Tomé) del 1586, vediamo come il cielo si apra sopra le teste della moltitudine terrena. Nel punto più alto appare Cristo, attorniato da angeli e santi, affiancato da Maria e Giovanni Battista che qui chiaramente intercedono presso di Lui a favore degli uomini: ecco perché Maria guarda chiaramente in basso. El Greco, nato a Creta, si era formato nella tradizione pittorica bizantina e aveva quindi familiarità con il tema della *deesis*, che evidenzia altresì il ruolo intermedio di Maria. Una pittura molto particolare è quella eseguita dal Domenichino (1581-1641) all'inizio del XVII secolo per il duomo di Napoli dedicato a San Gennaro (24). Maria si inginocchia davanti a Cristo e con la mano indica le figure sotto di lei. A sinistra in basso si inginocchia una figura femminile malconcia, la personificazione della preghiera della città di Napoli, che implora l'intercessione e la protezione di Maria.

L'idea di presentare una MARIA CHE COMBATTE CONTRO L'ERESIA risale in ultima istanza a un testo nel libro della *Genesi*. Dio disse al serpente che aveva indotto gli uomini al peccato originale: «Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiaccerà la testa» (Gn 3, 15). Anche nel Medioevo ci si riferì di tanto in tanto a questa sua qualità, come fece tra gli altri Durandus (1237-1296): «Soltanto tu hai distrutto gli eretici». Nella citata pittura del Domenichino, Maria, oltre a intercedere per gli uomini, combatte anche contro le eresie. In basso a destra due figure vengono calpestate dall'arcangelo Michele.

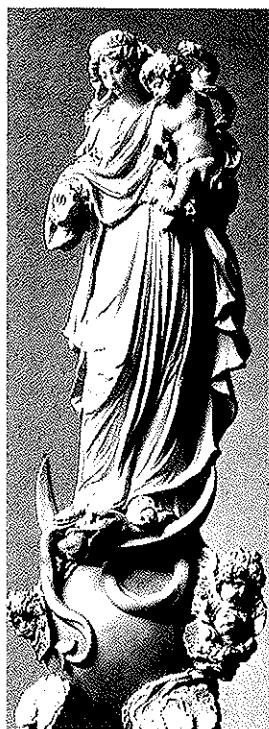
Una caratteristica del Barocco sono le innumerevoli statue della Madonna col Bambino in cui MARIA viene raffigurata



24. Maria come interceditrice e vittoriosa sugli eretici della Riforma; pittura su soffitto del Domenichino, 1631-1641, nel duomo di Napoli.

come LA DONNA DELL'APOCALISSE, ritta su un globo, con la falce lunare e un serpente sotto i piedi (25). Spesso il Bambino è munito di una lancia con la quale uccide il SERPENTE, allusione al serpente dell'Eden. La Chiesa cattolica considerava il serpente, tra l'altro, come il simbolo di tutto ciò che era pagano o eretico. In proposito non dobbiamo pensare soltanto ai protestanti, ma anche ai turchi, che all'epoca costituivano una seria minaccia militare nell'Europa dell'Est. I protestanti, dal canto loro, non accettavano passivamente queste accuse di eresia e sostenevano che il testo della *Genesi* andasse interpretato diversamente, in quanto non si parlava di una donna che avrebbe schiacciato il serpente bensì di un uomo. Poiché questa osservazione, che era basata su un dettaglio grammaticale, presa alla lettera era giusta, i cavallotti cattolici adattarono la loro visione affermando che Cristo avrebbe distrutto insieme a sua madre il serpente. Alcuni dipinti e statue mostrano la madre e il Bambino che, insieme, calpestano il serpente, come il quadro di Caravaggio del 1605 (Galleria Borghese, Roma).

Su tutti gli esseri umani venuti al mondo dopo Adamo ed Eva ricade, secondo la Chiesa, una parte del peso del peccato da loro commesso: è il cosiddetto peccato originale. I teologi che sostenevano l'IMMACOLATA CONCEZIONE DI MARIA ribadivano che ella era l'unica (insieme a Cristo) a essere venuta al mondo senza la macchia del peccato originale, concezione niente affatto condivisa da tutti fino al XIII secolo: figure come Bernardo di Clairvaux e Tommaso d'Aquino infatti non erano d'accordo al riguardo. Ma nel XIV e XV secolo il numero dei suoi sostenitori veniva aumentando. La stessa Chiesa cattolica però non si era ancora espressa in modo formale e definitivo, e le Chiese dei riformatori non hanno mai accettato questo concetto. Fu anche in seguito alla Riforma, che spinse entrambe le parti a una maggior chiarificazione, che molti cattolici accettarono l'idea dell'Immacolata Concezione. La Spagna, in particolar modo, si segnalò per il suo ardore: ben prima che la stessa Roma si pronunciasse in modo definitivo sull'argomento i vescovi spagnoli avevano già proclamato l'*immaculata conceptio* come una delle colonne della loro fede. L'Immacolata Concezione divenne, nel XVII secolo, la patrona del regno spagnolo. Il pittore spagnolo Francisco Pacheco (1564-1654) stabilì delle regole alle quali dovevano attenersi, a suo avviso, le rappresentazioni dell'Immacolata Concezione. L'arte spagnola ha prodotto innumerevoli esempi al riguardo. Di solito Maria veniva rap-



25. Maria col Bambino, sul globo terrestre, con la falce lunare e il serpente sotto i piedi; statua realizzata nei Paesi Bassi meridionali con legno di tiglio, XVIII sec., Uden, Museum voor Religieuze Kunst.

presentata come una bella giovanetta (doveva avere dodici o tredici anni secondo Pacheco), e la bellezza esteriore avrebbe dovuto riflettere la sua purezza e innocenza interiore. La falce lunare, per Pacheco, era il simbolo della castità, benché il motivo in effetti fosse stato ripreso dall'*Apocalisse*. Vennero fissati anche i colori del suo abbigliamento: una veste bianca e un mantello azzurro. Sono di un connazionale di Pacheco, Murillo (1618-1682), i dipinti più noti su questo soggetto (26), che funsero in seguito da modello per le opere di altri artisti.

Il ROSARIO deriva dalla cordicella per le preghiere già nota nell'antichità e anche nel mondo islamico. Si trattava di uno strumento per contare le preghiere che andavano ripetute più volte. Nel periodo delle crociate questa usanza fu ripresa in Europa, inizialmente dai monaci e in seguito anche dai laici. Nel XV secolo, epoca in cui molte persone portavano un filo di perle attaccato alla cinta, nacque il rosario nella forma che si è mantenuta viva ancora oggi per i cattolici: dieci perline seguite da una più grande che servono a contare le serie di Ave Marie intercalate dal Padre nostro. In una leggenda che risale all'incirca al 1480 questa è la risposta che un abate dà a un giovane che gli chiede come deve servire Maria:

Fratello, ti darò un buon consiglio. Inginocchiati davanti alla degna Vergine Maria e recita cinquanta Ave Marie e, ogni dieci di esse, un Padre nostro. In tal modo le donerai una corona più bella di una di gigli o di rose.

Al rosario si potevano poi aggiungere altre preghiere o invocazioni, come i dodici articoli di fede, o le litanie di Maria, una lunga lista di invocazioni di tutti i titoli onorifici della Vergine.

Nel XV secolo la devozione al rosario fu collegata a san Domenico, peraltro senza alcun fondamento storico. È vero invece che i domenicani, a partire dal 1480 circa, svolsero un ruolo di rilievo nella diffusione di questa devozione che un secolo dopo, con la sconfitta dei turchi a Lepanto nel 1571, ricevette un forte impulso poiché la vittoria fu attribuita appunto al rosario. Murillo dipinse diverse volte la Madonna del Rosario, raffigurandola con il Bambino che gioca con le perline (a Parigi nel Louvre e a Madrid al Prado).

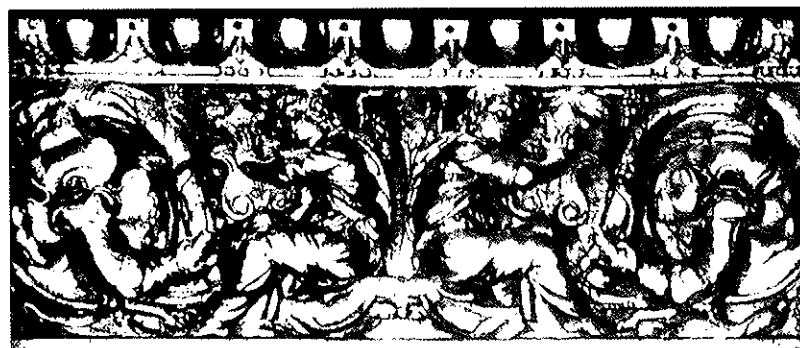


26. Immacolata Concezione; tela di Bartolomé Murillo, 1660-1665, Madrid, Museo del Prado.

Ancora più caratteristico è un suo dipinto del 1638-1640 in cui Maria appare a san Domenico e gli consegna un rosario (Palazzo Arcivescovile di Siviglia), un soggetto che troviamo anche su semplici immaginette del XVII e XVIII secolo.

Il rosario svolse un ruolo notevole nella decorazione delle due lunghe file di confessionali nella chiesa di San Paolo ad Anversa (27). Nei piccoli pannelli superiori delle pareti posteriori vediamo tra l'altro dei putti con un rosario, la Madonna con il Bambino e il rosario, e scene tratte dalle LEGGENDE DEL ROSARIO, leggende presenti anche nel libretto *Prodigiosi miracoli del Santo Rosario* del domenicano Petrus Vloers del 1658, epoca in cui furono realizzati i confessionali. Le leggende sui confessionali di Anversa sono quelle della buona donna minacciata dal marito geloso e salvata dal rosario; di Antonio di Ripoll, che diventato musulmano si convertì recitando il rosario, conversione che del resto pagò con il martirio; di Limoges, i cui abitanti furono risparmiati dalla peste grazie alla loro recita in massa del rosario e, infine, di Bianca di Castiglia, che in virtù della stessa devozione fu guarita dalla sua sterilità. Anche diverse statue quasi a grandezza naturale accanto ai seggi sono collegate al rosario, come alcuni angeli raffigurati con il rosario in mano. Vi compare inoltre il domenicano Louis Bertrand, che come missionario si era recato in viaggio nelle Indie Occidentali, dove grazie al rosario sarebbe riuscito a sfuggire a molti tentativi di avvelenamento e avrebbe compiuto numerosi miracoli. Più improbabili sembrano le raffigurazioni di angioletti con il libro dei Salmi in mano, ma nel XVII secolo il rosario veniva chiamato "il nuovo Salterio", poiché recitandolo tre volte si dicevano 150 Ave Marie, lo stesso numero dei salmi.

Il soggetto della MORTE DI MARIA, ancora molto popolare nel Medioevo, era meno ricercato nel Barocco. Ciò dipese tra



27. Angeli che suonano la lira (salterio); dettaglio dei confessionali della chiesa di Sint-Paulus ad Anversa, XVII sec.

l'altro dalle critiche espresse da Molanus nei confronti di raffigurazioni precedenti, che a suo avviso ponevano troppo l'accento sul decesso di Maria trascurando in tal modo la sua trionfale vittoria sulla morte. Caravaggio, poco dopo il 1600, realizzò un efficace dipinto su questo tema che però venne rifiutato dal committente, il consiglio della chiesa di Santa Maria della Scala a Roma, perché ritenuto non adatto. I motivi di tale rifiuto sono evidenti per chi conosce l'iconografia di queste rappresentazioni medievali così serene: il quadro è troppo realistico e troppo poco mistico. Maria giace alquanto trasandata sul suo letto di morte, con un braccio penzoloni. Si tratta di una scena della morte vera e propria, dove soltanto l'incidenza della luce esterna evoca in parte il mistero. Rubens, che ammirava quest'opera, dopo il rifiuto del consiglio ecclesiastico raccomandò al duca di Mantova l'acquisto del dipinto. Quest'ultimo seguì il consiglio dell'artista, anche se mercanteggiò sul prezzo dell'opera (ora al Louvre di Parigi).

La rappresentazione dell'ASSUNZIONE DI MARIA VERGINE era più vicina ai canoni dell'arte trionfalistica del Barocco di quanto lo fosse il letto di morte. Da un punto di vista iconografico i cambiamenti rispetto al passato sono notevoli. Le rappresentazioni medievali, in cui Maria defunta veniva tolta dalla sua tomba dagli angeli, fecero spazio a dipinti nei quali l'accento era posto sulla sua gloriosa ascesa al cielo, attornata da serafini e cherubini. Sotto di lei, intorno alla tomba vuota, sostavano gli apostoli. In alto, in cielo, ella veniva accolta dal Figlio. Secondo uno dei racconti della *Legenda aurea*, quando gli apostoli ispezionarono la tomba di Maria vi trovarono solamente il suo velo. Gli odori fragranti che, secondo lo stesso racconto, si sentivano lì spinsero a dipingere dei fiori nei pressi della bara vuota. Una serie di simili rappresentazioni compare nelle pale d'altare di Rubens realizzate per alcune chiese fiamminghe. La loro collocazione sull'altare indica quanto fosse divenuto importante questo soggetto. Su un dipinto anonimo dell'Assunzione risalente al XVIII secolo, che si trova nella chiesa conventuale di Einsiedeln in Svizzera, vediamo due gruppi di persone. Quelle in primo piano raccolgono le rose rimaste sul luogo dell'ascensione, quelle sullo sfondo, insieme ad altre gesticolanti, formano forse il gruppo del sommo sacerdote ebraico che, sempre secondo la *Legenda aurea*, prima perse le braccia nel tentativo di toccare il corpo di Maria, poi guarì quando affermò di credere che Cristo era il Figlio di Dio.

Il motivo della MADONNA COL BAMBINO CON SANTI O DONA-

TORI, molto frequente nel periodo del Rinascimento (*Sacra conversazione*), continuò a esistere anche nel Barocco, ma con una struttura formale adattata alle esigenze del tempo. Le raffigurazioni, che nel XV e XVI secolo erano ancora piene di dettagli soprattutto sullo sfondo, divennero dopo il 1600 molto più chiare e ordinate. Ciò si confaceva alle direttive di Trento sulla necessità di tralasciare quel che non era importante. Una differenza ancora più spiccata si nota nella resa della tensione emotiva nel contatto tra Maria e il Bambino da un lato e i santi dall'altro. Nel Rinascimento tutte le figure esprimevano una certa impassibilità, quasi si fossero messe pazientemente in posa. Nel Barocco diveniamo testimoni del momento mistico in cui il santo sembra stabilire un vero contatto con la madre di Dio e suo figlio. Più oltre in questo stesso capitolo torneremo su tale momento estatico.

A questo tema si riallacciano molti dipinti delle NOZZE MISTICHE (28) di un santo e del Bambin Gesù. Il soggetto comparve nelle arti figurative già a partire dal XIV secolo, soprattutto in Italia. I racconti più antichi relativi a tali nozze mistiche riguardavano Caterina d'Alessandria. Secondo una leggenda Caterina ricevette da un eremita un'icona della Madonna col Bambino. Una volta, durante una lunga preghiera davanti a questa raffigurazione, il Bambino volse lo sguardo verso di lei e le infilò un anello in un dito. Teresa d'Avila ha descritto, sulla base delle proprie esperienze, come vadano immaginate tali nozze mistiche:

Avete già sentito diverse volte che Dio contrae nozze spirituali con le anime. Sia lodata la sua misericordia che in tal maniera vuole mortificarsi. E anche se questo è un paragone rozzo, io non ne trovo di migliori; non ce n'è un altro che renda meglio ciò [le nozze mistiche] che intendo, ossia il sacramento del matrimonio. Certamente i modi differiscono, perché in quello che adesso esaminiamo non si tratta mai d'altro che di cose spirituali (le cose materiali sono ben lontane; le soddisfazioni e i piaceri spirituali che dona il Signore sono distanti molte miglia da ciò che provano coloro che contraggono nozze comuni). Qui l'amore puro si contrappone all'amore; e ciò che si fa è di una tale purezza e così delicato e dolce che non può essere descritto; ma il nostro Signore sa bene come farcelo provare.

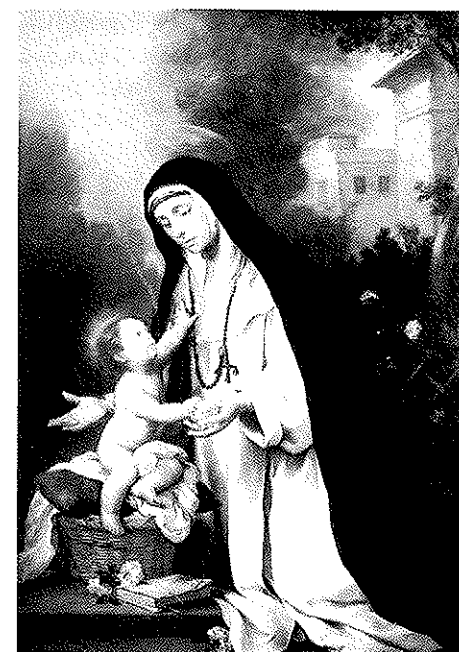
Nel Barocco le raffigurazioni delle nozze mistiche vengono



28. *Le nozze mistiche di Caterina da Siena; disegno a gessetto di Bartolomé Murillo, 1655, Amburgo, Kunsthalle.*

associate anche ad altri santi. Murillo dipinse nel 1670 una raffigurazione di santa Rosa da Lima (29) in cui il Bambino le dà una rosa e pronuncia queste parole: «*Rosa cordis mei tu mihi sponsa esto*» (Rosa del mio cuore, sii la mia sposa) (Museo Lázaro Galdiano, Madrid).

Stando ai teologi protestanti Cristo era l'unico mediatore tra Dio e gli uomini. Invocare i santi, secondo il loro giudizio, era perciò una forma di idolatria. Alcuni di loro ritenevano di aver individuato delle analogie tra il culto dei santi della Chiesa cattolica e l'adorazione dei molti dèi ed eroi della civiltà romana, che prevedeva una divinità tutelare praticamente per ogni attività umana. Anche la stessa Chiesa cattolica romana constatò degli abusi nella pratica del culto dei santi e intervenne nel tentativo di eliminarli. Le misure adottate però non furono efficaci e la scoperta, nel 1578, delle catacombe di Priscilla (in seguito si comprese che si trattava delle catacombe dei Giordani) fu considerata un segno celeste. La Chiesa a un tratto era venuta a contatto con tombe risalenti al periodo protocristiano, «una città sotto la città», per usare le parole del Baronio, dove giacevano sepolti i corpi dei martiri. Benché l'esistenza delle catacombe fosse già nota all'epoca e di tanto in tanto qualcuno andasse persino a visitarle, questa scoperta segnò comunque l'inizio di un'approfondita ricerca. Nel 1599 fu rinvenuto il corpo di santa Cecilia (30), che si era conservato grazie alle straordinarie condizioni atmosferiche presenti nelle catacombe. Tutto questo rafforzò la fede dei cattolici nei santi e la Chiesa da un lato non si oppose al loro culto, dall'altro esaminò criticamente le biografie dei santi riscrivendole negli *Acta Sanctorum* del 1643 e negli *Annales Ecclesiastici*. Entrambe le opere erano state concepite in primo luogo per la pratica teologica, ma influenzarono nel contempo anche l'iconografia. Più di dieci anni prima si era deciso di collocare nei quattro pilastri principali di San Pietro a Roma le reliquie più importanti di questa chiesa. In tal modo si ribadiva, per così dire, che la chiesa era stata fondata sul sangue dei martiri. Le reliquie erano: la lancia del centurione romano che avrebbe trafitto Cristo, il sudario di Veronica, la



29. *Santa Rosa da Lima; tela di Bartolomé Murillo, 1670, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.*

30. *Santa Cecilia; marmo di Stefano Maderno, 1600, in Santa Cecilia in Trastevere a Roma. Il corpo di Cecilia fu rinvenuto intatto nel 1599 nelle catacombe.*



testa dell'apostolo Andrea e frammenti della croce di Cristo, che sarebbero stati rinvenuti da sant'Elena, la madre dell'imperatore Costantino. Nei quattro pilastri principali vennero poste delle alte nicchie con le statue di questi santi (31).

Nell'Alto Medioevo i santi non avevano lineamenti individuali ben definiti. Se prendiamo la serie di martiri della chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, per esempio, vediamo una fila di figure quasi identiche, riconoscibili solamente dalla didascalia. Nel Basso Medioevo nacquero rappresentazioni di santi in cui le caratteristiche fisiche, l'abbigliamento e gli oggetti d'uso comune erano resi con cura fin nei minimi dettagli. Il Barocco, nei testi sulle esperienze dei mistici del XVI e XVII secolo, trovò una maniera propria per raffigurare questi santi, con il tema dei SANTI IN ESTASI, che esprimeva il particolare legame instaurato con il divino durante l'avvenimento raffigurato.

Già nel Rinascimento pittori come Raffaello trovarono il modo di rappresentare questa estasi mistica. Correggio (1494-1534), Lorenzo Lotto (ca. 1480-1556) e soprattutto Barocci (1526-1612) ed El Greco perfezionarono questa tecnica e crearono quella forma così imitata nel Barocco. Per gli sfondi dei dipinti si usavano tonalità scure, senza dettagli elaborati. La figura principale era in ginocchio, con lo sguardo rivolto in alto e le braccia distese; il resto veniva reso con forme vaghe. Non era necessario raffigurare colui, Dio o un santo, che appariva durante una visione: la direzione dello sguardo della figura rappresentata era sufficiente a evocare la presenza di una forza superiore. Nel caso di un'apparizione visibile gli occhi delle persone raffigurate si incontravano, e anche la direzione in cui si muovevano le mani contribuiva a rafforzare il legame psicologico. Gli occhi del santo che era raffigurato nella parte bassa del dipinto, erano rivolti in alto come in uno stato di trance.

La raffigurazione dell'estasi non ha seguito dappertutto lo stesso sviluppo. Soprattutto in Spagna e in Francia, ove l'arte aveva impostazione classicistica, le figure sono più statiche, sembrano immobili, con gli occhi rivolti verso l'alto e le braccia piegate, insensibili a ciò che accade all'esterno. Nei pittori dei Paesi Bassi meridionali e in molti artisti italiani le composizioni sono più dinamiche. Celebre è la rappresentazione di Teresa d'Avila eseguita dal Bernini (32) per la cappella Cornaro di Santa Maria della Vittoria a Roma (1645-1652). Teresa pare sospesa su una nuvola, un angelo sorridente mostra la freccia che ha appena trafitto il cuore di



31. Sant'Andrea; di François Duquesnoy, 1629, una delle quattro statue nei pilastri centrali di San Pietro a Roma.



32. Estasi di santa Teresa; gruppo statuario di Gian Lorenzo Bernini, 1645-1652, Santa Maria della Vittoria, Roma.

Teresa e che simboleggia l'amore divino. Per questa statua Bernini ha studiato attentamente le tecniche usate da altri artisti per raffigurare l'estasi. Vi è un dipinto del 1621 di Giovanni Lanfranco (1582-1647) con l'estasi di Margherita da Cortona che mostra singolari analogie con la Teresa del Bernini. Bernini, inoltre, ha esaminato con cura le descrizioni fornite dalla stessa Teresa a proposito delle sue estasi:

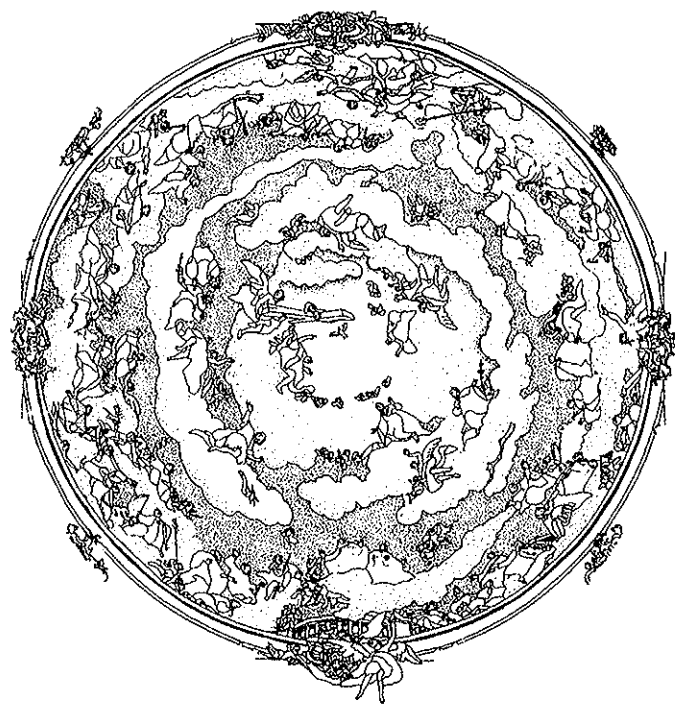
Alla mia sinistra apparve un angelo nelle sembianze di un uomo, qualcosa che non sono abituata a vedere se non in circostanze particolari: benché io abbia sovente apparizioni di angeli, io non li vedo. Ma era il volere di Nostro Signore che io vedessi questo angelo così come adesso lo descriverò. Egli non era grande, ma piccolo di statura, e molto bello; e il suo volto era così colmo di ardente splendore che mi parve uno degli angeli più elevati, interamente composti di fuoco. Devono essere all'incirca quelli che noi chiamiamo cherubini, ma il loro nome non me lo dicono. So molto bene che vi è una grande differenza tra un angelo e l'altro, ma non sapevo spiegarlo del tutto. Nelle sue mani vidi una grande lancia d'oro, che sembrava avere alla sua estremità una punta di fuoco. Con essa egli mi trafisse più volte il cuore fino a penetrare nel mio profondo. Quando egli la estrasse sentii che la toglieva; rimasi così a struggermi d'amore per Dio. Il dolore era talmente acuto che gemei diverse volte. La dolcezza provocata da questo intenso dolore è così grande che arrivi persino a non poterti augurare che cessi e la tua anima trova appagamento soltanto in Dio. Non è un dolore fisico ma spirituale, benché il corpo vi partecipi, e anche in misura elevata.

Per accentuare il carattere spirituale della rappresentazione Bernini collocò la statua sotto un baldacchino che riceve la luce esterna attraverso una finestra invisibile dalla chiesa, cosicché la statua, nella semioscurità della chiesa, sembra essere illuminata in maniera quasi soprannaturale. Questa luce non è priva di significato: nel Barocco essa veniva considerata il simbolo del divino o della grazia di Dio. Questa statua così particolare del Bernini influenzò, a sua volta, l'esecuzione del tema dell'estasi da parte di altri artisti.

I santi in rapporto diretto con la Controriforma, i santi mistici o i fondatori di importanti ordini di frati mendicanti del XIII secolo furono raffigurati più spesso di altri in atteggiamenti estatici, ma ben presto furono rappresentati in stato di estasi anche santi ai quali le biografie non attribuivano alcuna esperienza di questo tipo. Al riguardo possiamo individuare diverse tipologie: talvolta solo lo sguardo è diretto verso l'al-

to, talvolta questo anelito verso il cielo viene sostenuto anche da gesti.

Un efficace esempio della visione barocca dei santi e della santità è quello che vediamo sull'affresco della volta della chiesa abbaziale di San Gallo (33), dove Josef Wannenmacher dipinse delle nubi con al centro un'apertura risplendente: il cielo; vicino all'apertura i parenti più stretti di Gesù: Maria, Giuseppe, Anna, Gioacchino e Giovanni Battista. Attorno si trovano più di quaranta santi, suddivisi in otto gruppi. Alcune scritte sui margini rimandano alle beatitudini di Cristo:



33. Volta affrescata da Josef Wannenmacher, 1757-1760, nella chiesa abbaziale di San Gallo.

Beati gli afflitti, perché saranno consolati.
Beati i miti, perché ereditano la terra.
Beati quelli che hanno fame e sete della giustizia, perché saranno saziati.
Beati i misericordiosi, perché troveranno misericordia.
Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio.
Beati gli operatori di pace, perché saranno chiamati figli di Dio.
Beati i perseguitati per causa della giustizia, perché di essi è il regno dei cieli.

Beati voi quando vi insulteranno, vi perseguiteranno e, mentendo, diranno ogni sorta di male contro di voi per causa mia (Mt 5, 4-11).

Queste beatitudini rimandavano agli atti ai quali i personaggi raffigurati dovevano la loro santità ed esortavano, nel contempo, i comuni fedeli a metterne in pratica il messaggio.

Ogni tempo ha i suoi santi preferiti. La preferenza viene determinata da circostanze religiose e sociali e dai problemi del momento. Qualità che possono portare in un certo periodo dritti alla santità possono essere considerate, in un'altra epoca, insignificanti. Nel Basso Medioevo c'era molto interesse per quei santi che proteggevano dalle calamità e dalle malattie infettive. Durante la Controriforma furono evidenziati altri aspetti che a loro volta ci dicono qualcosa su quel determinato periodo, come i santi già citati, che sottolineavano il significato dell'eucaristia e della confessione. Un maggiore interesse riguardò anche altre categorie di santi: santi che svolsero un ruolo attivo nella Controriforma, fondatori di importanti ordini monastici, santi con la reputazione di combattenti delle eresie e, infine, i martiri. Naturalmente continuarono a esistere anche molte devozioni secolari relative a santi che fungevano da patroni di corporazioni di arti e mestieri o erano ritenuti in grado di guarire le malattie o di proteggere in altra maniera gli uomini dalle sventure; queste vecchie tradizioni, anzi, conobbero un nuovo impulso. Alcuni dei santi che hanno contribuito a caratterizzare la Riforma cattolica e la Controriforma sono già stati menzionati, ma qui li passiamo di nuovo brevemente in rassegna:

IGNAZIO DI LOYOLA (1491-1556), figlio di un gentiluomo spagnolo, si convertì dopo essere rimasto ferito nell'assedio di Pamplona. Poco dopo la sua conversione scrisse i già citati *Esercizi Spirituali*, destinati a svolgere un ruolo di primo piano nella Controriforma. Egli studiò a Barcellona, Alcalá e Salamanca e infine, dal 1528 al 1535, a Parigi, dove raccolse intorno a sé un gruppo di persone che avrebbe formato il nucleo del futuro ordine dei gesuiti, tra cui Francesco Saverio. Nel 1537 fu ordinato sacerdote e tre anni dopo papa Paolo III approvò ufficialmente la Compagnia di Gesù da lui fondata, un ordine moderno per l'epoca, poiché i suoi membri erano parte integrante del tessuto sociale. Ignazio in seguito scrisse che aveva dedicato la sua congregazione a Gesù poiché gli era apparso in visione durante il suo viaggio

a Roma. L'abbreviazione del nome di Gesù, IHS, già in uso durante il Medioevo, divenne l'emblema dell'ordine. Di solito sotto queste lettere venivano raffigurati tre dei chiodi con cui era stato crocifisso Cristo. Sui ritratti Ignazio veniva raffigurato talvolta nell'abito religioso nero dei gesuiti, più spesso in una pianeta riccamente ricamata. Vi sono un paio di rappresentazioni ricorrenti. La prima è quella di Ignazio e della visione in cui gli appare Cristo; la seconda riguarda la sua anima che viene accolta in cielo dopo la morte. L'esempio più celebre, al riguardo, è il grande affresco nella volta di Sant'Ignazio a Roma, del 1691-1694 eseguito da Andrea Pozzo. Vi sono, infine, le scene in cui egli compie dei miracoli. Rubens, per esempio, nel 1617 rappresentò Ignazio (34) intento a esorcizzare gli indemoniati (Kunsthistorisches Museum, Vienna).



34. I miracoli di Ignazio di Loyola; dettaglio di una tela di Rubens, 1617, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

FRANCESCO SAVERIO (1506-1552) fu uno dei primi amici di Ignazio di Loyola. Egli partì come missionario per l'Estremo Oriente, visitò l'India, lo Sri Lanka e il Giappone e morì mentre era in procinto di recarsi alla volta della Cina. Francesco veniva raffigurato con un abito talare nero, una cotta e una stola. Spesso tiene un crocifisso in mano e talora lo vediamo predicare a popoli esotici. Poiché gli artisti europei non avevano punti di riferimento che consentissero loro di figurarsi tali culture, i templi indiani venivano rappresentati in genere come edifici di tipo classico. Talora inoltre Francesco era accompagnato da una figura con delle piume sul capo, poiché gli artisti all'epoca difficilmente distinguevano le Indie Orientali da quelle Occidentali.

FILIPPO NERI (1515-1595) fu il fondatore degli oratoriani, un ordine monastico che, al pari dei gesuiti, aveva una dimensione mondiale. Questo ordine si occupava prevalentemente dell'assistenza ai poveri e di opere di carità. Filippo Neri fu tra i primi, insieme a Tommaso di Villanuova (1488-1555) e a Giovanni di Dio (1495-1550), a dedicare a queste categorie la sua esistenza. Si impegnò inoltre per diffondere la devozione a Maria ed è per questo che venne raffigurato quasi sempre con un rosario in mano.

TERESA D'AVILA (1515-1582) entrò all'età di diciotto anni nell'ordine delle carmelitane scalze. Nei suoi scritti mistici nominò l'*Amor Dei* o *Amor Divinus* come la forza ispiratrice

delle sue visioni. Questi scritti l'hanno resa nota dappertutto, ma oltre a essere una mistica, Teresa fu anche una donna dotata di grande talento organizzativo: riformò il suo ordine ripristinando le antiche regole. Ella inoltre fondò, nel 1562, un convento ad Avila consacrato a san Giuseppe. Di lei vi erano due rappresentazioni ricorrenti: il suo ritratto come carmelitana e la raffigurazione delle sue visioni estatiche, come per esempio nell'opera citata del Bernini.

GIOVANNI DELLA CROCE (1542-1591) entrò nel 1563 nell'ordine dei carmelitani. Fu uno dei grandi mistici del XVI secolo e lavorò molto insieme a Teresa d'Avila. Fu raffigurato come carmelitano, con un crocifisso nella braccia.

MARIA MADDALENA DE' PAZZI (1566-1607) entrò nel 1582 nell'ordine delle carmelitane dell'antica osservanza. Insieme a Teresa fu una delle grandi mistiche del suo tempo. I suoi attributi iconografici erano un cuore ardente, che simboleggiava l'ardente amore per Dio, e una corona di spine, il simbolo del calvario di Cristo, soggetto delle sue esperienze mistiche. Compare anche in dipinti raffiguranti le nozze mistiche di Cristo.

CARLO BORROMEIO (1538-1584) divenne, giovanissimo — grazie all'intervento dello zio Pio IV — cardinale e arcivescovo di Milano. Sebbene la sua carica fosse dovuta a nepotismo, il suo operato nella Diocesi e nella Chiesa gli procurò molta considerazione. Ben nota soprattutto la sua cura dei poveri e dei malati, in particolare durante la peste del 1575, quando prestò personalmente soccorso agli ammalati. Viene raffigurato di solito con l'abito cardinalizio, in preghiera davanti a un crocifisso oppure intento ad assistere gli ammalati.

Intorno al 1500 molti ordini religiosi avevano perso l'ispirazione che aveva animato le precedenti generazioni di monaci; in alcuni conventi, anzi, la situazione era chiaramente sfuggita di mano, il che sollecitò nel XVI secolo una riforma monastica. Nel tentativo di ritrovare l'antica spiritualità ci si richiamò spesso agli scritti dei fondatori: tornando alla fonte si sperava di far rivivere l'antica ispirazione. Nel contempo si dette risalto a quei confratelli che potevano essere un esempio per i monaci e aumentare il prestigio dell'ordine all'esterno. Così ogni ordine aveva i propri santi, tra cui i fondatori e i loro diretti seguaci, anch'essi sovente raffigurati. Ricordiamo qui i più importanti.

FRANCESCO D'ASSISI (1181-1226) con le sue esperienze mistiche corrispondeva totalmente allo spirito della Controriforma.

La sua estasi e il momento in cui durante l'apparizione di Cristo crocifisso con le ali da serafino aveva ricevuto le stimmate alle mani e ai piedi sono le raffigurazioni più note (35). Vi sono anche le rappresentazioni dell'ultima comunione di Francesco, come quella, già citata, dipinta da Rubens.

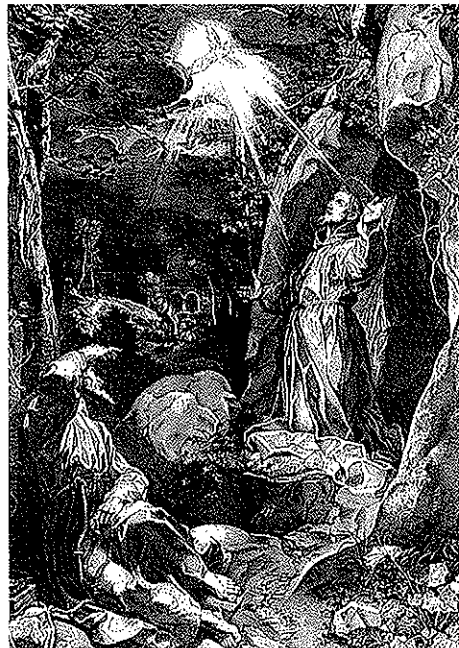
ANTONIO DA PADOVA (1195-1231) entrò nel 1220 nell'ordine dei francescani, distinguendosi per le sue conoscenze teologiche e le sue qualità di predicatore. Gli artisti lo raffigurarono come un uomo giovane e senza barba, con la tonaca francescana. Uno dei suoi attributi era un asino che si inginocchiava. Secondo la leggenda Antonio, nel corso di una discussione con un ebreo sull'eucaristia, avrebbe chiamato un asino che si inginocchiava ogni volta che vedeva un calice. Altri attributi erano il giglio, simbolo della castità della sua condotta di vita e un pesce, poiché Antonio secondo la leggenda avrebbe predicato ai pesci.

DOMENICO (1170 ca.-1221) fondò nel 1215 l'ordine dei domenicani, con lo scopo di combattere le eresie allora dilaganti. Venne raffigurato con una stella sulla fronte, poiché le innovazioni che introdusse nella vita monastica gettarono una nuova luce sul mondo. Un altro attributo è un cane dal mantello bianco a macchie nere (i colori dell'abito religioso dei domenicani), poiché sua madre poco prima della sua nascita avrebbe sognato questo animale con una torcia in bocca, con la quale incendiava il mondo intero.

CATERINA DA SIENA (1347-1380) aderì nel 1361 al terzo ordine delle domenicane ed ebbe, come la sua omonima Caterina d'Alessandria, visioni di Cristo che le donava un anello (nozze mistiche) e che le mostrava la sua passione. In una di queste visioni Cristo le fece scegliere tra una corona di spine e una d'oro. Ella scelse la prima.

Un posto speciale fu riservato ai santi che si erano distinti in qualche modo nella lotta alle eresie. Sugli stalli del coro della chiesa dei Domenicani di Lovanio vi è una raffigurazione di AGOSTINO che sovrasta le teste di due eretici, che vengono colpiti sul capo con un martello.

Tra quelli che combatterono le eresie pochi conobbero la popolarità dell'ARCANGELO MICHELE. Per le raffigurazioni di



35. Francesco d'Assisi riceve le stimmate; incisione di Federico Barocci, 1600 ca.

Michele nella sua lotta contro il male fu estrapolato un dettaglio dalle rappresentazioni del Giudizio universale, quello in cui l'angelo per difendere le anime dei giusti ingaggia un combattimento con il diavolo. Ai tempi della Controriforma questa scena assunse un significato del tutto diverso: il diavolo in questo caso era il Protestantismo. Guido Reni fece un dipinto su tale soggetto per Santa Maria della Concezione a Roma (36). Quando verso la fine del XVI secolo ebbe inizio lo studio delle catacombe paleocristiane la Chiesa, come detto, si trovò di fronte alle sofferenze dei MARTIRI PALEOCRISTIANI. Non sorprende il fatto che alcuni di loro andarono ben presto ad aggiungersi alla lunga serie di santi e furono raffigurati con una certa frequenza. Stefano Maderno realizzò nel 1600 la statua del corpo di Cecilia defunta per la chiesa a lei consacrata. Qualche anno dopo, nel 1613, il Domenichino dipinse il processo di Cecilia, dipinto singolare per via della sua documentazione archeologica degli oggetti d'uso comune dei romani (San Luigi dei Francesi, Roma). Su due dipinti giovanili di Rubens, fatti nel 1600 per Santa Maria in Vallicella durante il suo soggiorno in Italia, vediamo accanto a papa Gregorio cinque martiri paleocristiani di cui la Chiesa possedeva le reliquie: Mauro, Papiano, Nereo, Domitilla e Achilleo. Bernini, nel 1624-26, realizzò una statua di santa Bibiana per la chiesa a lei consacrata e lo scultore di origini fiamminghe François Duquesnoy eseguì, nel 1629-33, la famosa statua di Susanna per Santa Maria di Loreto a Roma. Sant'Agnese sul rogo in fiamme fu scolpita nel 1660 da Ercole Ferrata per Sant'Agnese in Piazza Navona. I primi martiri, per il Barocco, erano la prova che non solo il suolo, ma anche la Chiesa di Roma «erano impregnati del sangue dei martiri», per usare l'espressione di uno dei papi.

Il martirio divenne, nel periodo della Controriforma, una triste realtà per via delle nuove attività missionarie, sia in paesi lontani e sconosciuti che in altri più vicini, nelle regioni europee che il cattolicesimo aveva perduto. In alcune di queste regioni l'avversione nei confronti di Roma era così forte che i sacerdoti cattolici i quali cercassero di predicare o di amministrare i sacramenti correvano il rischio di essere arrestati e condannati, soprattutto nella Germania meridionale e in



36. Michele lotta contro satana; tela di Guido Reni, 1630 ca., in Santa Maria della Concezione a Roma.

Inghilterra. Per far conoscere ai novizi la realtà del martirio, nei seminari romani in cui si istruivano missionari per la Germania e l'Inghilterra vennero collocate delle raffigurazioni con scene di martirio. Quelle che Niccolò Pomarancio dipinse, su commissione dei gesuiti, nella sala di ricreazione del seminario inglese di Roma le conosciamo soltanto grazie a delle stampe. Il tema principale in questi affreschi era quello dei MARTIRI CONTEMPORANEI, come il gesuita Edmond Campion, un dotto sacerdote che nel 1581, "dopo diversi tormenti infernali e intense sofferenze della carne e dello spirito", fu ucciso dai calvinisti a Londra, sua città natale. Sono giunte fino a noi invece le raffigurazioni eseguite da Pomarancio e altri pittori in Santo Stefano Rotondo sede, all'epoca, del seminario del collegio gesuitico ungherese. Lo scopo di queste pitture diventa estremamente chiaro leggendo quel che padre Richeome scrisse commentando le pitture nel seminario inglese:

Queste sono, miei cari, le rappresentazioni dei vostri fratelli, uccisi nel periodo che va dal 1549 fino all'anno 1606, collocate in questa sala non solo per rendere omaggio alla loro memoria, ma anche affinché vi servano da esempio.

La maggior parte dei martiri onorati nel Medioevo conservarono la loro notorietà nel Barocco, ma vi è perlomeno una significativa differenza, ossia l'accresciuto *pathos* con cui si sperava di accentuare l'effetto della rappresentazione sui fedeli (37).

Nuove devozioni

L'arte del Barocco ha trattato temi che, prima del 1600, erano solo sporadici o limitati geograficamente. Il primo esempio di tale tema è legato alla devozione a GIUSEPPE DI NAZARET. Giuseppe, nell'arte paleocristiana, compariva già in scene della natività, della fuga in Egitto e della presentazione al tempio, ma di rado il suo ruolo era poco più che marginale in quelle raffigurazioni. Anche nell'arte medievale Giuseppe non era una figura di rilievo. Nelle rappresentazioni della natività si trova spesso un po' in secondo piano, con un'espressione di stupore sul suo volto rugoso mentre osserva quel che accade intorno a lui. Era, per così dire, estraneo alla storia dell'incarnazione di Cristo e veniva relegato alla funzione di una sorta di aggiunta, allo scopo di ravvivare la scena. Nel teatro medievale gli toccava il ruolo del marito tiranneggiato alle prese con la pappa del Bambino e continuamente redarguito da Maria.



37. I martiri di Gorkum; rilievo su legno, 1760 ca., Uden, Museum voor Religieuze Kunst.

Nel tardo Medioevo tuttavia si manifestò una considerazione ben maggiore verso la figura di Giuseppe già a partire dal XIV secolo, quando gli fu dedicata una festa propria e la sua devozione fu diffusa da carmelitani e francescani, colpiti soprattutto dalla grande ubbidienza che ritenevano di riscontrare in Giuseppe, e dal senso di responsabilità per la sua famiglia. Ben presto, per la sua umiltà e ubbidienza, Giuseppe divenne l'esempio per eccellenza per tutti i monaci. Jean Gerson, cancelliere dell'università di Parigi all'inizio del XV secolo, riteneva che Giuseppe non fosse affatto «un ometto vecchio e semplice a malapena in grado di contare fino a cinque», ma un uomo che all'età di trentasei anni sposò Maria assumendosi in tal modo una grande responsabilità. Nel XV e XVI secolo l'immagine di Giuseppe si modificò radicalmente. Nell'arte questo cambiamento si nota appena, ma vi sono esempi che lo preannunciano, come la statua di Giuseppe col Bambino del primo Cinquecento, proveniente dalla zona del basso corso del Reno, nel convento degli Agostiniani a Deursen. Nel 1522 era apparsa la *Summa de Donis S. Ioseph* di Isolanus, logica continuazione delle concezioni di Gerson. Nel 1552 arrivò la svolta definitiva, quando Teresa dedicò a Giuseppe il convento da lei fondato e chiese una maggiore devozione per la sua figura da parte delle carmelitane. Egli divenne rapidamente un santo del popolo al quale appellarsi se c'erano problemi nel matrimonio o in famiglia. Poiché al suo letto di morte c'erano sia Maria che Gesù, divenne inoltre il patrono della "buona" morte. La sua festività nel 1621 venne estesa a tutta la Chiesa, a dimostrazione dell'aumentata considerazione nei suoi confronti, ribadita in seguito anche dagli artisti e dai committenti di arte religiosa. Giuseppe, da allora in poi, non fu più raffigurato nel modo tradizionale come un vecchio sciocco, ma come un uomo di trenta-quarant'anni col Bambino per mano o in braccio (38).

L'ANGELO CUSTODE (39) compare di rado nell'arte prima del XVI secolo. Tuttavia il motivo del *genio* alato che protegge gli uomini dal male è molto antico, persino più antico del cristianesimo. Già ai tempi degli assiri accanto alle porte delle città vi erano degli esseri alati che dovevano sorvegliarne l'accesso, e nella Bibbia si parla dei cherubini che «stendevano le ali sopra l'Arca» (1 Re 8, 7). Poco prima del 1100 Reginald di Canterbury scrisse una poesia sul suo angelo custode, ma all'epoca la devozione non era sviluppata a tal punto da lasciare delle tracce nelle arti figurative. Solamente nel XV secolo la fede nell'angelo custode ricevette un notevole impulso dall'opera di santa Francesca Romana (1384-1440), vedova di un



38. Giuseppe con Gesù bambino in braccio; legno, XVII sec., chiesa cattolica di Abcoude.



39. L'angelo custode; xilografia tratta da un piccolo breviario settecentesco.

nobile romano, che aveva fondato l'ordine delle Oblate di Monte Oliveto e si era impegnata a favore dei poveri, dei senzatetto e dei malati di Roma. Il suo confessore descrisse la sua vita. Da questo racconto risulta che Francesca riservò un posto molto speciale all'angelo custode. Dopo il 1500 la fede nell'angelo custode divenne sempre più diffusa e la Controriforma gli conferì un significato particolare: egli avrebbe potuto proteggere dall'influsso delle "eresie". L'iconografia dell'angelo custode potrebbe derivare dalle raffigurazioni del racconto, riportato nel Vecchio Testamento, di Tobia che fu protetto da un angelo durante il suo viaggio alla volta di un suo parente, Raguele (Tb 5-6). Nel Rinascimento questo motivo fu adoperato, talora, per dipinti di committenti privati in cui un compagno di viaggio veniva raffigurato come Tobia. Soprattutto nella devozione popolare l'angelo custode assunse un ruolo sempre più rilevante, e lo vediamo rappresentato frequentemente nelle immaginette. Un dipinto dell'angelo custode fu realizzato da Carlo Bonone da Ferrara nel 1610 (Pinacoteca di Ferrara).

La devozione popolare prestò molta attenzione anche a soggetti attinenti al Sacro cuore e al Bambino, sovente alternati con l'Amor Divinus, il Divino amore. La devozione al SACRO CUORE esisteva già nel Basso Medioevo, ma ricevette un nuovo impulso grazie alle visioni di Margherita Maria Alacoque (1647-1690). Cristo le sarebbe apparso diverse volte nel convento di Paray-le-Monial, mostrandole il suo cuore ed esortandola a venerarlo. Malgrado la rapida diffusione della devozione, l'approvazione della Chiesa si fece attendere a lungo e arrivò solamente nel 1765. Il motivo del DIVINO AMORE si ricollega a scritti come quelli di Teresa d'Avila, il cui cuore fu trafitto in una visione dall'Amor Divinus. Intorno al 1600 Anton Wierix (40) eseguì una serie di piccole incisioni su rame in cui Gesù, nelle sembianze di un bambino, raffigura il Divino amore. Egli entra nel cuore dell'uomo, lo pulisce con la sua scopa, toglie le ragnatele e lo dipinge con raffigurazioni dei Novissimi.

Concordantia Veteris et Novi Testamenti

L'interesse per le serie allegoriche sulla concordanza tra il Vecchio e il Nuovo Testamento diminuì nel Barocco, forse perché gli artisti si

40. Gesù dipinge il lato interno del cuore; incisione su rame di Anton Wierix, prima metà del XVII sec.



Giesu. Anima.
 Dimpier voglio nel tuo Core o Spasa O che contrarie viste, o che stupore
 Gi' vicini quattro fin di lui tu a farò Un infinito bene, un male eterno
 Accio che in quella possi contemplare Que star debbe l'anima in sempiterno
 E' oggi come il mondo è vana cosa Ma spesso ella si deppa, ama l'honore

resero conto che impostazioni complesse e tipologiche difficilmente potevano essere conciliate con l'aspirazione del Concilio di Trento a un'arte che fosse comprensibile a tutti. Pur non mancando alcuni esempi, si può affermare che temi piuttosto sconosciuti, inclusi tra l'altro nello *Speculum Humanae Salvationis*, passarono in secondo piano, e che soprattutto per le allegorie si puntò su temi che fossero noti anche a coloro che leggevano poco la Bibbia. D'altronde scene tratte dal Vecchio Testamento che prima facevano parte di una serie tipologica si trasformarono talora, nel corso del XVII secolo, in rappresentazioni a sé stanti.

Le SERIE TIPOLOGICHE di impianto ambizioso si fecero rare, anche se non scomparvero del tutto. Una delle più famose è il ciclo di Rubens, andato perduto, nella chiesa dei Gesuiti (chiesa di Carlo Borromeo) di Anversa. Anche i già citati disegni di Rubens per gli arazzi destinati a un convento di Madrid contengono scene tipologiche. La tipologia quindi non era completamente scomparsa, come è testimoniato anche dai *Sacramenti dell'altare* di Vondel (1645) e da un'opera detagliata di un gesuita di Anversa, Martinus Becanus, *Analogia Veteris et Novi Testamenti*. Il Catharijneconvent di Utrecht possiede un dipinto del 1726 di Jacob de Wit dal titolo *Il passaggio dell'umanità dal Vecchio al Nuovo Testamento*. Sulla metà sinistra del quadro vi sono rappresentazioni tratte dal Vecchio Testamento: l'arca di Noè, il sacrificio di Abramo, il serpente di rame, la raccolta della manna, la festa della Pasqua, Giona, gli ebrei nel deserto e Mosè sul monte Sinai. A destra troviamo raffigurazioni tratte dal Nuovo Testamento: la nascita di Cristo, il suo soggiorno nel deserto, l'Ultima cena, la morte sulla croce e la risurrezione. Le due metà vengono divise dall'albero della vita con Adamo ed Eva. Davanti all'albero c'è un uomo al quale un profeta del Vecchio Testamento e Giovanni Battista indicano la via da seguire. Interessante è il simbolismo dei rami dell'albero, aridi sul lato del Vecchio Testamento e rigogliosi sull'altro. Il dipinto di De Wit risulta ostico a chi non è abituato alle tipologie.

L'influsso dell'emblematica

Nel XVI e XVII secolo si scrivevano manuali per aiutare a comprendere le rappresentazioni simboliche, che in parte presentavano motivi già noti da secoli, in parte motivi creati, per così dire, traendo spunto da testi classici o medievali. Il fatto

di raccogliere motivi simbolici dalle fonti più svariate portò da un lato ad ampliare enormemente gli esempi, dall'altro però a una certa confusione, in quanto determinati oggetti potevano avere significati diversi, e la relativa interpretazione veniva resa ulteriormente difficoltosa dal fatto che talvolta questi significati erano addirittura contrastanti. Così, per esempio, il gufo simboleggiava sia la saggezza che la stupidità. La prima spiegazione ci riporta al simbolismo del gufo nella Grecia classica, la seconda a quello medievale.

Nel 1593 Cesare Ripa pubblicò la prima edizione della sua *Iconologia*, in cui esaminava un numero enorme di motivi e alla quale si rifecero intere generazioni di artisti. Apparvero inoltre, a partire dal XVI secolo, pubblicazioni che, combinando spesso testo e raffigurazione, fornivano un elenco dei motivi simbolici connessi a oggetti o situazioni della vita quotidiana. Chiamiamo ciò "letteratura emblematica". Gli emblemi si compongono di tre parti: una raffigurazione, un breve motto e un verso o una didascalia più lunghi per spiegare il nesso tra l'illustrazione e il motto. Il contenuto spesso è moraleggiante. *Il mondo smascherato* (1646) del poeta cattolico Adriaen Poirters mostra due donne: una che osserva un crocifisso e una rappresentazione incorniciata della passione di Cristo; l'altra che si guarda allo specchio. Il motto che accompagna questa raffigurazione è: «Guardate come è lui, non come siete voi». Un breve commento chiarisce meglio il significato del tutto: «La passione di Cristo è lo specchio migliore per l'anima che ama Dio» (41). In altre parole chi è in cerca di se stesso troverà solamente un uomo mortale, mentre chi meditando confida in Dio è sulla giusta strada.

Gli emblemi possono aiutarci a comprendere meglio i dipinti (42), anche se dobbiamo stare attenti a non trarre conclusioni troppo ovvie. Il gran numero di emblemi infatti rende difficile supporre che gli artisti, ricorrendovi così spesso, li abbiano resi più comprensibili. Inoltre è possibile che vi sia soltanto un'analogia esteriore, e che i pittori se ne servano solo come modello di raffigurazione senza badare al contenuto della didascalia. Tuttavia va tenuto conto, nell'esaminare opere d'arte di questo periodo, dell'eventualità di un significato più profondo che renda possibile un'interpretazione un po' meno ortodossa.

De Passie Christi is den besten Spiegel,
van een Godt-minnende ziel.



Siet hoe hy,
Niet hoe ghy.

41. Emblema dal Mondo smascherato;
di Adriaen Poirters, 1646.

42. La nave della pazienza;
di Nicolas de Mathonière,
XVII sec. I motivi sono stati
attinti dall'emblematica religiosa
e profana.



Nell'arte religiosa questo simbolismo nascosto era meno diffuso che nell'arte profana. L'autore di dipinti o statue per le chiese doveva essere comprensibile, per raggiungere lo scopo della sua opera, che anche dopo Trento andava vista, seppure in parte, come una sorta di Bibbia dei poveri. Egli perciò doveva limitarsi a un simbolismo che potesse essere compreso anche da fedeli illetterati. Sulle immaginetto devozionali e sulle illustrazioni per libri o nella grafica si poteva dar prova di una maggiore "sapienza". Anche in questo caso entrava in gioco l'influsso degli emblemi.

Troviamo poi un simbolismo emblematico negli arredi sacri, come nei già ricordati confessionali della chiesa di San Paolo ad Anversa. Uno di questi confessionali, per esempio, è "segno" della preghiera. Sul suo fregio scolpito vediamo dei putti con delle trombe. Lo studioso seicentesco Picinelli scrisse, nel suo *Mundus Symbolicus*, che la tromba è un simbolo dell'uomo che si mette a pregare nel momento del bisogno, poiché il suono di questo strumento deve passare necessariamente attraverso un'apertura angusta. Il confessionale che pone l'accento sul tema della morte mostra due uccellini che abbandonano il nido. Secondo Picinelli essi simboleggiano l'anima che, quando è giunto il momento, abbandona il corpo.

Innumerevoli sono i motivi prodotti dall'emblematica. Quasi tutti i simboli del pensiero medievale vennero rielaborati, e il significato era poi soggetto a ulteriori cambiamenti. Un esempio significativo è quello dell'ANCORA, che nel Medioevo era il simbolo della speranza. Il XVII secolo propose l'ancora con un delfino attorcigliato intorno a essa. Il DELFINO, in caso di mare tempestoso, avrebbe provveduto ad agganciare l'ancora della nave al fondale mantendendola ferma. In senso profano ciò può esprimere il ruolo di guida dei genitori nei confronti dei figli (43).

Tre figure esotiche stanno sotto il pulpito (44) di Michiel van der Voort il Vecchio (1667-1737) nella cattedrale di Anversa. Le stesse figure le troviamo raffigurate nell'*Iconologia* di Ripa: si tratta delle personificazioni di tre CONTINENTI, l'Africa, l'Asia e l'America. Esse vennero collocate sotto il pulpito per indicare che la predicazione della parola di Dio non doveva restare limitata all'Europa, un simbolismo che in una città portuale come Anversa era capito molto meglio che altrove.

Ritroviamo molti motivi emblematici nel simbolismo concernente la morte. Ai tempi del Barocco però il fulcro di que-

CANONES, ET DECRETA
SACROSANCTI OECUMENICI,
ET GENERALIS CONCILII
TRIDENTINI
SVB PAVLO III, IVLIO III, PIO III,
PONTIFICIBVS MAX.



ROMAE,
Apud Paulum Manutium, Aldi F.
M. D. LXIII.
Cum privilegio Pii III. Pont. Max.

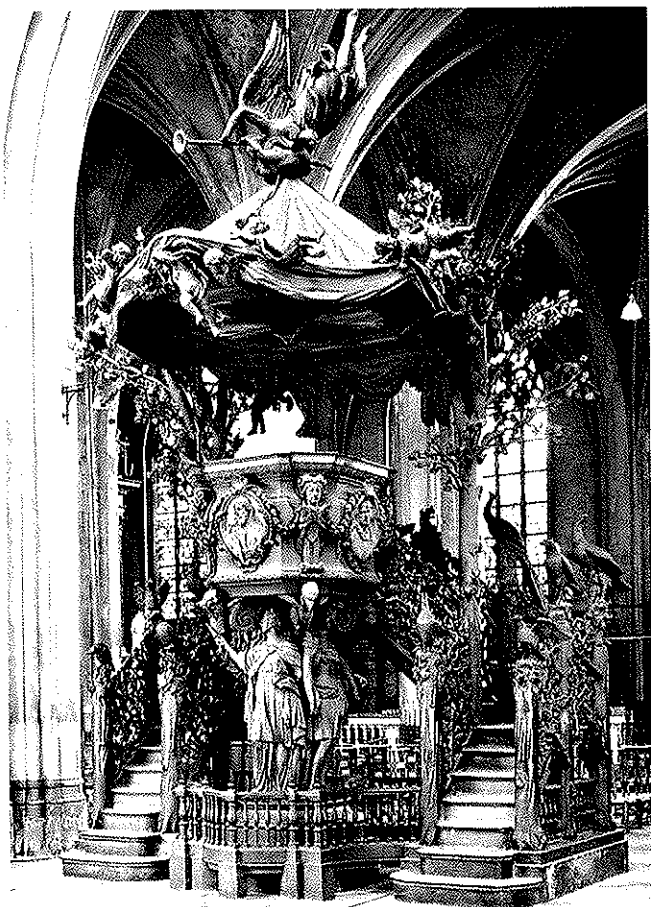
43. L'ancora e il delfino
sul frontespizio
dei Canones et Decreta del
Concilio di Trento, Roma, 1564.

ste rappresentazioni non era più concentrato nell'arte religiosa, ma erano soprattutto le scene mondane a porre l'uomo di fronte alla caducità della sua esistenza, con le VANITÀ DELLA VITA. Molte nature morte del XVII secolo si richiamano alla fugacità dell'esistenza: libri consumati, fiori appassiti, insetti morti, una candela che si è appena spenta ecc. (45). Una bolla di sapone sul ritratto di un bambino poteva alludere all'espressione *homo bulla*, traducibile con «la vita è una bolla di sapone». Ciò che splende pieno di colore sotto i raggi del sole può sparire da un momento all'altro senza lasciare tracce.

Nei dipinti religiosi era soprattutto il CRANIO il simbolo della fugacità dell'esistenza. Immersi nella meditazione i santi perciò, oltre a un crocifisso, avevano spesso anche un cranio come attributo. Chi visita al giorno d'oggi il convento di Avila può ancora vedere il cranio della cugina di Teresa, Maria de Ocampo. Teresa conservò quel cranio nel refettorio dove era solita sedersi.

L'iconografia delle chiese dei riformatori

La simbologia relativa ai tre continenti sotto il pulpito della cattedrale di Anversa (di cui al paragrafo precedente) non fu una prerogativa dei cattolici. Anche sul frontespizio della raccolta *Prediche sul catechismo di Heidelberg* di Johan van der Kemp, del 1750, vennero raffigurati tutti e tre i continenti, avvicinati dalla personificazione della verità che viene a por-



44. Pulpito di Michiel van der Voort; 1713, nella cattedrale di Anversa, sostenuto dalle allegorie dei continenti.



45. La fugacità della vita umana simboleggiata da oggetti effimeri; come monito, un esemplare aperto dell'*Imitazione di Cristo*; tela di Simon Renard de Saint-André, 1650 ca., collezione privata.

tare loro la fede (46). Nella stessa stampa furono inseriti inoltre altri motivi tratti dall'emblematica cristiana. In un commento in versi scritto da Arnold Hoogvliet leggiamo come interpretare questi motivi:

La fede nella Croce, che poggia sulla Speranza, la sua ancora, schiaccia la Superstizione, e volge i suoi occhi attenti al Vangelo e alla Legge, gioia del cuore, che si innalzano sui rotoli dei Profeti, e sono sostenuti dalla Pietra angolare. Sono raffigurati tre continenti, per tutti i Popoli, chiamati alla salvezza da Dio nella nuova alleanza, la Verità celeste discende dalle nuvole, ha in mano, come si vede, un globo e un Triangolo, leva il Corno della salvezza e lo dirige a quei Popoli.

Non è un caso che proprio nel campo delle illustrazioni per i libri ci imbattiamo in un'analogia tra il simbolismo cattolico e quello protestante. In questo caso, i protestanti erano, infatti, molto meno vincolati rispetto agli artisti che lavoravano per le chiese o per le case dei borghesi.

Anche in altri settori dell'arte religiosa protestante si sviluppò un'iconografia specifica. Dato che essa differiva da quella della Chiesa cattolica ci sembra opportuno fare alcune osservazioni globali sulla materia.

Il divieto di alcuni riformatori di porre statue e dipinti religiosi nelle chiese non comportò che i protestanti rimanessero sprovvisti di rappresentazioni religiose. Nelle chiese luterane, per esempio, l'arte religiosa era persino bene accettata, e si può constatare una certa preferenza per statue o dipinti sull'Ultima cena, Cristo crocifisso e gli apostoli.

Inoltre le rappresentazioni bibliche rimasero un tema familiare nelle abitazioni e sugli oggetti d'uso quotidiano, sia tra i calvinisti che tra i luterani. In molte famiglie protestanti si disponeva di Bibbie munite talvolta di incisioni con raffigurazioni tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento. La *Storia del Vecchio e del Nuovo Testamento* pubblicata nel 1700 ad Amsterdam da Pieter Mortier contava più di quattrocento incisioni su rame di Jan Luyken e di altri illustratori (47). Tra di esse vi erano numerose rappresentazioni sconosciute nell'iconografia cristiana prima del 1550,



46. Frontespizio delle Prediche sul catechismo di Heidelberg di J. van der Kemp, 1750.



47. Eleazaro uccide l'elefante dell'assediente Antioco Eupatore (1 Mac 6, 43-46); incisione tratta da Storia del Vecchio e del Nuovo Testamento, Amsterdam, 1700, con stampe di Jan Luyken e altri.

soprattutto per quel che riguarda scene tratte dal Vecchio Testamento. La maggior parte di esse poteva essere compresa solamente grazie ai testi che le accompagnavano; il termine racconto per immagini qui è senz'altro appropriato. Diverse di queste Bibbie sono diventate splendidi libri illustrati. Il loro impatto sulle persone sarà stato grande, ma il loro influsso sull'arte religiosa va considerato relativo, in primo luogo poiché questo tipo di libri circolava soprattutto in ambienti protestanti, privi di un'arte religiosa vera e propria; in secondo luogo poiché molti dei temi raffigurati erano assai diversi dai soggetti che potevano aver rilevanza dal punto di vista religioso. Comunque, Bibbie simili esercitarono un certo influsso sull'arte religiosa prodotta in ambito protestante al di fuori delle chiese, destinata agli edifici pubblici e alle abitazioni private.

Lo stesso si può osservare a proposito delle *Antichità giudaiche* dello storico ebreo Flavio Giuseppe (37-100 ca.), opera che godette di grande notorietà a partire dal XVI secolo. Gli artisti che volevano rendere più autentiche le loro rappresentazioni tratte dal Vecchio Testamento o che erano in cerca di dettagli attinsero spesso all'opera di Giuseppe. Al di fuori dell'Olanda furono tra l'altro Poussin e Rubens a ricorrervi, mentre in Olanda Rembrandt e Lastman mostrano di conoscere bene l'opera. Rembrandt fa coincidere il commiato di Davide e Gionata (48) con il testo di Flavio Giuseppe, che al racconto biblico di un Davide che si inginocchia aggiunge che Gionata lo fece rialzare e lo abbracciò.

Soprattutto l'arte dei Paesi Bassi settentrionali del XVII secolo ha prodotto un gran numero di opere religiose realizzate per committenti protestanti. Si nota in queste opere d'arte che il Vecchio Testamento è molto più presente di quanto non accada nell'arte della Chiesa cattolica. Nell'arte cristiana tradizionale del Medioevo i racconti del Vecchio Testamento venivano usati prevalentemente come prefigurazione di avvenimenti del Nuovo Testamento. Le Chiese dei riformatori invece consideravano il Vecchio Testamento come una parte essenziale della storia della salvezza. I racconti più disparati erano degni di essere raffigurati, anche se non rimandavano al Nuovo Testamento. I protestanti si consideravano il nuovo "popolo eletto" e si sen-

48. L'addio di Davide a Gionata; tavola di Rembrandt van Rijn, 1642, San Pietroburgo, Ermitage.



tivano quindi molto affini al popolo d'Israele. Per lo stesso motivo preferivano dare ai propri figli nomi presi dal Vecchio Testamento. Questo interesse per il Vecchio Testamento portò a una sorprendente crescita del numero di temi e le sopraccitate Bibbie illustrate avranno fornito senz'altro il loro contributo in tal senso. D'altra parte gli artisti protestanti avevano poche alternative: ai testi al di fuori della Bibbia – come gli scritti apocrifi, le leggende, i racconti sui santi e gli scritti mistici – potevano a malapena far ricorso come fonte di ispirazione.

In compenso però anche gli avvenimenti tratti dal Nuovo Testamento (che prima praticamente non venivano presi in considerazione per le raffigurazioni, per esempio le parabole e i racconti storici degli *Atti degli Apostoli*) potevano essere aggiunti al repertorio dell'arte cristiana.

Tra le SCENE TRATTE DAL VECCHIO TESTAMENTO destarono molto interesse quelle relative a Susanna e i vecchioni (Dn 13) (49), Lot e le sue figlie (Gn 19, 30-38), Giuseppe e la moglie di Potifar (Gn 39) e Giuditta e Oloferne (Gdt 13). In tutti e quattro i soggetti vi è una vena erotica. La predilezione per questi temi forse è legata anche al fatto che essi rendevano più o meno legittima la rappresentazione di donne seminude o nude, malgrado gli ammonimenti degli ambienti ecclesiastici o di scrittori come Jacob Cats (1577-1660) che, nella terza parte della sua *Moglie cristiana*, scrisse:

La caduta di Lot o di Davide, difficile da raffigurare, fa, non so come, errare i sensi sfrenati.

Un toro, un falso cigno, che giovani vergini disonora spesso ha eccitato nella gioventù il desiderio.

Cats qui allude a due soggetti biblici con una tematica erotica: le figlie di Lot che giacciono con il loro padre ubriaco (Gn 19, 30-38) e il racconto di Davide e Betsabea (2 Sam 11). L'altro racconto rimanda alla mitologia classica, a Zeus che commetteva adulterio nelle sembianze di un toro o di un cigno. Il XVII secolo era portato alla ricerca di riferimenti allegorici e moralistici, e trasformò gli avvenimenti di epoche precedenti in modelli di vita cristiana da prendere a esempio. Questo spiega la preferenza per determinati soggetti. Il fatto che questi soggetti, malgrado la loro carica erotica, venissero comunque ampiamente raffigurati dipende dall'insegnamento morale che se ne poteva ricavare: chi commette adulterio o desidera solo piaceri carnali finisce con lo scontare questo peccato. In questa maniera si legittimavano le raffigurazioni



49. Susanna e i vecchioni; disegno a penna di Rembrandt van Rijn, 1645-1650, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

di racconti biblici a carattere erotico.

Quanto detto non deve portarci alla conclusione che l'arte religiosa, negli ambienti protestanti, tendesse alla ricerca di effetti erotici. I protestanti usavano anche dei soggetti che ribadivano visioni divergenti rispetto a quelle cattoliche. Così la chiesa luterana prediligeva il tema di CRISTO E LA DONNA ADULTERA (Gv 8, 1-11). Il Catharijneconvent di Utrecht possiede un'opera con questo soggetto, di Nicolaes Elias Pickenoy, che fu dipinta per la chiesa luterana di Amsterdam, inaugurata nel 1633. Il tema fu citato dai teologi luterani per mostrare che la grazia non si ottiene con le buone opere, ma soltanto con la fede e per la misericordia di Dio. Una visione simile spiega l'interesse luterano per il tema dell'incontro di Cristo con la SAMARITANA (50).

Il dipinto giovanile di Rembrandt (1606-1669) con il BATTESIMO DELL'EUNUCO del 1621 (anch'esso nel Catharijneconvent) si basa su un racconto degli *Atti degli Apostoli* (8, 26-40). Il diacono Filippo incontra un eunuco che legge il libro di Isaia ma non lo capisce. Dopo che il testo gli è stato spiegato l'eunuco chiede che cosa impedisca un suo eventuale battesimo. Filippo risponde che è sufficiente una fede sincera e che perciò egli può essere battezzato. I teologi calvinisti da questo testo trassero la conclusione che il battesimo può aver luogo solo dopo che si è manifestata la fede, una concezione che contrasta con il punto di vista della Chiesa cattolica che è solita battezzare i bambini non molto tempo dopo la nascita.

Anche la CACCIATA DI AGAR E ISMAELE (51) da parte di Abramo era un motivo che aveva un proprio significato nella cerchia dei protestanti. Il racconto della *Genesi* (Gn 21) narra di Abramo che, su istigazione della moglie Sara, allontanò la sua schiava Agar insieme al giovane Ismaele che egli aveva avuto da lei. Dio allora avrebbe consolato la donna con la promessa che ella sarebbe



50. Cristo e la samaritana; aquaforte di Rembrandt van Rijn, 1658, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

51. Abramo scaccia Agar e Ismaele; tavola di J. Urselinx, 1650 ca., Uden, Museum voor Religieuze Kunst.



divenuta progenitrice di una grande stirpe. La cacciata di Agar e Ismaele potrebbe rappresentare qui la Chiesa di Roma, che nel XVI secolo aveva rotto i legami con i riformatori.

Menzioniamo infine un paio di soggetti sull'idolatria nel Vecchio Testamento di cui abbiamo già parlato nel capitolo precedente. Nel XVII secolo la lotta iconoclasta tra cattolici e protestanti non era più attuale e dobbiamo stare attenti a non interpretare in chiave polemica tutte le rappresentazioni con tale soggetto.

Vi sono, come detto, alcuni soggetti sostenuti con forza dai teologi protestanti che logicamente ricorrono con maggior frequenza. I pittori olandesi però raffigurarono anche soggetti biblici che non esprimono una specifica visione protestante, il che fa supporre che ciò non sia stato suggerito da preferenze religiose, ma sia piuttosto il risultato della mancanza di un sistema ecclesiastico che fornisse direttive come si era verificato in modi diversi nelle regioni cattoliche d'Europa. Le prescrizioni di Trento, con gli effetti che ne conseguirono, mancavano nella Chiesa dei riformatori; forse per questo gli artisti e i committenti erano più liberi nella scelta del loro soggetto. E si trattava soprattutto di un'arte non destinata alle chiese, il che rendeva praticamente impossibile emanare delle direttive in proposito. La scelta per gli artisti era così più ampia, e potrebbe esserci stato spazio anche per preferenze artistiche nei confronti di un determinato tema. Inoltre i committenti protestanti non religiosi potrebbero aver richiesto temi specifici connessi in qualche modo alla loro situazione personale. Ciò potrebbe spiegare la scelta di soggetti biblici per lapidi, insegne, carri (52), slitte ecc. Talvolta veniva ripreso un tema che noi saremmo portati a definire tipicamente cattolico, come quello del Sacro cuore, sul quale nel 1736 ad Amsterdam apparve un libretto, *La viva teologia del Cuore*, munito di illustrazioni basate sulle immaginette devozionali dell'artista cattolico Anton Wierix.

Uno dei rappresentanti più importanti della pittura religiosa protestante fu Rembrandt. Se paragoniamo la sua opera a quella di artisti cattolici balzano subito agli occhi notevoli differenze. È piuttosto improbabile che il protestante Rembrandt abbia tenuto conto delle direttive della Chiesa cattolica ma, considerato che l'influsso del barocco cattolico seicentesco era molto grande, avrebbe potuto esserne inconsciamente condizio-

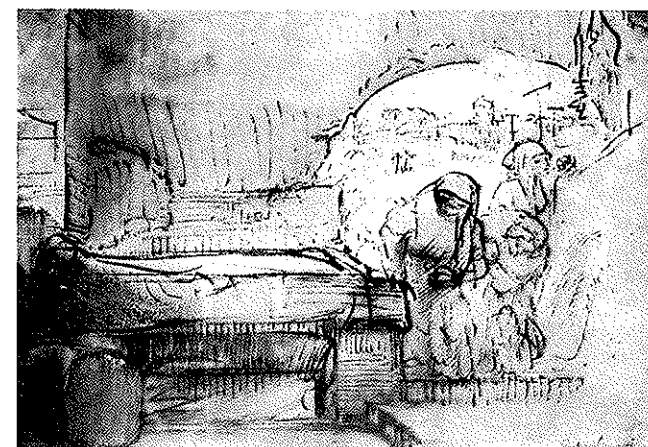


52. La fuga in Egitto; rilievo a giorno su legno sull'asse posteriore di un carro dell'Olanda del Nord, 1700 ca. Non sappiamo dove si trovi attualmente.

nato. In realtà non fu così. Certo studiò il chiaroscuro dei caravaggeschi applicandolo alla sua opera, ma da Caravaggio riprese anche l'abitudine di dipingere nelle scene bibliche le figure come persone del tutto comuni, vestite con abiti miseri e di basso rango. A Caravaggio ciò procurò il richiamo da parte delle autorità ecclesiastiche, mentre Rembrandt non ebbe problemi di questo tipo, a quanto pare neanche nell'ambito della sua cerchia. Va notato che nei suoi dipinti il ruolo delle estasi e delle visioni è ridotto al minimo. Sono noti alcuni quadri su Francesco eseguiti da Rembrandt o da qualcuno dei suoi collaboratori, ma in nessuno di essi vi è quel genere di visione che troviamo nelle opere dei pittori barocchi dell'Europa meridionale. Non compaiono neanche in altre opere religiose, tranne ovviamente che in alcune scene particolari come l'apparizione dell'angelo ai pastori a Betlemme.

Il modo in cui Rembrandt trattò l'iconografia delle rappresentazioni bibliche denota una grande conoscenza del repertorio iconografico tradizionale. In molte delle sue opere egli si attiene ai modelli iconografici esistenti, ma manifesta grande autonomia e disinvoltura per quel che riguarda la concezione delle rappresentazioni. Rembrandt riuscì a rinnovare rappresentazioni eseguite innumerevoli volte prima di lui, secondo schemi tradizionali, grazie a delle composizioni ardite e alla sua attenzione per il dettaglio psicologico. Un disegno, risalente all'incirca al 1655, delle tre donne presso il sepolcro di Cristo (53) sembra essere stato realizzato dall'interno del sepolcro stesso. Il disegnatore guarda, per così dire, da dentro verso l'apertura attraverso la quale entrano le tre donne, ignare dell'accaduto (Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam). Rembrandt con questa composizione rompe con l'iconografia precedente, tradizionale e influenzata dai misteri.

Rembrandt si immedesima con lo stato d'animo delle persone che raffigurava nei suoi dipinti, provava a immaginare i loro pensieri e le loro sensazioni e vi adattava l'iconografia. In questo modo anche chi guardava simili dipinti



53. Le tre donne visitano il sepolcro vuoto; disegno a penna di Rembrandt van Rijn, 1655 ca., Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen.

poteva rivivere l'avvenimento raffigurato e divenire partecipe di racconti secolari. A ben vedere, Rembrandt raggiunse in tal modo l'obiettivo che si era prefisso Ignazio di Loyola attraverso i suoi *Esercizi spirituali*. Rintracciamo un tocco di calvinismo nella crocifissione (54) di Rembrandt del 1633, dove egli ritrasse se stesso come uno dei carnefici, in sintonia con l'universo mentale protestante dell'epoca: ritroviamo infatti lo stesso pensiero in un testo del poeta calvinista Jacobus Revius:

Non sono stati gli ebrei, Signore Gesù, che ti hanno crocifisso,
non sono stati loro a trascinarti a tradimento in tribunale,
a sputare con sdegno sul tuo viso,
a legarti e a colpirti,
non sono stati i soldati con i loro pugni violenti
e la canna a sollevare il martello,
a porre il legno maledetto sul Golgota,
o a giocarsi e a disputarsi la tua tunica:
io, o Signore, io sono stato a farlo,
io sono l'albero che su di te gravava,
io sono la dura corda che ti legava,
il chiodo e la lancia e il flagello che ti hanno

colpito,
la corona sanguinante che il tuo capo ha portato:
perché tutto questo è accaduto, ahimè!, per i
miei peccati.

Possiamo affermare che anche la Riforma non ha implicato la fine dell'arte religiosa tra i protestanti, non certo privi di dipinti e statue dal contenuto religioso (anche se va detto che il loro rilievo nelle chiese o nell'ambito della liturgia era minimo); anzi, l'accento posto sulla Bibbia come unica fonte accettabile e la preferenza per determinati soggetti conferirono all'arte protestante una sua peculiarità, il che giustifica la nostra sia pur marginale attenzione.



54. Erezione della croce;
tela di Rembrandt van Rijn, 1633,
Monaco, Alte Pinakothek.

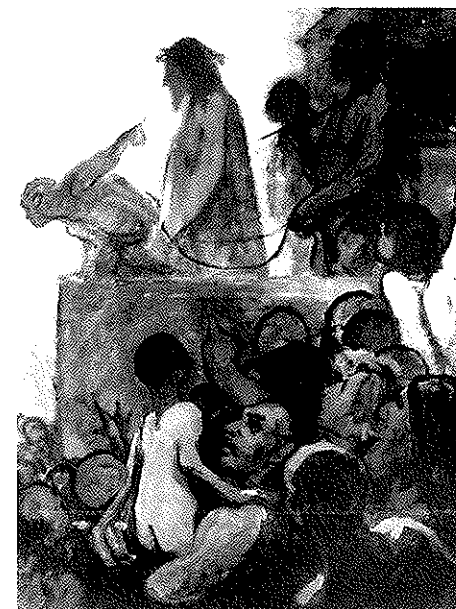
La Chiesa in una società rinnovata

Secondo il pensiero illuminista del XVIII secolo la Chiesa e lo Stato, la religione e la politica dovevano essere separati. I primi a mettere in pratica questa visione furono gli Stati Uniti: nella Dichiarazione d'Indipendenza del 1776 si stabilì l'uguaglianza di tutte le religioni. Ma anche altrove le varie Chiese persero, nel corso del XIX secolo, la loro posizione dominante. La formazione degli stati nazionali nel XIX secolo entrava talvolta in conflitto con il significato soprannazionale soprattutto della Chiesa cattolica, il che portò in alcuni paesi a scontri molto seri. Il significato della Chiesa come portatrice di norme e di valori diminuì quando il liberalismo e il socialismo proposero nuovi ideali. L'autorità ecclesiastica non era più riconosciuta da tutti i fedeli come la più alta. Molte critiche furono rivolte alle iniziative prese dalla Gerarchia centrale, come l'enciclica *Quanta cura* di Pio IX (1846-1878) pubblicata nel 1864. Molti fedeli temevano che il papa, agendo d'autorità, definisse come dogmi le proprie concezioni, come aveva fatto dieci anni prima a proposito dell'Immacolata Concezione; la dichiarazione del primo Concilio Vaticano (1870) circa l'infallibilità papale fu una decisione contestata e i successori di Pio IX vi si appellarono di rado.

Anche dal punto di vista culturale la Chiesa conobbe delle difficoltà. Per esempio in Francia i conflitti con il potere temporale portarono a un consistente esproprio di beni ecclesiastici, cosicché nella prima metà del XIX secolo alla Chiesa vennero a mancare persino i mezzi per continuare attivamente una politica artistica su larga scala. Gli stessi artisti poi assunsero un atteggiamento più autonomo, mentre le opere a carattere religioso erano sempre meno spesso destinate a edifici di culto; si tendeva inoltre a un'iconografia nuova e più personale, che non sempre si accordava con quel che era ritenuto "appropriato" all'interno della Chiesa. Un esempio significativo è il dipinto *Ecce Homo* (1) di Honoré Daumier del 1849-1852, che si discosta da tutti i precedenti quadri su questo tema sia da un punto di vista compositivo che iconografico.

Nel XX secolo divennero sempre più frequenti gli scontri tra la Chiesa e gli artisti circa l'ico-

8. Gli ultimi due secoli



1. Ecce Homo; tela di Honoré Daumier,
1849-1852, Essen, Folkwang Museum.

nografia delle opere destinate a un uso religioso. All'apice dell'espressionismo e dell'arte astratta, correnti che si prestavano benissimo a esprimere emozioni religiose, l'interesse della Chiesa per queste correnti era minimo e il giudizio su di esse negativo. La prima autorità religiosa che cercò, spontaneamente e nuovamente contatti con artisti contemporanei fu papa Giovanni XXIII (1958-1963). Durante un incontro con lo scultore Manzù egli chiese: «Che cosa è successo tra i papi e gli artisti?». Il suo successore, Paolo VI, poco dopo l'inizio del suo pontificato invitò un gran numero di artisti nella Cappella Sistina e tentò di dare una risposta al quesito del suo predecessore:

La vostra arte strappa i suoi tesori al cielo dello spirito, li riveste di parole, colori, forme e li rende accessibili. L'amicizia tra la Chiesa e l'artista deve essere ripristinata. Noi ci sentiamo oltraggiati quando siamo alle prese con espressioni artistiche che ci offendono, ma dobbiamo altresì ammettere che, nei vostri riguardi, siamo stati la causa di molte sofferenze. Vi è stato detto che abbiamo un determinato stile al quale voi dovrete conformarvi; che dovete restare fedeli alla tradizione; che abbiamo artisti che dovrete imitare, che vi sono delle regole che non dovrete dimenticare. Per questo vi chiediamo perdono! Il papa può ancora essere amico degli artisti?

Negli anni che seguirono, il Museo Vaticano dette il via a una raccolta d'arte religiosa del XX secolo. A tale scopo il museo venne ampliato e lo stesso Paolo VI fece porre una parte della collezione nelle sue stanze private.

La Chiesa cattolica non fu la sola a mostrare questo rinnovato interesse. Anche le Chiese dei riformatori aprirono di nuovo i loro edifici all'arte religiosa, ricorrendo in proposito a motivi antichi quanto la stessa arte cristiana. Così in un rapporto del sinodo della Chiesa riformata dei Paesi Bassi del 1954 si ribadiva il grande valore didattico della presenza dell'arte nelle chiese. Negli anni seguenti le chiese riformate si riempirono di opere d'arte, soprattutto monumentali.

In considerazione del rapporto sempre più difficoltoso tra la Chiesa e l'arte nel XIX e nel XX secolo e del fatto che esso ebbe evoluzione diversa da paese a paese, è difficile riassumere brevemente questo periodo. Inoltre, per quel che riguarda gli ultimi cinquant'anni, il panorama è ben lungi dall'essere completo. Molta arte religiosa dotata di grande vitalità ha avuto spesso una diffusione geograficamente limitata e deve ancora essere scoperta e inquadrata dalla storia dell'ar-

te. Quest'ultimo capitolo esamina quindi soltanto alcuni aspetti che possono rivelarsi utili per la comprensione degli sviluppi più importanti a partire dal 1800, e prende in considerazione alcuni orientamenti che si vanno delineando.

L'iconografia tra il Barocco e i tempi moderni

L'iconografia dell'arte "dopo Trento" conservò, anche durante e successivamente il 1800, grande importanza: molti committenti religiosi rimasero fino al XIX secolo inoltrato legati alla maniera e all'immaginario del Barocco. Le tradizioni iconografiche del XVII e del XVIII secolo continuarono a esistere a lungo, ma si dimostrano di grande interesse le innovazioni, che comportarono modifiche nel linguaggio figurativo cristiano.

Queste innovazioni erano già state anticipate da alcuni artisti, figure di transizione, che, ognuno a modo suo, evidenziarono un'evoluzione nell'atteggiamento verso l'arte religiosa. Uno di loro fu lo spagnolo Goya (1746-1828). Nella maggior parte delle sue opere religiose l'influenza della tradizione è ancora chiaramente presente. In un dipinto, raffigurante angeli in adorazione, la Trinità venne rappresentata nel modo tanto caro alla Chiesa, cioè in forma di triangolo. Dipinti come quello dell'ultima comunione di san Giuseppe Calasanzio del 1819, nella chiesa di San Antonio a Madrid, si riallacciavano bene al repertorio della Chiesa posttridentina, se non fosse per il grande realismo di Goya. La disinvoltura con cui egli dipinse le emozioni dei personaggi ci ricorda Rembrandt e conferisce alla sua opera un carattere peculiare. Lo stesso vale per il dipinto di san Francesco Borgia presso il letto di un moribondo, del 1788, nella cattedrale di Valencia. Nella compassione che manifesta per l'umanità sofferente Goya precorre gli sviluppi iconografici del XIX e XX secolo.

Più originale, per quel che riguarda l'iconografia, fu il pittore inglese William Blake (1757-1827) (2), che prendendo spunto dalle proprie visioni concepì nuove rappresentazioni di avvenimenti biblici. Ai suoi tempi tutto questo non ebbe grande rilievo per l'iconografia cristiana, e



2. Dio Padre; acquaforte e acquarello di William Blake, prima del 1795, Manchester, Withworth Art Gallery.

anche in seguito il linguaggio figurato da lui elaborato non trovò imitatori diretti, ma egli aprì la strada a numerosi altri artisti dopo di lui con la sua maniera autonoma e lo spazio che assegnò alle esperienze personali e alla fantasia.

Menzioniamo infine Caspar David Friedrich (1774-1840). Molti dei suoi dipinti rimandano all'elemento religioso, senza essere direttamente religiosi. Paesaggi imponenti, talvolta con figure piccole, panorami sterminati e un ampio cielo nuvoloso. Il suo noto dipinto, *La Croce*, realizzato come pala d'altare per una cappella privata, è un paesaggio in cui compare sull'alto di una collina un Cristo solitario sulla croce (3). Nell'opera di Friedrich ritroviamo la sensibilità comune a molti romantici, che percepivano nella natura che li circondava la forza e la presenza del divino e dell'infinito. Friedrich Schlegel, scrittore del primo Romanticismo, era dell'opinione che questo sentimento fosse addirittura una condizione indispensabile per l'artista: «Può essere artista solamente colui che ha una propria religione, una visione originale dell'infinito». Molti paesaggisti romantici hanno eseguito opere che testimoniano un'ammirazione quasi religiosa, se non un'adorazione, del paesaggio.

La rinascita del Medioevo e del primo Rinascimento

L'avvento del Romanticismo, verso la fine del XVIII secolo, spianò la strada a una rinascita del sentimento religioso. Il francese François-René de Chateaubriand pubblicò nel 1802 *Il genio del Cristianesimo*, una reazione emotiva all'atteggiamento negativo dei pensatori e degli scrittori di idee razionalistiche del XVIII secolo. Chateaubriand con la sua opera, a quanto pare, toccò le corde giuste, dando il via alla riscoperta del cristianesimo medievale. L'aspirazione al recupero delle tradizioni e delle forme medievali divenne uno dei fenomeni più importanti dell'arte religiosa ottocentesca. Essa trovò espressione nel modo in cui molti artisti esercitavano la loro professione: negli atelier, in cui si tentava di ricreare l'atmosfera e la maniera del Medioevo. Talvolta gli artisti si riunivano in confraternite o in corporazioni semireligiose.

In quest'ultimo ambito si collocano i nazareni, un gruppo di artisti tedeschi che aspiravano a un'arte di ispirazione cristiana, con un linguaggio formale derivato da quello del XVI secolo, in particolar modo da Dürer e Raffaello. Originariamente il nome di questo gruppo era Confraternita di san



3. La Croce;
tela di Caspar David Friedrich,
1807-1808,
Dresda, Schloss Pillnitz.

Luca, fondata nel 1809 a Vienna da Franz Pforr (1788-1812) e Friedrich Overbeck (1789-1869). Nel 1810 i membri di questo gruppo si recarono a Roma dove si stabilirono nel convento abbandonato di Sant'Isidoro, si fecero crescere i capelli, molto più di quanto si facesse di norma all'epoca, e vissero un'esistenza caratterizzata dalla semplicità, dalla povertà e persino dalla castità, per aderire in tal modo il più possibile allo spirito dei loro predecessori medievali. Il pubblico, intrigato dai lunghi capelli, gli diede il nome di nazareni. Nel 1819 conclusero il soggiorno romano con una grande retrospettiva delle loro opere; poco dopo la maggior parte di essi tornò in Germania. A Francoforte, Monaco, Düsseldorf e Vienna ottennero funzioni direttive presso le accademie ed esercitarono così una grande influenza sulla pittura (religiosa) tedesca della seconda metà del XIX secolo. L'arte religiosa dei nazareni si serviva principalmente di cliché tradizionali e non può essere considerata innovativa per l'iconografia. Ciò non toglie che l'influenza di questa corrente sul linguaggio figurato cristiano tra il 1850 e il 1950 sia stata notevole (4), anche se va detto che non tutti i seguaci erano molto dotati artisticamente. Troviamo un quadro quasi completo della loro iconografia in *Die Bibel in Bildern* (La Bibbia in immagini: 1860), con 240 xilografie realizzate da Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872).

L'esempio dei nazareni fu seguito fino a un certo punto in Inghilterra, dove nel 1848 fu fondata la Confraternita preraffaellita con lo scopo di dare all'Inghilterra una propria arte, democratica, spirituale e contemplativa, aderente alla natura e ricca di contenuto. Contenuto nel quale spesso riecheggiano motivi sociali, mentre formalmente ci si rifaceva a fonti tardomedievali. Tre giovani artisti, Dante Gabriele Rossetti (1828-1882), John Everett Millais (1829-1896) e William Holman Hunt (1827-1910) erano del parere che la decadenza dell'arte avesse avuto inizio con Raffaello e che il ritorno a un'attitudine mentale medievale era indispensabile per far rinascere la pittura. Per loro questa attitudine mentale era più importante della forma o del contenuto.

I preraffaelliti ripresero molto dai nazareni attraverso Ford Madox Brown e William Dyce, che erano in contatto con i pittori tedeschi e furono per un breve periodo di tempo membri della Confraternita preraffaellita. Dato che le opere d'arte religiose non erano grandi capolavori, l'influenza sull'iconografia fu limitata. I dipinti storico-religiosi erano reazioni moralistiche alla morale vittoriana, e al pari dei dipinti



4. Maria in adorazione
del Bambino;
tela di Gebhard Fatz, 1858,
Neuss, Museo Clemens-Sels.

dei nazareni neanche le loro opere raggiunsero il grande pubblico, tranne alcune eccezioni, come l'annunciazione (5) di Rossetti del 1850.

Qui non c'è più alcuna traccia della devozione e della maestosità connesse un tempo alle rappresentazioni di Maria, che è ora una ragazza timida che all'ingresso dell'angelo si rannicchia in un angolo del suo letto.

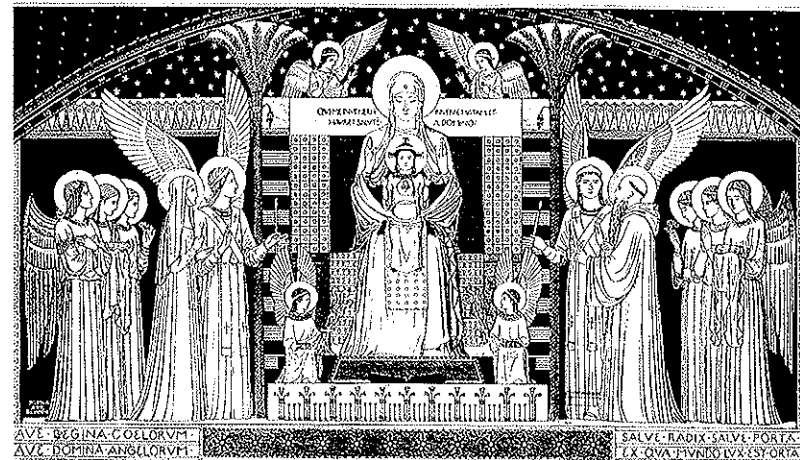
La rinascita delle tradizioni e del simbolismo del passato nei preraffaelliti coincise con l'avvento di altre correnti, in Inghilterra, che aspiravano a far rivivere le vecchie tradizioni cattoliche e persino la vecchia dottrina cattolica. La più importante fu il Movimento di Oxford, con cui erano in contatto Millais e Rossetti. Sotto l'influsso del Movimento di Oxford anche la Chiesa anglicana si aprì di nuovo all'arte religiosa. Nei preraffaelliti stessi l'interesse per l'arte religiosa tra il 1850 e il 1860 diminuì, ma alcuni di loro continuarono a operare in questo campo. Hunt si recò persino in Palestina nella speranza di trovare l'ambiente giusto per i suoi temi biblici.

I nazareni e i preraffaelliti non erano gli unici a voler far rivivere l'arte quattrocentesca. In Francia erano soprattutto i pittori della cerchia di Ingres a mostrare lo stesso interesse. Anche le opere dello stesso Ingres testimoniano una certa attenzione per la pittura religiosa del Rinascimento. Alcuni dei suoi allievi, tra cui Eugène Duval e Alphonse Henri Perin, a Roma entrarono in contatto con Overbeck, la cui influenza si manifesta chiaramente nelle pitture di Perin per Notre-Dame-de-Lorette a Parigi (1836-1852). In Italia, Spagna e Russia si svilupparono correnti affini.

In Germania, qualche tempo dopo, fu intrapreso l'ennesimo tentativo di rinnovare artisticamente la pittura religiosa, stavolta dai monaci benedettini del convento di Beuron, che a partire dal 1868 svilupparono sotto la guida del monaco Desiderius Lenz uno stile di disegno e di pittura che prendeva a modello la maniera del Beato Angelico e che doveva restituire alla pittura religiosa semplicità e monumentalità. L'opera della scuola di Beuron e dei centri di produzione a essa collegati è caratterizzata da composizioni chiare e ordinate lungo linee orizzontali e verticali, da un uso cromatico sobrio e dall'accento posto sulla linea, uno stile rappresenta-



5. Ecce ancilla Domini (annunciazione); tela di Dante Gabriele Rossetti, 1849-1850, Londra, Tate Gallery.



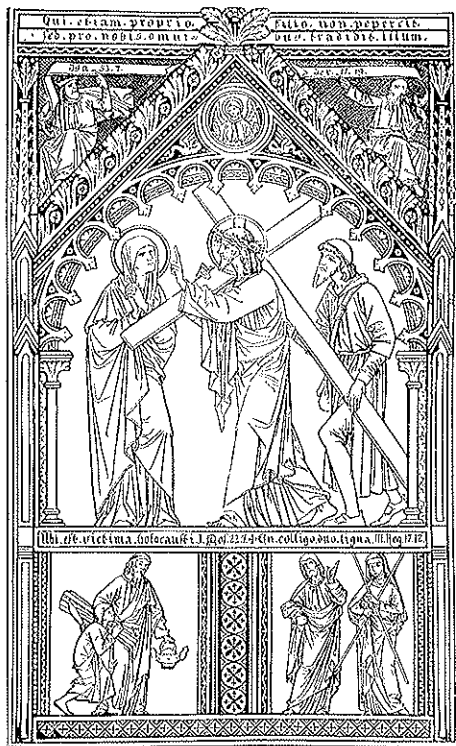
6. Maria e il Bambino tra angeli e santi (Scolastica e Benedetto); pittura murale nello stile della scuola di Beuron, 1880 ca., abbazia di Montecassino (distrutta nel 1944).

tivo che rivela non esser loro sfuggita la lezione dei nazareni e dei preraffaelliti.

Da un punto di vista iconografico non introdussero niente di nuovo, ma vi sono alcuni elementi caratteristici ricorrenti in molte opere di questa scuola di Beuron. In primo luogo l'austera simmetria delle composizioni: la metà sinistra e quella destra di una rappresentazione sono strutturate quasi sempre nello stesso modo, con un numero pari di figure che affiancano un personaggio principale collocato al centro. Una seconda caratteristica è che la composizione prende forma per mezzo di cornici e bordi orizzontali e verticali, muniti talvolta di motivi decorativi. La terza riguarda gli angeli, presenti in gran numero in molte rappresentazioni. Non si tratta più dei putti giocosi o degli angeli atletici del Barocco, né delle figure eleganti del tardogotico o del Rinascimento, bensì di esseri asessuati e maestosi non particolarmente espressivi. Indossano di solito una lunga alba e spesso una stola a tracolla, e le ali spiegate sono rivolte verso l'alto (6).

L'avvento di queste correnti artistiche coincise con quello dei neostili, in particolar modo con quello del neogotico, che rispondeva benissimo all'esigenza di far rivivere le costruzioni medievali e l'arte a queste connessa. Fu ripresa anche l'iconografia medievale. Erano soprattutto le illustrazioni per i libri che consentivano di riproporre i soggetti del passato. La casa editrice Herder di Friburgo, specializzata in edizioni religiose, arrivò a pubblicare una versione ottocentesca della *Biblia Pauperum*.

Si notano, tuttavia, delle differenze rispetto agli esempi medievali, poiché l'iconografia in molti casi venne fatta corri-



7. Gesù porta la croce; con l'inserimento di due profeti (sopra) e due raffigurazioni tratte dal Vecchio Testamento (sotto): Isacco che porta la legna ed Elia con la vedova di Zarepta; disegno di J. Klein, stampato nella Bibbia dei Poveri dell'editore Herder, seconda edizione, 1884.

8. A destra: Natività; vetrata realizzata dall'atelier Derix di Kevelaer, 1920-1925, nella chiesa dell'Assunta di Helmond.



9. La sacra famiglia; immaginetta devozionale a colori, Parigi, 1880 ca.

spondere un po' di più ai modelli che si erano delineati dopo il Concilio di Trento (7).

Tutto questo non significa che l'arte ottocentesca da un punto di vista iconografico sia un fenomeno marginale, anzi è vero proprio il contrario: proprio perché il suo linguaggio figurato non si basa unicamente su quello medievale essa conserva caratteristiche contemporanee, se non altro grazie al fatto che abbina uno stile tardomedievale con un contenuto più moderno. Così in una vetrata della chiesa dell'Assunta a Helmond vediamo come una raffigurazione, che dà un'impressione medievale, sia dominata dalla figura vigorosa di un Giuseppe tipicamente ottocentesco, che illumina la scena con la sua lanterna (8).

L'ampio repertorio di rappresentazioni, dai nazareni agli artisti neogotici, dovette la sua notorietà tra l'altro al miglioramento delle tecniche di riproduzione, che rese possibile diffondere su larga scala e a prezzi contenuti immaginette devozionali (9). Il centro di produzione più noto era Parigi, dove si sviluppò il cosiddetto stile Saint-Sulpice. Altri luoghi dove venivano stampate immaginette erano Bruges, Malines,

Augusta, Düsseldorf, Mönchengladbach, Einsiedeln e Praga. In alcuni di questi centri di produzione furono realizzati anche immagini con opere di antichi maestri, per lo più sotto forma di incisioni. I "santini" devozionali, indipendentemente dalla loro origine e dalla loro qualità artistica, hanno svolto un ruolo di rilievo. Per via delle loro tirature enormi possiamo addirittura paragonarli, quanto a importanza, ai misteri, alle prediche e alle Bibbie dei poveri del Medioevo.

L'iconografia dopo il 1800 e la Chiesa

Alcuni aspetti nuovi dell'arte religiosa del XIX secolo erano legati alla formale approvazione ecclesiastica di una serie di devozioni preesistenti o nuove. L'IMMACOLATA CONCEZIONE è un esempio di una tale devozione. Le convinzioni su questo argomento furono innalzate a dogma da Pio IX nel 1854. La maggior parte delle raffigurazioni di questo soggetto si rifacevano a esempi spagnoli, come i dipinti di Murillo. Inoltre circolavano rappresentazioni basate sulle visioni di Bernadette Soubirous (1844-1879), alla quale Maria sarebbe apparsa diverse volte nel 1858 a Lourdes. Bernadette descrisse Maria come una giovane donna con una veste lunga e bianca e un lungo velo. Intorno alla vita ella portava una cintura blu che scendeva in due bande; teneva le mani giunte dinanzi al petto e dal suo braccio destro pendeva un rosario. Tuttora immagini di Maria di questo tipo continuano a essere prodotte con tutte le tecniche possibili. L'industria del kitsch applicata alla devozione le fornisce persino con lampadine incorporate e chip musicali. L'interesse per il tema dell'Immacolata Concezione ricevette un ulteriore impulso dalle attività di confraternite religiose che erano state fondate secondo l'esempio dell'Arciconfraternita di Lourdes. Del resto l'immagine di Maria fornita da Bernadette si accorda con l'iconografia della sua epoca. Vi è così un'analogia con la raffigurazione sulla "medaglia miracolosa", coniata in occasione dell'apparizione di Maria a Cathérine Labouré nel 1830 a Parigi. Dal 1832 vennero diffusi milioni di simili medaglie e sappiamo che anche Bernadette ne portava una. La descrizione di Maria fatta da Cathérine, a sua volta, è connessa a raffigurazioni anteriori dell'Immacolata Concezione di Maria che troviamo nell'arte spagnola.

Un'altra devozione promossa da Pio IX fu quella del SACRO

CUORE DI GESÙ (10) come «simbolo dell'immenso amore di Dio per gli uomini». Nel 1856 egli prescrisse all'intera Chiesa di celebrare questa festa; poco tempo dopo apparvero nelle chiese le prime statue del Sacro cuore, che somigliano a statue più antiche di Cristo come *Salvator Mundi*; un'analogia non casuale, perché secondo le concezioni ottocentesche Cristo avrebbe salvato la Terra per mezzo del suo cuore divino. Esse somigliano inoltre molto alla statua classicistica del Cristo benedicente che Bertel Thorvaldsen (1770-1844) eseguì tra il 1821 e il 1827 per il duomo di Copenhagen. La statua di Thorvaldsen fondamentalmente è il Cristo trionfante che veniva raffigurato nel Giudizio universale nel Medioevo, ma mancano il Giudizio, l'Inferno e la dannazione, mentre restano soltanto le mani tese per benedire. La parte destra del suo petto, dove la lancia aveva trafitto il suo cuore, nella statua di Thorvaldsen rimaneva scoperta. Questa finezza nel richiamare l'attenzione sul cuore di Cristo ricorrendo a mezzi così esigui non fu ripresa in seguito da altri artisti, che preferirono collocare il cuore in rilievo sul petto, circondandolo di solito con una corona di spine e un'aureola. A Parigi, dopo una colletta durata anni, ebbe inizio nel 1876 la costruzione del Sacré-Coeur, la basilica alta ottanta metri che sarebbe diventata uno degli edifici religiosi più famosi d'Europa. Leone XIII (1878-1903) tramite risoluzioni attuate tra il 1899 e il 1900 fece ulteriormente aumentare l'attenzione per questo culto, e anche i papi Pio XI (1922-1939) e Pio XII (1939-1958) richiamarono l'importanza di questa devozione con un'enciclica. Fino al XX secolo inoltrato vennero realizzate statue monumentali del Sacro cuore per chiese e piazze antistanti le chiese; statue di gesso ornarono sino alla seconda metà del XX secolo le case di molti cattolici. Nelle regioni cattoliche dei Paesi Bassi fino agli anni sessanta le persone mettevano sul davanzale delle loro case statue di gesso illuminate da candele al passaggio delle processioni organizzate per la festa del *Corpus Domini*.

Santa MARGHERITA MARIA ALACOQUE, la suora del XVII secolo che nel convento di Paray-le-Monial ebbe le visioni in cui Cristo le mostrava il suo cuore, fu coinvolta ancor più di



10. Cristo con il Sacro cuore; disegno a penna del 1880, pubblicato da Norbertus-Verlag a Vienna.

prima nella devozione: la sua statua si trova in numerose chiese. Di solito tiene in mano uno scudo con una raffigurazione del cuore di Cristo.

Più o meno contemporaneamente a questa devozione nacque anche quella del SACRO CUORE O CUORE IMMACOLATO DI MARIA (11). Ella nel petto ha un cuore fiammeggiante, circondato da un'aureola; intorno al cuore stesso sovente si trova anche una corona di rose. In molte chiese troviamo statue del Sacro cuore di Cristo e di Maria sulle colonne nella parte anteriore della chiesa.

Un'altra devozione con un grande impatto sull'arte fu la VIA CRUCIS, una serie, solitamente, di quattordici stazioni che descrivono la Passione di Cristo. Simili serie sorsero nel tardo Medioevo, ma soltanto nel 1741 Benedetto XIV ne rese obbligatoria la presenza nelle chiese, anche solo nella semplice forma di piccole croci di legno. Il francescano Leonardo da Porto Maurizio, uno dei più importanti predicatori popolari del XVIII secolo, fece erigere nel 1750 una Via crucis nel Colosseo a Roma. Nel XIX secolo innumerevoli chiese furono dotate di una Via crucis dipinta o scolpita.

Gli avvenimenti raffigurati nella Via crucis erano: la condanna di Gesù, Gesù che porta la croce, cade (tre volte) sotto il suo peso, l'incontro con Maria, Simone il Cireneo che lo aiuta a portare la croce (12), l'incontro con Veronica, le parole scambiate con le donne afflitte, la spogliazione di Gesù, la crocifissione, la morte sulla croce, la deposizione dalla croce e la sepoltura. Nel periodo compreso tra le due guerre mondiali il tema destò l'interesse dei pittori espressionisti. In questo stesso capitolo vedremo in seguito che le loro interpretazioni di questo soggetto li posero spesso in conflitto con la Chiesa.

Concludiamo con una devozione che era completamente nuova, quella intorno a santa TERESA MARTIN (Teresa del Bambin Gesù), che all'età di sedici anni entrò nel monastero carmelitano di Lisieux e che morì nel 1897, a 24 anni. Nella sua biografia, pubblicata nel 1898, descrisse la sua vita quotidiana e la sua aspirazione alla santità. Con i suoi racconti, in cui ci si poteva facilmente riconoscere e che erano così pieni di avvenimenti tratti dalla vita di tutti i giorni, seppe toccare le corde giuste: la santità parve accessibile a tutti. Poco dopo la sua morte la devozione era già enorme. Pio X nel 1914 la definì la più grande santa dei tempi moderni, e nel 1925 venne santificata ufficialmente. Teresa fu raffigurata con la tonaca delle carmelitane, con in mano un crocifisso e delle



11. Sacro cuore di Maria; scuola di Beuron, 1880-1890.



12. Simone il cireneo aiuta Cristo a portare la croce; stazione della Via crucis disegnata da J. Klein, 1880, pubblicata da Norbertus-Verlag a Vienna.

rose che ricordano quanto da lei detto, e cioè che avrebbe fatto scendere dal cielo una pioggia di rose (13).

L'iconografia e gli sviluppi sociali

Il sentimento di unità nazionale e il connesso interesse per la storia nazionale comportarono una rinascita del culto dei MISSIONARI (14) che si erano prodigati, in differenti paesi, per la cristianizzazione. Per i Paesi Bassi si trattava di Willibrord e di Bonifacio. Diverse province vi aggiunsero i loro santi locali, come Lamberto, Radboud, Lebuino e Servazio. Il Belgio conosceva, oltre ai già citati Lamberto e Willibrord, i missionari e vescovi Amando, Eligio, Uberto e Omat. Troviamo esempi analoghi anche nei paesi di lingua tedesca e in Francia. Molte nuove chiese costruite nel XIX secolo furono consacrate a questi missionari. Spesso vennero raffigurati con in mano una chiesa in miniatura, un riferimento al fatto che avevano fondato una o più chiese. Molto frequenti erano anche raffigurazioni della loro predicazione tra i pagani.

Anche santi morti per la loro fede ai tempi della Riforma (per esempio nei Paesi Bassi i martiri di Gorkum), o santi che si erano distinti nella Controriforma, come Pietro Canisio, erano molto popolari nel XIX e all'inizio del XX secolo. Ciò valeva in particolar modo per i Paesi Bassi, dove il cattolicesimo dopo la pace di Münster (1648) era rimasto a lungo soffocato e dove soltanto nel 1853 fu ristabilita la gerarchia vescovile. A questi SANTI OLANDESI furono consacrati chiese e altari, decorati con delle raffigurazioni. Di solito ci si riallacciava a modelli iconografici tradizionali, ma talvolta gli avvenimenti della vita di un certo santo richiedevano una rappresentazione del tutto nuova.

Il nascente socialismo veniva considerato una minaccia pericolosa dalle Chiese. Papa Leone XIII pubblicò nel 1891 l'enciclica *Rerum Novarum*, in cui si esaminava la "questione dei lavoratori". Il timore che si affermasse una cultura materialistica spinse il governo della Chiesa a cercare alternative agli ideali socialisti. Le congregazioni e i sindacati per i lavoratori, la gioventù, i contadini ecc., che dovevano offrire tali alternative, furono spesso affidati alla protezione di speciali PATRONI. Così Willibrord divenne il patrono del Sindacato cattolico degli operai



13. Teresa di Lisieux; da una statua in gesso, 1940 ca., di Linssen e Derkes, Venlo.



14. Severino il Norico predica tra i germani; xilografia di Joseph von Führich, 1850 ca.

olandesi, fondato nel 1911, e Bonifacio lo divenne sette anni dopo per il Sindacato cattolico dei lavoratori dei trasporti. Sullo stendardo di questo sindacato sorge da dietro l'orizzonte il santo missionario, al di sopra di un sol levante dorato.

Il SOL LEVANTE è un motivo che l'arte religiosa ha ripreso dalla tematica socialista, dove esso compare sia nella letteratura che nell'arte. Si trattava del "sole raggianti del nuovo giorno", del futuro radioso che era dietro l'orizzonte, ma anche della "luce dello sviluppo" che grazie al socialismo era alla portata dei lavoratori. Nei versi di Herman Gorter è un'immagine ricorrente: «così il sole arriva sopra la terra, e il socialismo risplende sempre più». Soprattutto nell'arte cristiana figurativa, a partire all'incirca dal 1910, il sol levante divenne un motivo ricercato. Nelle rappresentazioni di Cristo in una mandorla l'aureola talvolta venne sostituita da un sole raggianti.

Nelle organizzazioni operaie cattoliche un posto di rilievo era riservato a GIUSEPPE DI NAZARET (15), il modesto falegname che aveva svolto un ruolo così importante nell'educazione di Gesù. La Chiesa sperava che i lavoratori vedessero in lui un esempio. La sua importanza crebbe tanto rapidamente che papa Pio IX nel 1870 lo proclamò patrono della Chiesa. In molti edifici religiosi che, nel XIX secolo, erano stati muniti di arredi nuovi e neogotici fu innalzato un altare a lui consacrato. In questo modo la Chiesa cercò di ribadire il suo apprezzamento per l'opera dei comuni lavoratori. Le raffigurazioni di san Giuseppe come falegname si fecero quindi frequenti, anche sotto forma di semplici statue in gesso.

La devozione alla SACRA FAMIGLIA aveva la stessa finalità. Nel 1844 l'ufficiale belga Henri Hubert Belletable fondò la Confraternita della Sacra famiglia con lo scopo di compiere opere caritatevoli e pastorali tra le famiglie operaie più povere di Liegi. Qualche anno dopo Pio IX innalzò la confraternita ad arciconfraternita e ad essa si aggiunsero altre istituzioni del genere, soprattutto nell'Europa del Nord e negli Stati Uniti. L'imponente chiesa che Gaudí costruiva a Barcellona era dedicata alla *Sagrada Família*. Praticamente in ogni chiesa con l'andar del tempo fu collocata una statua della Sacra famiglia. Di solito il Bambino si trova tra Maria e Giuseppe. Molti esemplari in gesso di questa rappresentazione, spesso sotto una campana di vetro, trovarono posto nel soggiorno delle abitazioni dei fedeli.

Le Chiese, sia quelle cattoliche che quelle protestanti, replicarono alla minaccia socialista organizzando attività di



15. San Giuseppe nella sua bottega; disegno a penna del 1880, pubblicato da Norbertus-Verlag a Vienna.

carità. Il protestante irlandese Thomas John Bernardo cominciò nel 1866 ad assistere i poveri della periferia degradata di Londra e fondò numerose case che ospitavano e si prendevano cura dei più piccoli. Don Giovanni Bosco costituì da Torino una rete capillare di scuole, associazioni e centri di formazione, con lo scopo di dare opportunità migliori ai più poveri. Fu il fondatore dell'Ordine dei salesiani (1857), che hanno proseguito la sua opera dappertutto in Europa e altrove. Queste opere caritative e sociali venivano lodate come ampiamente meritorie, anche perché la Chiesa, per poterle attuare, dipendeva dai doni dei fedeli. Così i santi più eccelsi in questa virtù, MODELLI DI CARITÀ, furono raffigurati molto spesso. Citiamo tra gli altri: Vincenzo de' Paoli (1581-1660), fondatore dei lazzaristi e delle Suore della carità; Elisabetta d'Ungheria (1207-1231), la moglie del langravio di Turingia, che dedicò gli ultimi anni della sua breve esistenza all'assistenza dei poveri e dei malati e che viene raffigurata con un mendicante ai suoi piedi; Carlo Borromeo (1538-1584), che abbiamo già menzionato nel precedente capitolo; Luigi Gonzaga (1568-1591) (16), il gesuita che morì dopo aver assistito a Roma i malati di peste. Oltre che simbolo dell'amore per il prossimo egli fu proposto come esempio da seguire per i giovani studenti, una proposta non insolita, se si pensa che l'insegnamento nel XIX secolo era ancora, in gran parte, reso possibile solo dalla carità ecclesiastica.

Come reazione alla secolarizzazione della società, papa Pio XI istituì nel 1925 la festa di CRISTO RE, che doveva esprimere la convinzione che ogni dominio mondano in effetti era subordinato a Cristo e alla sua Chiesa. Il motivo del Cristo re, che prese le mosse dalle rappresentazioni del Sacro cuore, era destinato a occupare un posto modesto nell'arte religiosa tradizionale del XX secolo: compare sugli stendardi (17) di congregazioni e confraternite.



16. San Luigi in preghiera davanti a una statua di Maria; *xilografia di A. Gaber, fine del XIX sec.*



17. Cristo re; disegno preparatorio di Piet Gerrits per uno stendardo, 1905, Nimega, Valkhofmuseum.

L'arte religiosa e la riscoperta della Palestina

Il fenomeno della ricerca nella "terra della Bibbia" si diffuse intorno alla metà del XIX secolo, in stretta relazione con una nuova visione dei testi biblici e con il miglioramento delle tecniche archeologiche. Una parte della ricerca si concentrò sull'archeologia, altri cercarono, nei villaggi e presso i beduini della Palestina, vestigia di tradizioni e costumi risalenti al periodo biblico. L'immagine che ne scaturì influenzò l'arte; i pittori e gli scultori, basandosi su questi dati, tentarono di rendere più autentiche le loro opere. Già nel primo ottocento alcuni artisti si recarono in Palestina per immergersi nell'atmosfera biblica. All'inizio questi viaggi si accordavano ancora bene con l'interesse romantico per le scene esotiche. Il pittore francese Gabriel-Alexander Decamps viaggiò nel 1828 nell'Asia Minore e in seguito adoperò gli schizzi ivi eseguiti per completare i suoi soggetti biblici. Il preraffaellita William Holman Hunt dopo il 1850 soggiornò a lungo in Palestina e in Egitto. Egli dipinse un gran numero di opere su temi biblici, in cui, basandosi sull'osservazione diretta, rielaborò con grande precisione i dettagli più svariati riguardanti l'abbigliamento, gli oggetti d'uso comune e l'architettura. Horace Vernet visitò il Nord Africa, l'Egitto e la Palestina, e anche questo portò a delle rappresentazioni bibliche avvolte in un'atmosfera orientale. Inoltre scattò delle fotografie per conto dell'ottico ed editore francese N.M.P. Lerebours. Queste e altre foto simili esercitarono una grande influenza sull'immagine che le persone, e anche gli artisti che non erano stati in Terrasanta, si fecero della vita ai tempi della Bibbia.

A partire all'incirca dal 1840 furono stampate Bibbie riccamente illustrate, soprattutto negli ambienti protestanti, in cui il testo biblico veniva commentato quasi in ogni pagina con testi sulla storia dei luoghi, l'archeologia e dettagli sui costumi del popolo palestinese. Questi commenti, a loro volta, erano spesso muniti di numerose illustrazioni di natura archeologica e antropologica.

All'inizio del XX secolo questo interesse per il paese della Bibbia crebbe ancora, con la conseguente formazione di un tesoro di materiale visivo che continua a influenzare le illustrazioni bibliche contemporanee. L'olandese Piet Gerrits, che tra il 1905 e il 1907 soggiornò in Palestina vivendo in mezzo agli arabi, vi realizzò un gran numero di disegni (18) e raccolse oggetti d'uso comune e capi d'abbigliamento palestinesi. Tornato nei Paesi Bassi si servì dei suoi disegni per ricostruire edifici "biblici" per la Fondazione Terra santa, orga-

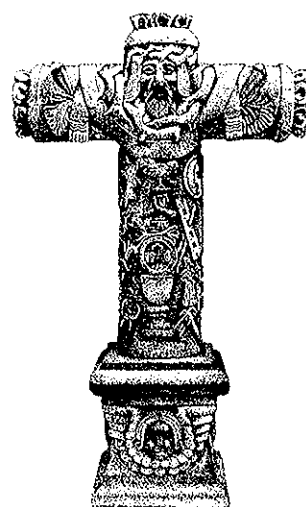


18. Il servo di Abramo va in cerca di una moglie per Isacco (Gn 24); disegno di Piet Gerrits per una pittura murale, 1910, Nimega, Museo Commanderie van St. Jan.

nizzata nel 1911 come un'esposizione devozionale, e come esempi per alcune pitture con argomenti tratti dal Nuovo Testamento nelle chiese. La sua opera, relativamente sconosciuta, ha destato un certo interesse negli ultimi anni. Grazie alla notevole accuratezza cui si è attenuto, si sta rivelando una buona fonte per gli studi antropologici.

L'iconografia e i paesi di missione

Sulla scia degli esploratori anche i missionari cattolici e protestanti si recarono nei continenti scoperti da poco. Già nel XVII secolo vi erano colonie cattoliche in Cina, Giappone, India e nell'America del Nord e del Sud; l'azione missionaria in Africa ebbe luogo soltanto nel XIX secolo. Spesso nelle zone convertite venne ripresa l'arte religiosa europea e solo col passare del tempo le tradizioni artistiche popolari locali iniziarono a far sentire la loro influenza sull'arte, non solo stilisticamente, ma anche per quel che riguarda il contenuto. Nel Museo storico nazionale del Messico si conserva una croce in legno del XVII secolo, che dal punto di vista stilistico ricorda le ultime fasi dell'arte precolombiana (19). I motivi della Passione che vi sono raffigurati sono tuttavia cristiani e derivano da esempi spagnoli. Anche in seguito i temi tradi-



19. Croce in pietra con gli strumenti della Passione; Messico, XVII sec., Città del Messico, Museo Nazionale.

zionali dell'arte europea vennero presi a modello, però "adattati" allo stile e alla ricchezza tematica della cultura locale. Motivi che non si accordavano con l'immaginario di queste culture vennero talvolta sostituiti da altri più indicati. Così, per esempio, in una natività africana al posto del bue e dell'asinello vediamo un bufalo e un'antilope. In una natività thailandese i tre Magi sono stati sostituiti dal principe della Thailandia, dal maharajah dell'India e da un mandarino della Cina. Il pittore indiano Alfred Thomas discendeva da una famiglia indostana che si convertì al cristianesimo tre generazioni prima di lui; egli dipinse la vita di Cristo mescolando stile indostano e iconografia cristiana. I suoi disegni vennero pubblicati nel 1948 dalla Society for the Propagation of the Gospel a Londra, un'organizzazione che pubblicò anche serie simili realizzate da artisti di altri paesi non occidentali.

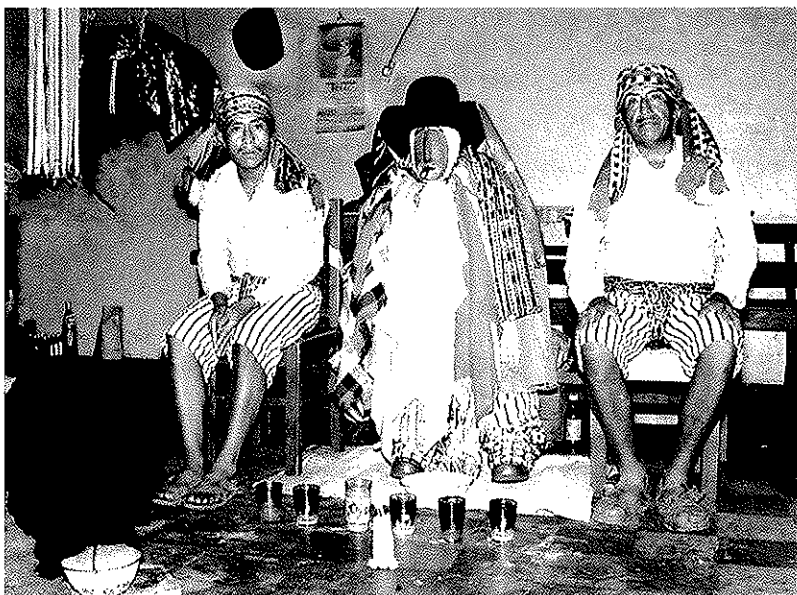
Non sempre tali rappresentazioni erano davvero innovative da un punto di vista iconografico, talvolta si attenevano troppo fedelmente agli esempi europei e cambiava unicamente la struttura formale. Qualcosa di nuovo forse si trova ancora tra gli artisti africani (20), perlomeno in alcuni di loro, perché molta dell'arte ivi prodotta è talmente condizionata dai modelli europei che i tratti stilistici distintivi delle tradizioni africane sono a malapena riconoscibili.

Solo di tanto in tanto ci imbattiamo in motivi completamente nuovi, soprattutto in quei paesi in cui sussistono ancora nelle culture di oggi brandelli di una religione precristiana. Sugli altopiani del Guatemala, per esempio, viene venerato san Simone, però più come un retaggio del periodo dei Maya che come un santo cristiano vero e proprio. Una volta all'anno, in una delle case del villaggio, un pupazzo con una maschera di legno viene vestito da san Simone (21); esso ha un sigaro fumante in bocca, viene coperto di tessuti vari e intorno a lui ruota tutto un gruppo di persone supplicanti, che gli offrono piccole cose, bevande per esempio, e invocano il suo aiuto. Questo "aiuto" può consistere anche nel punire qualcuno con il quale il visitatore devoto ha litigato, ed è tra l'altro per questa ragione che le Chiese cristiane non sono del tutto convinte dell'opportunità di tollerare simili pratiche locali.

In alcune regioni della Bolivia Maria ha sostituito una preesistente dea della fertilità e viene ancora venerata con il vecchio nome: Pachamama. Questo fenomeno del passaggio del nome fa pensare alla consuetudine dell'arte paleocristiana di adoperare nomi e concetti di origine pagana per dare un nome a vicende e motivi cristiani.



20. Gruppo bronzo della crocifissione proveniente dall'Africa Occidentale, XX sec., Lione, Musée des Missions Africaines.



21. "San Simone" tra due membri della sua confraternita; Santiago Atitlán, Guatemala.

Un fenomeno pittoresco dell'arte popolare peruviana è quello dei *retablos*. Il nome deriva dalle grandi ancone, le tavole sovrapposte agli altari, che si trovavano nelle chiese, ma in comune è rimasta solamente la forma: una tavola con delle figure che si può chiudere con degli scomparti. I *retablos* più antichi avevano una statuetta di san Marcos e vennero perciò chiamati *Cajon de san Marcos*. Gli asinai li portavano con sé in viaggio, i contadini li avevano con sé durante il lavoro nei campi e al momento di marchiare il bestiame san Marcos li assisteva premuroso dalla sua piccola nicchia. Dopo la seconda guerra mondiale nacquero *retablos* che rappresentavano soggetti come la natività, la passione o la risurrezione. Dato che queste scene vennero ampliate con rappresentazioni religiose realistiche di processioni o di altre cerimonie, si sviluppò qui un'iconografia peculiare più ricca delle tradizioni di origine europea. Purtroppo la qualità e l'originalità dei *retablos* dopo il 1965 hanno risentito del crescente flusso turistico e dell'interesse dei galleristi e degli antiquari.

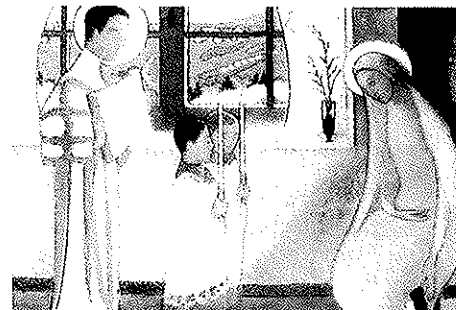
La rottura con la tradizione

A partire all'incirca dal 1880, per arredare e decorare le chiese si fece sempre più uso di cantieri e atelier, che erano relati-

vamente economici e ai quali si potevano commissionare tutti i motivi desiderati tratti dalla tradizione della Chiesa. La professionalità di questa "industria" era talvolta grande, ma sia stilisticamente che iconograficamente essa si rifaceva agli sviluppi del primo Ottocento. Le grandi correnti della storia dell'arte, fatta eccezione forse per il simbolismo, non interessavano né tantomeno erano tenute in gran considerazione dalla Chiesa, il che non fece che accrescere il divario tra la Chiesa e gli artisti. Nonostante ciò, nell'ambito delle correnti moderne nacquero concezioni nuove sull'arte religiosa, anche se solo dopo molto tempo le autorità ecclesiastiche le apprezzarono e osarono collocare quest'arte negli edifici religiosi. Dei dipinti religiosi di Puvis de Chavannes (1824-1898) neanche uno è stato utilizzato per decorare una chiesa, e anche le statue di Rodin (1840-1917) non vi sono mai approdate.

I primi artisti moderni che piacquero alle autorità ecclesiastiche furono Maurice Denis (1870-1943), uomo profondamente religioso, e Georges Desvallières (1861-1950). Insieme essi fondarono nel 1919 gli Ateliers d'Art Sacré. Desvallières era più legato alle tradizioni ottocentesche, mentre Denis era un innovatore. Da un punto di vista iconografico quest'ultimo si basava su temi preesistenti, ma poi sapeva inserire le rappresentazioni in paesaggi e interni contemporanei (22). I suoi dipinti, caratterizzati da linee, riquadri cromatici luminosi e composizioni riposanti evocano un'atmosfera mistica e contemplativa. Diversa stilisticamente, ma affine quanto a contenuto, è l'opera del pittore inglese Stanley Spencer (1891-1959). Anch'egli unì nei suoi dipinti religiosi temi tradizionali a un'ambientazione moderna (23).

Con l'avvento dell'espressionismo (dal 1905) arrivarono i primi grandi scontri. Gli espressionisti intendono raffigurare la realtà non come si presenta alla nostra osservazione, ma così come la sentono. Pertanto questo stile si presta meglio a rendere esperienze religiose personali che a realizzare un'arte di tipo didascalico. La Chiesa era poco entusiasta di questo approccio personale. Il pittore tedesco Emil Nolde (1867-1956) nella sua autobiografia descrisse le reazioni negative



22. Annunciazione; tela di Maurice Denis, 1891, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



23. L'Ultima cena; tela di Stanley Spencer, 1920, Cookham, Stanley Spencer Gallery.

del clero a una parete da lui dipinta con nove rappresentazioni tratte dalla vita di Cristo (1911-1912):

La mia opera partecipò all'esposizione mondiale di Bruxelles. In realtà io, in questo stadio, non volevo ancora mostrarla al pubblico, ma Osthaus, per l'allestimento della sezione religiosa, aveva posto come condizione che la mia opera ne costituisse il fulcro. Tutto però andò in maniera diversa dal previsto. Il clero cattolico sollevò delle obiezioni. L'opera andava rimossa e si riuscì nell'intento. Quando il re dopo l'apertura dell'esposizione arrivò in questa sezione, Osthaus se n'era andato. «Se questo non può essere esposto», aveva detto, «la mostra non mi interessa più». Prima di allora non pensavo neanche lontanamente che il clero non apprezzasse e non accettasse la mia opera. Non mi avevano detto nulla. Naturalmente io non avevo chiesto a nessuno come dovevano essere le rappresentazioni religiose. Esse nascevano unicamente sulla base delle mie emozioni: raffigurai gli uomini ebrei, Cristo e gli apostoli come persone, perché tali erano; gli apostoli come comuni contadini e pescatori ebrei. Li ho dipinti come figure ebraiche vigorose, perché di certo non erano i deboli quelli che aderivano alla dottrina nuova e rivoluzionaria di Cristo. Che spettacolo deve essere stato, Cristo come uomo e guida, che girava predicando di villaggio in villaggio, con dodici uomini comuni intorno a sé, pubblicani e pescatori ebrei. Il fatto che all'epoca del Rinascimento gli apostoli e Cristo non venissero dipinti come ebrei, ma come dotti italiani o tedeschi, può aver indotto gli uomini di chiesa a credere che l'arte così trasmessa debba restare immutata per sempre, e che, per dirla nuda e cruda, questo inganno artistico debba essere ancora portato avanti.

Emil Nolde fece un gran numero di dipinti religiosi (24) con un'iconografia completamente differente rispetto alla tradizione, poiché non seguiva le prescrizioni ma le sue emozioni. I suoi dipinti inoltre non intendono istruire, come l'arte didascalica dei secoli precedenti, ma far vivere ad altre persone quelle sensazioni che il soggetto della rappresentazione ha suscitato in lui. Papa Paolo VI sarebbe stato il primo capo della Chiesa cattolica a esprimere apprezzamento per questo tipo di opere, quando in occasione dell'apertura di una mostra sull'arte moderna nel 1973 parlò della «forza che consente agli uomini di esprimere il religioso, il divino e il cri-



24. Crocifissione: tela di Emil Nolde, 1912, Fondazione Seebüll Ada und Emil Nolde.

stiano». Nolde ai suoi tempi ricevette ben pochi elogi dagli ambienti religiosi. Alle sue opere fu di fatto preclusa la chiesa, così come accadde ad altri esponenti del primo espressionismo. Nei Paesi Bassi sono note le vicissitudini riguardanti la Via crucis dipinta nel 1921-22 da Albert Servaes per la chiesa di Luythagen, che per ordine del Sant'Uffizio di Roma dovette essere rimossa: lo stile pittorico espressionistico enfatizzava a tal punto la solitudine e il patimento di Cristo che ciò venne ritenuto in contrasto con la sua dignità divina. La Via crucis passò infine al museo di stato Catharijneconvent di Utrecht. I relativi schizzi a carboncino finirono nell'abbazia cistercense Koningshoeve di Tilburg, dove il nunzio apostolico ancora nel 1952 venne a comunicare che il divieto del 1921 restava in vigore e che l'opera doveva essere rimossa.

Riesce difficile parlare di un linguaggio figurativo comune nell'arte religiosa espressionistica. Proprio il fatto che le esperienze personali dell'artista siano così importanti fa sì che eventuali caratteristiche comuni vadano ricercate piuttosto nella forma che nel contenuto. Possiamo comunque affermare che gli espressionisti si esprimono al meglio con soggetti che evocano tensioni o forti emozioni. Ciò significa molta attenzione per argomenti quali la natività, alcuni miracoli e il racconto della passione; le rappresentazioni della crocifissione sono di gran lunga le più numerose. Tra i temi del Vecchio Testamento molto popolare era quello dei profeti, in cui più di un espressionista avrà visto dei predecessori. Sovente vi fu una rottura totale con l'iconografia esistente, poiché gli espressionisti miravano più all'espressione del sentimento religioso che alla resa di un racconto. Emil Nolde scrisse:

Se fossi stato legato ai testi biblici e a rigidi dogmi, non avrei mai potuto dipingere così intensamente la fede, così come essa si manifesta nei dipinti molto sensibili dell'*Ultima cena* e della *Pentecoste*. Da un punto di vista artistico volevo essere libero, avere davanti a me non il Dio implacabile, il sovrano assiro, ma il Dio che vive in me, caldo e santo come l'amore di Cristo.

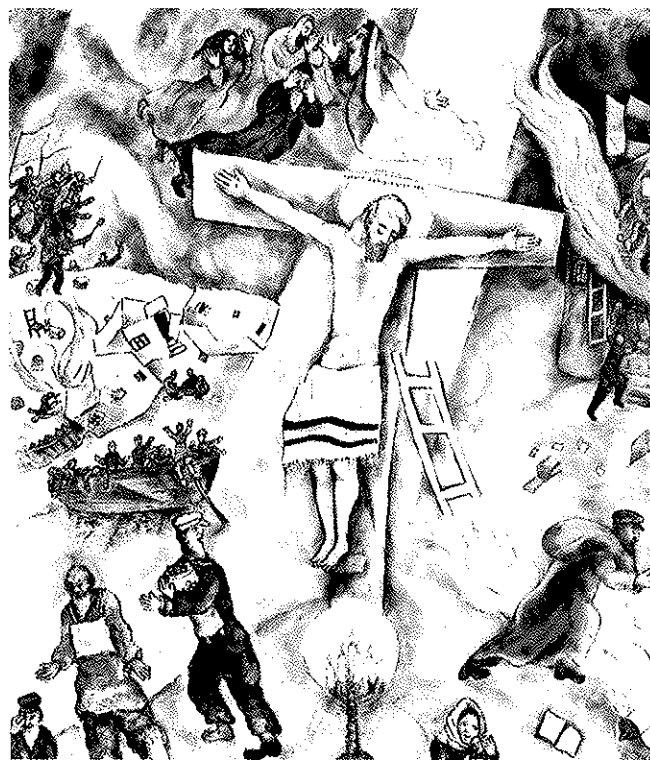
Molti pittori espressionisti si sono occupati di soggetti sacri, ma nella maggior parte dei casi non per committenti religiosi, che, come detto, prendevano le distanze da quest'arte. Soltanto negli anni intorno alla seconda guerra mondiale, e soprattutto dopo, gli uomini di chiesa cominciarono a interessarsi a queste pitture della passione di Cristo tanto intense e piene di emozione. A quanto pare le vicende belliche avevano fatto comprendere loro la realtà nelle opere degli espressionisti.

Georges Rouault (1871-1958), che come allievo di Moreau aveva realizzato pitture bibliche già prima del 1900, occupandosi però nei decenni seguenti prevalentemente di soggetti profani, a partire all'incirca dal 1940 mostrò un grande interesse per l'arte religiosa e la sua opera risultò gradita alla Chiesa, forse perché il suo stile caratterizzato da contorni marcati e colori profondi richiamava alla memoria le vetrate (25). Egli è considerato uno dei maggiori pittori religiosi del nostro tempo, ma non è certo l'unico.

Benché questo libro si prefigga solo di analizzare alcuni aspetti rilevanti, non possiamo certo dimenticare Marc Chagall (1889-1985). Questo pittore ebreo era particolarmente interessato alla figura di Cristo. Nel 1938 dipinse la *Crocifissione bianca* (26), in cui intorno al Cristo crocifisso, raffigurato come un profeta ebraico con un *tallith* come perizoma, vi sono delle rappresentazioni che prendono spunto dalle sofferenze degli ebrei perseguitati in Europa. Anche in molti altri dipinti di Chagall ricorre frequentemente il crocifisso come simbolo di umiliazione e di persecuzione. Chagall



25. La sainte Face (Il Volto Santo); tela di Georges Rouault, 1940-1948. Collezione privata.

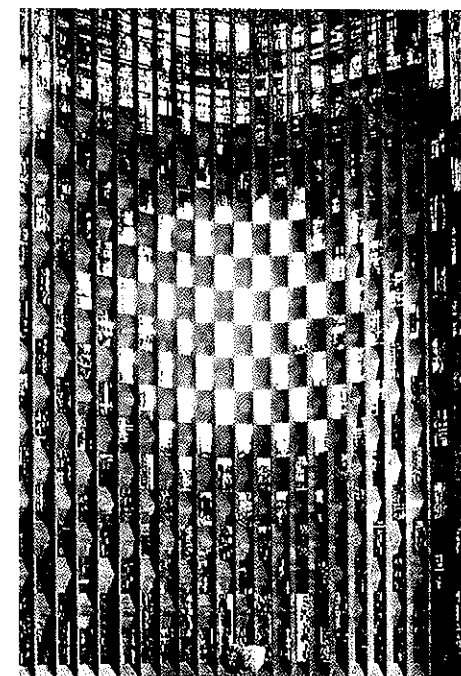


26. Crocifissione bianca; tela di Marc Chagall, 1938, Chicago, Art Institute of Chicago.

fu forse il primo artista che riuscì ad annullare la distinzione vecchia quasi di duemila anni tra ebrei e cristiani. Egli rinnovò i motivi tradizionali staccandoli da schemi compositivi spesso secolari. Le figure restano sospese in un mondo di colori e di luci; gli stessi colori formano una componente essenziale del tutto e concorrono alla sua forza espressiva. Tra il 1957 e la sua morte, nel 1985, egli realizzò, oltre a illustrazioni per la Bibbia, numerose opere d'arte monumentali per sinagoghe e chiese cristiane.

Questi artisti, e centinaia di altri insieme a loro, si attenero quasi sempre alla rappresentazione figurativa. Dopo la seconda guerra mondiale tuttavia anche l'astrazione fece il suo ingresso nell'iconografia cristiana, anche se a prima vista la cosa può sembrare contraddittoria. L'iconografia infatti richiede una rappresentazione che l'astrazione non offre. Tuttavia uno dei primi artisti a operare in chiave astratta, Piet Mondrian, scrisse che era proprio il non rappresentare le «cose» a far spazio «al divino». Anche le opere d'arte astratte, con la loro disposizione di linee e colori, possono evocare un significato concreto, come mostra la grande vetrata di John Piper (27) nel battistero della nuova cattedrale di Coventry risalente al 1962. Sui bordi predominano i colori scuri (la terra), che diventano gradualmente più chiari man mano che si avvicinano al centro (il cielo). Per la stessa cattedrale anche le dieci finestre della navata vennero realizzate come opere d'arte astratte da Lawrence Lee, Keith New e Geoffrey Clarke, che dovettero tener conto durante l'esecuzione di una finalità «iconografica»: le cinque finestre sul lato nord dovevano avere come tema lo sviluppo religioso dell'uomo, quelle sul lato sud l'onnipotenza di Dio. I tre artisti scelti, durante l'esecuzione di questo programma, dovevano seguire un simbolismo cromatico prestabilito, in cui il verde simboleggiava l'innocenza e la nascita, il rosso il progresso nella maturità spirituale, il viola e l'oro rappresentavano la saggezza e l'oro più brillante la vita dopo la morte. Come simbolo della piena maturità della vita furono scelti più colori.

Uno degli artisti religiosi astratti più noti fu Alfred Manessier (nato nel 1911). Anch'egli



27. Vetrata di John Piper nel battistero della cattedrale di Coventry, 1960 ca.

preferiva la tecnica della vetrata. In molte chiese francesi e tedesche danneggiate durante la guerra realizzò, nel corso dei lavori di restauro, nuove vetrate, come per esempio nel 1960 nella cripta della chiesa di Munster a Essen. Egli produsse inoltre molti dipinti stilisticamente affini alle sue vetrate (28), in cui manifestò una spiccata predilezione per i colori rosso e blu, che predominavano anche nelle finestre delle chiese gotiche. Con la tecnica del vetro con saldature di piombo o con un'intelaiatura di cemento armato sono state e vengono tuttora realizzate numerose opere d'arte astratte per edifici con funzione religiosa. Questa forma d'arte è arrivata ad assumere un'importanza primaria nel XX secolo.

L'astrazione è applicabile anche ad altre tecniche. La scultrice americana Louise Nevelson (nata nel 1900) progettò nel 1977 la decorazione e l'arredo della cappella del Buon Pastore della Saint Peter's Church di New York. Gli elementi decorativi utilizzati sono composti da strisce di legno dipinto di bianco di varia lunghezza e forma. L'opera è quasi del tutto astratta. Ecco come la descrisse l'autrice: «Volevo realizzare uno spazio che evocasse un altro luogo, un luogo dello spirito». Oltre all'arte astratta vera e propria dobbiamo menzionare qui anche le opere d'arte che tendono all'astrazione, come le pitture murali (29) di Henri Matisse per la cappella del convento dei Domenicani di Vence.

Nuove visioni dell'iconografia cristiana

A Francoforte, negli anni 1984 e 1985, fu organizzata una serie di mostre dal titolo *Menschenbild-Gottesbild* (Immagine umana-Immagine divina). Questo titolo rimanda a una caratteristica importante di molta arte religiosa novecentesca, in cui la sofferenza dell'umanità viene paragonata alla passione di Cristo, e in cui l'amore e il calore materno vengono collegati alla vita di Maria. Si tratta di un soggetto che si presta a una duplice interpretazione. Le raffigurazioni di Cristo possono essere il simbolo dell'uomo che soffre nel mondo moderno; lo stesso uomo che soffre può assurgere a simbolo di Cristo. Anche nel caso di altri temi si può assistere a questo alternarsi di realtà terrena e motivi sacri. Troviamo esempi di ciò già nel XIX secolo. Gauguin dipinse nel 1891 a Tahiti



28. Musica gregoriana; tela di Alfred Manessier, 1955, collezione privata.

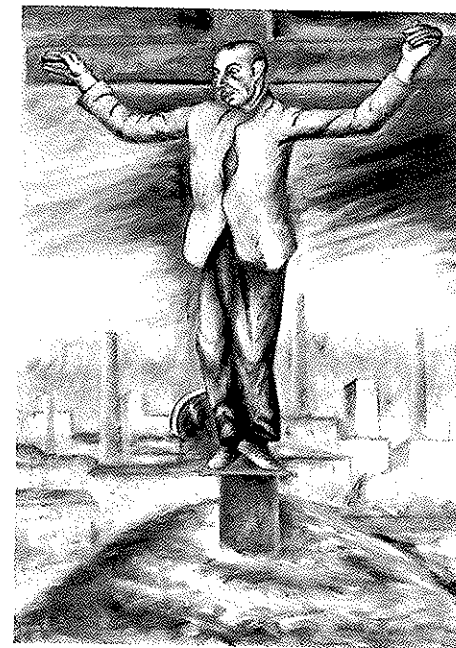


29. San Domenico; disegno di Henri Matisse per una pittura murale nel monastero di Vence, 1945-1949.

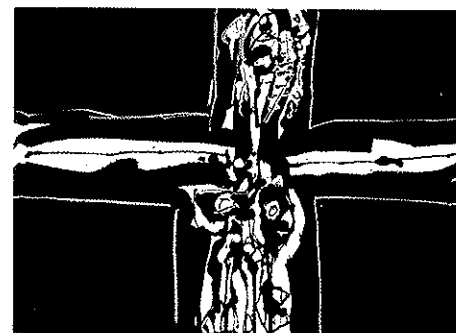
ia Orana Maria (Metropolitan Museum of Art, New York), in cui Maria viene rappresentata come una indigena che, secondo il costume locale, porta il bambino sulle spalle. Un disegno sulla fuga in Egitto di Millet del 1860 (Louvre, Parigi) mostrava analogia con la realtà quotidiana della campagna francese; la vita delle persone del posto poteva essere paragonata con gli avvenimenti biblici e viceversa.

A partire all'incirca dal 1940 divenne sempre più frequente l'abitudine di servirsi di avvenimenti o circostanze contemporanei per illustrare testi biblici. I Musei Vaticani possiedono un dipinto di Ottone Rosai del 1943 dal titolo *Uomo crocifisso* (30), che mostra un uomo con abiti logori appeso alla croce sullo sfondo di un paesaggio industriale senz'anima. Raffigurando un operaio crocifisso si poneva l'accento sul nesso tra la passione di Cristo e lo sfruttamento dei lavoratori. Alfred Hrdlicka nel 1970 dipinse, per l'Evangelisches Gemeindezentrum Plötzensee di Berlino, una crocifissione con un'iconografia del tutto particolare, basata sulle terribili torture subite dalle vittime della Gestapo in una prigione che si trovava nelle vicinanze. Cristo e i ladroni accanto a lui sono appesi a ganci per le carni macellate. Simili dipinti esortano chi guarda a chiedersi se ci sia davvero tanta differenza tra la morte di Cristo e la sofferenza contemporanea dell'uomo e inducono a riflettere sugli effetti del messaggio di Cristo e sulla scelta che ognuno deve compiere tra il bene e il male. Qualcosa del genere fu formulato nel 1960 da Antonio Saura in un commento a uno dei suoi dipinti di Cristo crocifisso (31):

Nell'immagine del crocifisso forse ho rispecchiato la mia situazione personale di uomo solo in un mondo minaccioso, al quale egli può andare incontro con un urlo; ma dall'altro lato essa rispecchia esclusivamente la tragedia di un uomo che mi interessa, di un uomo e non di un dio, che senza ragione è stato inchiodato sulla croce. Questa immagine si pone sullo stesso piano di quella dell'uomo in camicia bianca e con le mani in alto che viene fucilato nell'opera di Goya, o di quella della madre in *Guernica* di Picasso. Tutte queste immagini potrebbero diventare il tragico simbolo del nostro tempo.



30. Uomo crocifisso; tela di Ottone Rosai, 1943, Vaticano, collezione di arte religiosa moderna.



31. Il crocifisso; tela di Antonio Saura, 1960, collezione privata.

Saura in questo testo collega il crocifisso all'uomo che viene fucilato, e alla donna che ha perso ogni cosa durante un bombardamento, indicando in tal modo che egli nel mondo che lo circonda trova delle "immagini" che sono poste sullo stesso piano dei motivi iconografici tradizionali. Ciò si riallaccia alla visione di alcuni teologi postbellici che non hanno più bisogno dell'iconografia tradizionale, ma vanno in cerca in ogni tipo di rappresentazione – di artisti cristiani e talora anche non cristiani – del messaggio cristiano dell'epoca. Il teologo protestante Helmut Thielicke nella sua *Theologische Ethik* (1952-1961) scrisse:

A rigor di termini non esiste un'arte cristiana, un'arte quindi che tratti oggetti cristiani, ma vi sono solamente artisti cristiani, ossia artisti che prendono le mosse dal loro essere cristiani per realizzare le loro opere d'arte, che dipingano scene bibliche e si occupino di musica sacra, o che siano paesaggisti e compongano musica cosiddetta profana.

La conseguenza di questo pensiero è che non è più necessaria un'arte speciale per un uso religioso, ma che in linea di principio in tutti i tipi di arte prodotta da artisti cristiani, anche nell'arte chiamata "profana", è possibile individuare un messaggio cristiano. Il giudizio sulla giustezza di questa affermazione va lasciato ai teologi e agli uomini di profonda esperienza religiosa. È comunque un fatto che, di sicuro negli anni dal 1960 in poi, dentro le chiese si fece ricorso sempre più spesso alla forza evocativa delle arti figurative per suscitare emozioni riconoscibili come cristiane. Questo sviluppo si manifestò soprattutto nelle parrocchie e nelle comunità guidate da sacerdoti progressisti e di certo non si limitò all'arte. Anche le tradizionali letture della Bibbia furono spesso sostituite da testi tratti da fonti non religiose, utili per via del loro significato per l'attualità di quel particolare momento. Alcuni esempi di questa pratica sono stati descritti dal teologo e storico della chiesa R. Steensma nel suo libro *In de spiegel van het beeld* (Nello specchio dell'immagine), in cui tra gli altri prende la parola il pastore Abma da Kortenhoeft, che nella sua chiesa ha spesso utilizzato opere d'arte moderna:

Anche al di fuori della Chiesa vengono dette e fatte cose che si accordano con quanto crediamo di poter comprendere dalla lettura della Bibbia. Spesso ci riconosciamo di più in uomini al di fuori della Chiesa che in ecclesiastici. Così anche nell'arte si possono riconoscere un gran numero di cose; l'arte sovente produce immagini che chiariscono i racconti biblici. Sotto tutti gli aspetti

Parte figurativa ci apre gli occhi. Gli artisti ci dicono spesso cose per le quali nella Chiesa non abbiamo ancora elaborato un linguaggio adatto: le immagini parlano una lingua propria, diversa.

Temi di grande importanza nelle opere d'arte (32), presi dall'attualità ma utilizzati di frequente anche per le chiese, erano o sono quelli della guerra nel Vietnam, della corsa agli armamenti, della minaccia di una catastrofe nucleare, della problematica ambientale ecc. Inoltre quello della sofferenza dell'uomo è un tema che ricorre spesso, il che non deve stupire se si pensa che viviamo in un'epoca in cui, grazie al miglioramento dei mezzi di comunicazione, sempre più persone vengono martellate con notizie sul dolore e sulla miseria degli altri in seguito a calamità e a errori umani: fame, guerra e terrore.



32. *America Latina;*
disegno di Peter Brookes
per "The Listener", in occasione
della visita papale del 1980.

La fine dell'iconografia cristiana?

Se abbracciamo con lo sguardo l'evoluzione dell'arte cristiana tra il 200 e il 1900, constatiamo che riguardo a molti soggetti anche dopo 1700 anni di arte le analogie nel modo di raffigurare situazioni e personaggi di solito sono più grandi delle differenze. Certo molte rappresentazioni subirono ritocchi o furono ampliate con nuovi motivi, ma questi raramente erano di natura tale da rendere irriconoscibile l'iconografia del tema in questione. Il fatto è che i cambiamenti drastici non si conciliavano con la funzione didattica dell'arte religiosa, che in primo luogo doveva essere immediatamente riconoscibile. Ciò viene confermato sia dalla già citata lettera di papa Gregorio al vescovo di Marsiglia che dalle risoluzioni adottate dal Concilio di Trento, scritte mille anni dopo. Nel XX secolo questa evoluzione si interruppe quando gli artisti presero a elaborare sempre più spesso una propria iconografia per le rappresentazioni del passato o addirittura a creare temi completamente nuovi. Questa iconografia personale, benché talvolta di grande suggestione, sovente non si conciliava con la pratica liturgica o con il linguaggio figurato del credente abituato a certe tradizioni della Chiesa.

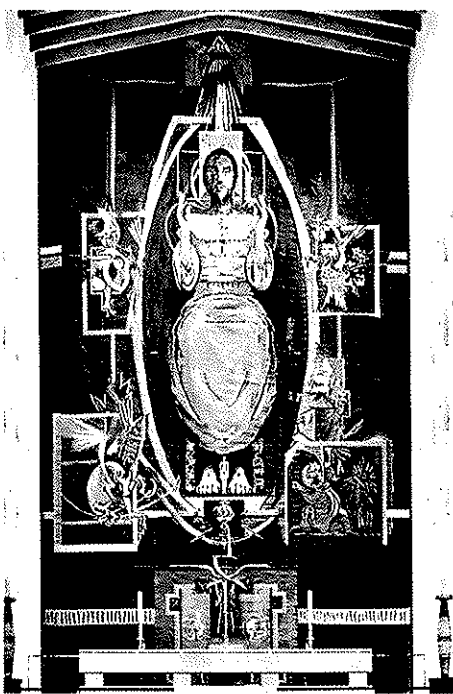
Quando l'arte religiosa basata sulle esperienze e sulle emozioni personali prese a svolgere un ruolo sempre maggiore nell'opera di molti artisti, la Chiesa, non ancora pronta a recepire ciò, reagì manifestando riserve e obiezioni. Le poche

forme di arte religiosa accettate dalla Chiesa erano quelle ispirate a correnti del passato, per esempio all'arte romanica. Veniva poi tollerata la produzione di massa di articoli devozionali, in cui parimenti ci si rifaceva a tratti stilistici tradizionali.

Questo atteggiamento si spiega in parte con l'esigenza sempre presente di assegnare una funzione didattica all'arte religiosa, una funzione che era scomparsa nelle opere di numerosi artisti novecenteschi, in cui il racconto era subordinato all'espressione personale. Non si comprendevano o non si volevano comprendere le emozioni che avevano dettato tali opere. Inoltre per molti erano inquietanti le visioni degli artisti che andavano in cerca, per usare l'espressione di Nolde, del «Dio che viveva in loro», e che trascuravano le idee e i dogmi ecclesiastici.

Il dissidio tra la Chiesa e gli artisti raggiunse l'apice nel periodo compreso tra le due guerre, il che però non significa che non vi fossero affatto buoni artisti che producessero opere religiose tradizionali, ma è un fatto che gli artisti che impressero una svolta all'arte di quell'epoca non furono accolti favorevolmente dalla Chiesa, per la quale quindi non lavorarono.

Dopo la seconda guerra mondiale il legame fu ripristinato con qualche esitazione, in quanto tra l'altro gli occhi cominciavano ad abituarsi alle linee marcate e ai colori violenti degli espressionisti e le resistenze nei confronti di questo linguaggio formale diminuivano. Questo spiega forse il successo, poco dopo il secondo conflitto mondiale, dell'opera religiosa di pittori come Rouault. Inoltre la guerra si lasciò alle spalle un'Europa distrutta, in cui molte antiche chiese avevano subito ingenti danni ed era necessario l'impegno di artisti di talento per il restauro. Il pittore inglese Graham Sutherland (1903-1980) nel 1952-1962 realizzò un imponente arazzo, la *Maiestas domini* (33), per la cattedrale di Coventry distrutta durante la guerra. Il tema, antico quasi quanto la stessa arte cristiana, fu elaborato secondo le vecchie tradizioni iconografiche, ma l'artista sostituì il Cristo divino e severo del Medioevo con un uomo contemporaneo mite e amichevole, un Dio conciliante che sapeva superare i contrasti tra gli



33. *Maiestas domini*; arazzo di Graham Sutherland, 1952-1962, nella cattedrale di Coventry.

uomini. Giacomo Manzù nel 1964 accettò l'incarico di realizzare le porte in bronzo della ricostruita chiesa di San Lorenzo a Rotterdam; in precedenza aveva realizzato porte in bronzo per San Pietro a Roma e per il duomo di Salisburgo.

Soprattutto in Germania, dopo le devastazioni della seconda guerra mondiale, si avvertì l'esigenza di opere d'arte che potessero prendere il posto di quelle, numerose, andate perdute. Ciò portò a una fioritura di arte religiosa tradizionale, di cui troviamo esempi anche in quei monumenti passati indenni attraverso la guerra. Per il portale principale del duomo di Spiers, Toni Schneider-Manzell di Salisburgo realizzò nel 1971 una monumentale porta in bronzo con scene figurative tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento in un contesto iconografico tradizionale.

La migliore accoglienza riservata all'arte cristiana moderna non si spiega però soltanto con il fatto che ci si era abituati alle correnti moderne e che era necessario restaurare i monumenti distrutti. Più importanti in tal senso furono i molti cambiamenti che ebbero luogo nel pensiero teologico, che al pari dell'arte nella prima metà del secolo non furono tenuti in grande considerazione, ma che dopo lo shock culturale della seconda guerra mondiale divennero sempre più importanti. Un numero crescente di uomini di chiesa apprese le concezioni di teologi come Rudolf Bultmann, Paul Tillich e Dietrich Bonhoeffer. La loro ricerca volta a scoprire la verità profonda dietro nomi e concetti come «Dio», «Cristo» e «cristianesimo», ma soprattutto la loro smitizzazione della fede cristiana si accordava particolarmente bene con i sentimenti di molti artisti, che erano parimenti in cerca dell'essenziale nella religione e che prendevano le distanze dagli innumerevoli racconti che per secoli avevano determinato l'iconografia dell'arte cristiana. Man mano che le nuove idee si diffusero tra i fedeli, la Chiesa e l'arte si ravvicinarono nuovamente, creando quel clima favorevole in cui si inserì il discorso di Paolo VI (1963-1978) rivolto agli artisti contemporanei.

Dopo il Secondo Concilio Vaticano iniziò un periodo di esperimenti radicali e di reazioni violente ai nuovi sviluppi. In tutto ciò l'arte svolse un ruolo attivo, e i motivi iconografici del passato non vennero certo accantonati. Molti credenti, inoltre, mossi dalla fede si impegnarono in prima persona per risolvere i grandi problemi del loro tempo, la guerra e la pace, la povertà, il Terzo mondo e la questione ambientale. Sorsero così nuovi motivi, che potevano basarsi su rappresentazioni preesistenti ma anche essere presi da fonti extraec-

clesiastiche. In quest'ultimo gruppo di motivi molti non riuscirono a individuare il nesso con le vecchie fonti iconografiche, la Bibbia e in particolare le vicende di Cristo e forse resteranno sorpresi da un'iconografia cristiana in cui Cristo stesso non compare più. Alla fine della sua introduzione per il libro *Imago Christi* del 1980 Frits van der Meer concluse che anche quell'assenza è interiore. Si tratta di una constatazione forse piuttosto forzata. La causa dei mutamenti del linguaggio figurato va cercata piuttosto nei cambiamenti radicali nell'ambito del pensiero teologico e della pratica religiosa. Dobbiamo renderci conto che molte vecchie rappresentazioni nella seconda metà del XX secolo scomparvero perché anche le immagini e le devozioni su cui erano basate non erano più vitali. Così la nuova visione degli sviluppi storici della Bibbia comportò la fine delle rappresentazioni tipologiche che avevano avuto grande rilievo durante il Medioevo e che nel XIX secolo avevano conosciuto persino una rinascita. La smitizzazione del pensiero cristiano fece scemare l'interesse per molte rappresentazioni di tipo narrativo tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento. Gli stessi racconti non furono più ritenuti fondamentali per il pensiero dei credenti. Per raffigurazioni basate su credenze popolari o su leggende il calo di interesse fu ancora più rapido. Per via di tutto questo l'arte negli edifici religiosi divenne più spesso astratta e resistettero soprattutto le rappresentazioni figurative connesse ai grandi temi del cristianesimo: la Madre col Bambino, Cristo crocifisso, la risurrezione, la parusia, la solidarietà con i sofferenti e gli oppressi. Si tratta della conseguenza del compito che i teologi moderni si sono assunti: di adattare il linguaggio della Chiesa ai tempi moderni per renderlo comprensibile. Ovviamente il linguaggio figurato non poteva restare escluso da tali sviluppi.

Appendici

APPENDICE I. *Tituli Historiarum* (Dittochaeon) di Prudenzio

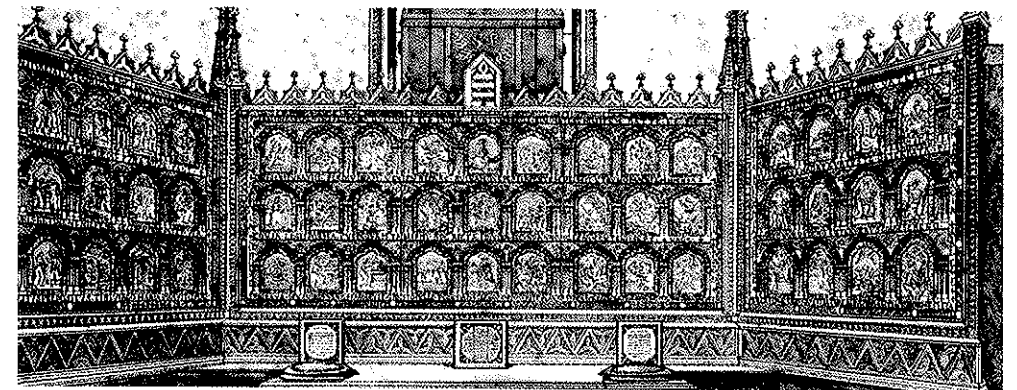
Il poema fornisce una descrizione dei seguenti soggetti tratti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento:

1. Adamo ed Eva e il peccato originale (Gn 3).
2. Le offerte di Caino e Abele e l'uccisione di Abele (Gn 4).
3. La colomba torna a Noè con un ramoscello di ulivo nel becco (Gn 8, 7-11).
4. Abramo e i tre ospiti (Gn 18).
5. La tomba di Sara (Gn 23).
6. Il sogno del faraone sui sette anni di abbondanza e sui sette anni di carestia (Gn 41).
7. Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli (Gn 37-45).
8. Mosè e il roveto ardente (Es 3-4).
9. Il passaggio del mar Rosso (Es 14).
10. Mosè riceve le tavole della legge sul monte Sinai (Es 19-22).
11. La manna dal cielo (Es 16).
12. Il serpente di bronzo (Nm 21).
13. Mosè trasforma l'acqua amara della sorgente di Mara in acqua dolce (Es 15).
14. L'arrivo a Elim, dove sono dodici sorgenti d'acqua e settanta palme (Es 15, 27).
15. Le dodici pietre nel Giordano (Gs 4, 3).
16. La casa di Raab risparmiata dalla distruzione di Gerico (Gs 2, 4).
17. Sansone lotta contro il leone (Gdc 14).
18. Sansone distrugge il raccolto dei Filistei (Gdc 15).
19. Davide sconfigge Golia (1 Sam 16-17).
20. Il regno di Davide (diversi testi).
21. La costruzione del tempio da parte di Salomone (1 Re 5-10).
22. Eliseo e il miracolo dell'accetta galleggiante sull'acqua (2 Re 6).
23. I figli d'Israele piangono lungo i fiumi di Babilonia (Sal 136[137]).
24. La guarigione di re Ezechia (2 Re 20).
25. L'angelo porta l'annuncio a Maria (Lc 1).
26. La nascita di Gesù (Mt 2).
27. L'adorazione dei Magi (Mt 2).
28. L'annuncio ai pastori (Lc 2).
29. La strage degli innocenti a Betlemme (Mt 2).
30. Il battesimo di Gesù (Mt 3).
31. La pietra angolare del tempio (Mt 21, 42; Sal 117[118], 22-23).
32. Le nozze di Cana (Gv 2).
33. La guarigione del cieco nato (Gv 9).
34. La decapitazione di Giovanni Battista (Mt 14).
35. Cristo cammina sulle acque (Mt 14).
36. Cristo guarisce l'indemoniato (Mc 5).
37. La moltiplicazione dei pani (Mt 14).
38. La risurrezione di Lazzaro (Gv 11).
39. I sommi sacerdoti con il denaro rifiutato da Giuda comprano il Campo del vasaio e Giuda si impicca (Mt 27, 1-10 e At 1, 19).
40. La casa di Caifa (Mt 26, 57 ss.; Mc 14, 53 ss.; Mc 14).
41. La colonna della flagellazione (Mc 15, 15 e Girolamo, *Epistolario*, 108, 9).
42. La morte di Cristo sulla croce (diversi testi).
43. La risurrezione, con allusione alla discesa agli Inferi (diversi testi).
44. L'ascensione (At 1, 9-12).
45. La lapidazione di Stefano (At 7, 57-60).
46. Pietro guarisce uno storpio (At 3).
47. La visione di Pietro (At 10).
48. La conversione di Saulo (At 9).
49. L'adorazione dell'Agnello (Ap 5, 6).

APPENDICE II. Soggetti biblici sull'altare di Klosterneuburg

Classificati per numero come segue: *ante legem*, *sub gratia* e *sub lege*. Ai numeri 16 e 17 non si applica questa suddivisione: tutti i temi in questo caso sono presi dall'Apocalisse.

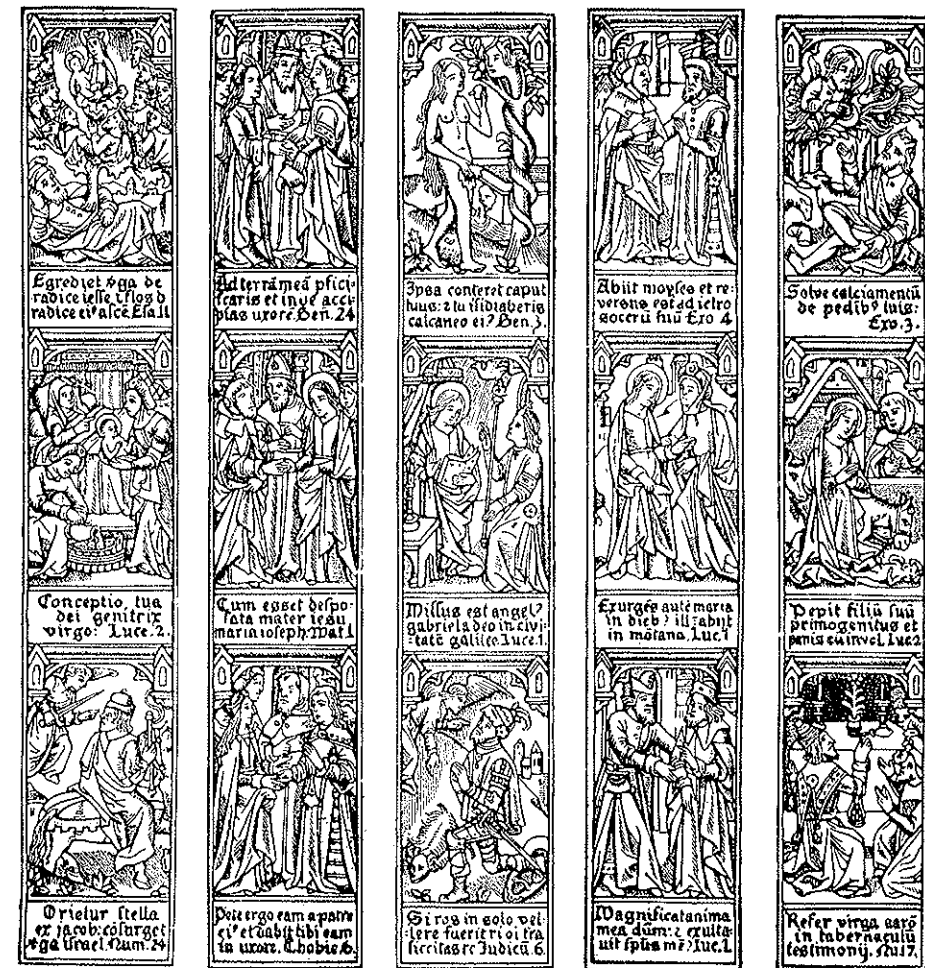
1. L'annuncio della nascita di Isacco (Gn 17, 19). *L'angelo porta l'annuncio a Maria* (Lc 1, 36 ss.). L'annuncio della nascita di Sansone (Gdc 13, 3).
2. La nascita di Isacco (Gn 21, 1 ss.). *La nascita di Cristo* (Lc 2, 1-21). La nascita di Sansone (Gdc 13, 24).
3. La circoncisione di Isacco (Gn 21, 4). *La circoncisione di Cristo* (Lc 2, 22-40). La circoncisione di Sansone (Gdc 13, 24).
4. Abramo e Melchisedek (Gn 14, 18). *L'adorazione dei Magi* (Mt 2). La regina di Saba visita Salomone (1 Re 10, 1-13).
5. Il passaggio del mar Rosso (Es 14). *Il bat-tesimo di Gesù nel Giordano* (Mt 3, 13-17). Il bacino di bronzo (1 Re 7, 23 ss.).
6. Mosè torna in Egitto (Es 4, 20). *L'ingresso di Gesù in Gerusalemme* (Mc 11, 1-11). L'agnello pasquale (Es 12, 3 ss.).
7. Abramo e Melchisedek (Gn 14, 18). *L'ultima cena* (Lc 22, 1-23). La manna riposta nell'urna (Es 16, 33-34).
8. La morte di Abele (Gn 4, 8). *Il tradimento di Giuda* (Mc 14, 43-46).
- Joab uccide Amasa (2 Sam 20, 8 ss.).
9. L'offerta di Abramo (Gn 22, 9 ss.). *La crocifissione* (Mc 15, 22-41). Il ritorno degli esploratori con il grappolo d'uva (Nm 13, 23).
10. Il peccato originale (Gn 3). *La deposizione dalla croce* (Lc 23, 50 ss.). Giosuè fa calare il cadavere del re di Ai dall'albero al quale era stato appeso (Gs 8, 29).
11. Giuseppe gettato nella cisterna dai suoi fratelli (Gn 37, 24). *La deposizione nel sepolcro* (Gv 19, 38 ss.). Giona divorato dalla balena (Gio 2, 1).
12. Le piaghe d'Egitto (Es 7-11). *Cristo scende agli Inferi* (apocrifo). Sansone squarta il leone (Gdc 14, 5 ss.).
13. Le benedizioni di Giacobbe (Gn 49, 9). *La risurrezione* (Mt 28). Sansone svelle le porte della città di Gaza (Gdc 16, 3).
14. Enoch viene trasportato in cielo (Gn 5, 24). *L'ascensione* (At 1, 4 ss.). Elia sale al cielo sul carro di fuoco (2 Re 2, 11).
15. L'arca di Noè (Gn 8, 10 ss.). *La discesa dello Spirito Santo* (At 2, 1-13). Mosè riceve le tavole della legge sul monte Sinai (Es 31, 18).
16. *La parusia* (Ap 4, 2-3). Gli angeli suonano le trombe. I morti risuscitano.
17. La Gerusalemme celeste. *Cristo giudice* (Ap 20, 11). L'inferno.



APPENDICE III. Soggetti biblici nella *Biblia Pauperum*

Questi soggetti sono stati attinti dalle edizioni più in uso. Ogni numero ha un tema tratto dal *Nuovo Testamento*, raffrontato con gli episodi del Vecchio Testamento. Le raffigurazioni sono tratte da un *Libro d'ore* francese del Quattrocento, che conteneva una *Biblia Pauperum* con piccole decorazioni ai bordi delle pagine.

1. *La nascita di Maria* (apocrifo).
L'albero di Iesse (Is 11, 1).
Gli oracoli di Balaam (Nm 24, 17-19).
2. *Lo spotalizio di Maria* (Mt 1, 16).
Il matrimonio di Isacco e Rebecca (Gn 24).
Lo spotalizio di Tobia e Sara (Tb 7).
3. *L'angelo porta l'annuncio a Maria* (Lc 1).
Adamo ed Eva e il peccato originale (Gn 3).
Gedeone e il vello (Gdc 6, 25-40).



1

2

3

4

5

4. *L'incontro fra Maria ed Elisabetta* (Lc 1, 39-45). Mosè visita il suocero Ietro (Es 4, 18). Misericordia e verità si-incontrano (Sal 84[85], 11).
5. *La nascita di Cristo* (Lc 2, 1-21). Mosè e il roveto ardente (Es 3, 1-14). Il bastone fiorito di Aronne (Nm 17, 16-23).
6. *L'adorazione dei Magi* (Mt 2). Davide e Abner (2 Sam 3, 20-21). La regina di Saba visita Salomone (1 Re 10, 1-13).

7. *La presentazione al tempio* (Lc 2, 22-40). La legge sui primogeniti (Es 13). Mosè ordina agli israeliti di circoncidere i loro figli (Lv 12). Samuele viene condotto da Eli, nella casa del Signore a Silo (1 Sam 1, 24-28).
8. *La fuga in Egitto* (Mt 2, 13-15). Rebecca mette in guardia Giacobbe da Esaù (Gn 27, 42-45). Davide fugge da Saul (1 Sam 19, 11-12).
9. *La distruzione degli idoli* (apocrifo). La distruzione del vitello d'oro

- (Es 32, 20). La distruzione dell'idolo di Dagon (1 Sam 5, 1-4).
10. *La strage degli innocenti* (Mt 2, 16-17). Saul fa uccidere i sacerdoti di Nob (1 Sam 22, 17-18). Atalia fa sterminare la stirpe di Davide (2 Re 11, 1-3).
11. *Il ritorno dall'Egitto* (Mt 2, 19-23). Il ritorno di Davide (2 Sam 2, 1). Il ritorno di Giacobbe, dopo la fuga da Esaù (Gn 31).
12. *Il battesimo di Gesù nel Giordano* (Mt 3, 13-17). Il passaggio del mar Rosso

- (Es 14, 21 ss.). Gli esploratori ritornano da Canaan con un enorme grappolo d'uva (Nm 13, 23).
13. *Cristo tentato dal diavolo* (Mt 4, 1-11). Giacobbe con astuzia acquista la primogenitura da Esaù (Gn 25, 29-33). Adamo ed Eva tentati dal serpente (Gn 3, 1 ss.).
14. *La risurrezione di Lazzaro* (Gv 11, 1-44). Elia risuscita il figlio della vedova (1 Re 17, 17 ss.). Eliseo risuscita il figlio della Sunammita (2 Re 4, 32-37).



6



7



8



12



13



18



21



22



24



25

15. *La trasfigurazione sul monte Tabor* (Mt 17, 1-9). I tre uomini da Abramo (Gn 18, 1 ss.). I tre giovani nella fornace (Dn 3, 19 ss.).
16. *Maria Maddalena unge i piedi di Gesù* (Lc 7, 37-50). Miriam viene guarita dalla lebbra grazie a Mosè (Nm 12, 10 ss.). Davide si pente grazie a Natan (2 Sam 12, 1-13).
17. *L'ingresso in Gerusalemme* (Mt 21). Davide acclamato dalle donne (1 Sam 18, 6). I figli dei profeti vanno incontro a Eliseo (2 Re 2, 15).
18. *Cristo piange sul destino di Gerusalemme* (Lc 21, 5-28). Isaia piange per Gerusalemme (Is 22, 4). Geremia compange il destino di Gerusalemme (Lam 1, 1).
19. *Cristo scaccia i mercanti dal tempio* (Gv 2, 13-17). Ezechia purifica il tempio (2 Cr 29, 3 ss.). Dario concede agli israeliti di ricostruire il tempio (Esd 6). Giuda Maccabeo purifica il tempio (1 Mac 4, 36-58).
20. *Giuda si offre di tradire Cristo* (Mt 26, 14-16).

21. *L'ultima cena* (Gv 13, 1-30). Abramo e Melchisedek (Gn 14, 18). La manna nel deserto (Es 16).
22. *Giuda tradisce Cristo* (Mt 26, 49). Giuseppe viene venduto come schiavo dai suoi fratelli (Gn 37, 28). Giuseppe
- Giuseppe arriva presso i suoi fratelli nei campi (Gn 37, 18). Giacobbe apprende la notizia della disgrazia di Giuseppe (Gn 37, 31 ss.). Abimelech fa uccidere i suoi fratelli (Gdc 9). La ribellione di Assalonne (2 Sam 15 ss.).
23. *Gesù davanti ad Anna e Caifa* (Mt 26, 57-68). Gezabele cerca di uccidere Elia (1 Re 19). I Babilonesi chiedono che venga consegnato loro Daniele (Dn 14, 28 ss.). Daniele nella fossa dei leoni (Dn 6, 17). Atalia fa uccidere i figli del re (2 Re 11).



26



27



29



30



33



34



36



40



41



42

24. *Cristo davanti a Pilato* (Mc 15, 1-15). Saul fa uccidere i sacerdoti di Nob (1 Sam 22, 17-18). Canun, re degli Ammoniti, umilia i ministri di Davide (2 Sam 10, 4). Gezabele cerca di uccidere Elia (1 Re 19). Gezabele fa uccidere Nabot a seguito di false accuse (1 Re 21, 7 ss.). I Babilonesi chiedono che venga consegnato loro Daniele (Dn 14, 28 ss.).
25. *La flagellazione di Cristo* (Mt 27, 27-31). Caino uccide Abele (Gn 4, 8). Sansone prigioniero dei Filistei (Gdc 16, 21). Re Antioco fa torturare e uccidere sette fratelli ebrei (2 Mac 7). Giobbe schernito da sua moglie (Gb 2, 9).
26. *La corona di spine e lo scherno* (Mt 27, 27-31). Cam schernisce suo padre Noè (Gn 9, 22). I Filistei accecano Sansone (Gdc 16, 21). I ragazzi di Betel beffeggiano Eliseo (2 Re 2, 23 ss.). Asa fa gettare Canani in carcere (2 Cr 16, 10).
27. *La via crucis* (Gv 19, 16-17). Isacco porta la legna per l'olocausto (Gn 22, 6). Iefte sacrifica sua figlia (Gdc 11, 30 ss.). Elia e la vedova di Zarepta (1 Re 17, 10). Commiato di Davide e Gionata (1 Sam 20, 42).
28. *La crocifissione* (Mc 15, 22-41). Il serpente di bronzo (Nm 21, 8). Il sacrificio di Abramo (Gn 22, 9 ss.).
29. *Cristo trafitto da una lancia* (Gv 19, 34). La creazione di Eva dalla costola di Adamo (Gn 2, 21-22). Mosè colpisce la roccia e fa scaturire acqua (Es 17, 6).
30. *La deposizione dalla croce* (Mt 27, 57-59). Giosuè fa calare il cadavere del re di Ai dall'albero (Gs 8, 29). I corpi di Saul e dei suoi figli vengono tolti dalle mura (1 Sam 31, 12).
31. *Il compianto su Gesù* (Mt 27, 57-59). Noemi piange il destino dei suoi figli (Rt 1, 20). La tristezza per la morte di Gionata il Maccabeo (1 Mac 12, 52). Il popolo di Giuda piange la morte di re Giosia (2 Cr 35, 24). Adamo ed Eva piangono la morte di Abele.
32. *La deposizione nel sepolcro* (Mt 27, 56-60). Giuseppe viene gettato nella cisterna dai suoi fratelli (Gn 37, 24). Giona viene inghiottito dalla balena (Gio 2, 1).
33. *Cristo scende agli Inferi* (1 Pt 3, 19). Sansone squarta il leone (Gdc 14, 5 ss.). Davide sconfigge Golia (1 Sam 17, 50 ss.).
34. *La risurrezione* (Mt 28). Sansone svelle le porte della città di Gaza (Gdc 16, 3). Giona viene rigettato dalla balena (Gio 2, 11).
35. *Le donne presso il sepolcro vuoto* (Mc 16, 1 ss.). Ruben scopre che Giuseppe è scomparso dalla cisterna (Gn 37, 29). La sposa del Cantico dei Cantici cerca lo sposo (Ct 3, 1).
36. *Cristo appare a Maria Maddalena* (Gv 20, 11-18). La sposa del Cantico dei Cantici trova lo sposo (Ct 3, 4). Daniele nella fossa dei leoni (Dn 6, 17).
37. *Cristo appare ai discepoli di Emmaus* (Lc 24, 13-35). Giacobbe porta del cibo a Isacco (Gn 27, 18 ss.). L'angelo conduce Tobia da Raguele (Tb 7, 1 ss.).
38. *Cristo appare ai discepoli* (Lc 24, 36-42). Giuseppe si fa conoscere dai fratelli (Gn 45, 3 ss.). Tobia accoglie suo figlio con gioia (Tb 11, 10). Il ritorno del figliol prodigo (Lc 15, 20).
39. *L'incredulità di Tommaso* (Gv 20, 24-31). La lotta di Giacobbe con l'angelo (Gn 32, 25). La storia di Gedeone (Gdc 6).
40. *L'ascensione* (At 1, 9 ss.). Enoch si allontana dalla terra (Gn 5, 24). Elia sale al cielo sul carro di fuoco (2 Re 2, 11).
41. *La discesa dello Spirito Santo* (At 2, 1-13). Mosè riceve le tavole della legge (Es 19). Elia fa scendere dal cielo il fuoco sull'olocausto (1 Re 18, 38).
42. *La morte e l'incoronazione di Maria* (apocrifo). Salomone fa collocare un trono per la madre alla sua destra (1 Re 2, 19). Assuero presta ascolto a Ester (Est 8, 4).

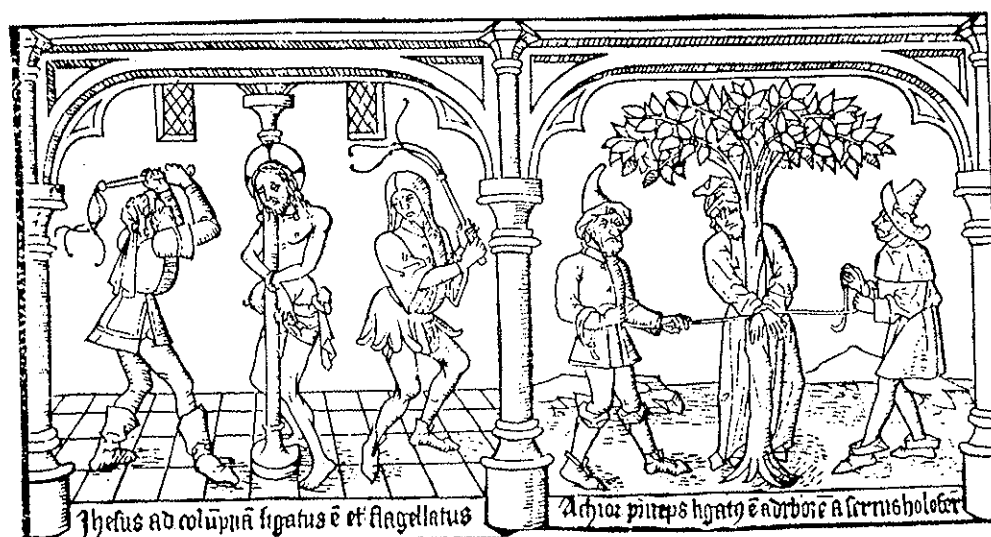
APPENDICE IV. Soggetti biblici nello *Speculum Humanae Salvationis*

I soggetti dei numeri 1 e 2 derivano tutti dal Vecchio Testamento. Se un titolo non ha alcun rimando, ciò significa che il motivo in questione non è stato preso dalla Bibbia ma da un'altra fonte, in particolare dalla *Historia Scholastica* di Petrus Comestor.

1. La caduta di Lucifero. La creazione di Eva (Gn 2, 21-22). Proibizione di Dio ad Adamo (Gn 2, 15-17). Eva parla con il serpente (Gn 3, 1-5).
2. Il peccato originale (Gn 3, 6-13). La cacciata dal paradiso (Gn 3, 23-24). Adamo ed Eva al lavoro (Gn 3, 16-19). Il diluvio universale (Gn 7).
3. *L'annuncio della nascita di Maria*. Il sogno di Nabucodonosor (Dn 2, 31-35). La fontana sigillata nel giardino chiuso (Ct 4, 12). Il profeta Balaam (Nm 24, 17).
4. *La nascita di Maria*. Il tempio di Restomone (1 Re 6). La porta del tempio che resta chiusa (Ez 44, 2). L'albero di Iesse (Is 11, 1).
5. *La presentazione di Maria al tempio*. I pescatori donano una lamina d'oro nel tempio del sole. Iefte sacrifica sua figlia (Gdc 11, 30 ss.). La regina di Persia nei giardini pensili.
6. *Lo spotalizio di Maria*. Lo spotalizio del giovane Tobia con Sara (Tb 7). La torre d'avorio (Ct 7, 5). La torre di Davide (Ct 4, 4).
7. *L'annuncio dell'angelo a Maria* (Lc 1, 26-38). Adamo ed Eva e il peccato originale (Gn 3, 6-13). Mosè e il roveto ardente (Es 3, 2). Gedeone e il vello (Gdc 6, 36-40).
8. *La nascita di Gesù* (Lc 2, 1-20). Il sogno del coppiere del faraone (Gn 40, 9 ss.). La verga fiorita di Aronne (Nm 17, 16-23). L'imperatore Augusto e la Sibilla tiburtina.
9. *L'adorazione dei Magi* (Mt 2). Davide riceve l'acqua di Betlemme (2 Sam 23, 16). La regina di Saba visita Salomone (1 Re 10, 1-13). *I Magi vedono la stella* (Mt 2, 9 ss.).
10. *La presentazione al tempio* (Lc 2, 22-39). L'arca dell'alleanza (Es 25, 10 ss.).
- Il candelabro a sette bracci (Es 25, 31 ss.). Samuele viene condotto da Eli, nella casa del Signore a Silo (1 Sam 1, 24-28).
11. *La fuga in Egitto* (Mt 2, 13-15). Nabucodonosor sogna la distruzione dell'idolo (Dn 2, 31 ss.). Mosè bambino calpesta il trono del faraone. Gli egiziani venerano un idolo che rappresenta la Santa Vergine.
12. *Il battesimo di Gesù nel Giordano* (Mt 3, 13-17). L'arca dell'alleanza attraversa il Giordano (Gs 3, 17). Il bacino di bronzo (1 Re 7, 23 ss.). Naaman su consiglio di Eliseo si bagna nel Giordano (2 Re 5, 10-14).
13. *Gesù tentato dal diavolo* (Mt 4, 1-11). Daniele uccide il drago (Dn 14, 25 ss.). Davide uccide l'orso e il leone (1 Sam 17, 34 ss.). Davide uccide Golia (1 Sam 17, 42 ss.).
14. *Maria Maddalena unge i piedi di Gesù nella casa di Simone il lebbroso* (Mc 14, 3-9). Manasse in catene (2 Cr 33, 11 ss.). Davide si pente grazie a Natan (2 Sam 12, 1-13). Il ritorno del figliol prodigo (Lc 15, 21).
15. *L'ingresso in Gerusalemme* (Mc 11, 1-11). Davide acclamato dalle donne (1 Sam 18, 6). Isaia piange per Gerusalemme (Is 22, 4). Eliodoro viene castigato nel tempio (2 Mac 3, 25-28).
16. *L'ultima cena* (Lc 22, 14-23). Abramo e Melchisedek (Gn 14, 18). L'agnello pasquale (Es 12, 3 ss.). La manna nel deserto (Es 16).
17. *I soldati si inginocchiano per scherno davanti a Cristo*. Sansone uccide i suoi nemici (Gdc 15, 15). Samgar uccide i Filistei (Gdc 3, 31). Davide uccide i suoi nemici (2 Sam 22).
18. *Giuda tradisce Cristo* (Mc 14, 43-46). Caino uccide Abele (Gn 4, 8). Saul tenta di uccidere Davide con una lancia (1 Sam 18, 10 ss.). Ioab uccide Amasa (2 Sam 20, 8 ss.).
19. *Gesù viene flagellato e schernito* (Mc 15, 15). Cam schernisce suo padre Noè (Gn 9, 22). Sansone schernito dai Filistei (Gdc 16, 25).

- Achior viene legato a un albero (Gdt 6, 8).
Lamech schernito dalle sue mogli (Gn 4).
Giobbe colpito da Satana e redarguito dalla moglie (Gb 2).
20. *La corona di spine* (Gv 19, 1-3).
Canun, re degli Ammoniti, umilia i ministri di Davide (2 Sam 10, 4).
Simei fugge da Davide (2 Sam 16, 5-14).
 21. *La via crucis* (Mc 15, 21-22). Isacco porta la legna per l'olocausto (Gn 22, 6).
Gli esploratori tornano da Canaan con un enorme grappolo d'uva (Nm 13, 23).
I vignaioli uccidono il figlio del padrone della vigna (Lc 20, 9 ss.).
 22. *Cristo viene crocifisso* (Gv 19, 17-24).
Iubal e Tubalcain battono il ferro (Gn 4, 21-22). Il serpente di bronzo (Nm 21, 8). Il re di Moab sacrifica suo figlio (2 Re 3, 27).
 23. *La crocifissione* (Mc 15, 22-41).
Nabucodonosor vede in sogno un grande albero (Dn 4, 7).
Eleazar muore uccidendo un elefante (1 Mac 6, 43). Codro si sacrifica per garantire la vittoria al suo popolo.
 24. *Cristo schernito* (Lc 23, 35-39).
Mikal disprezza Davide (2 Sam 6, 16).
La morte di Assalonne (2 Sam 18).

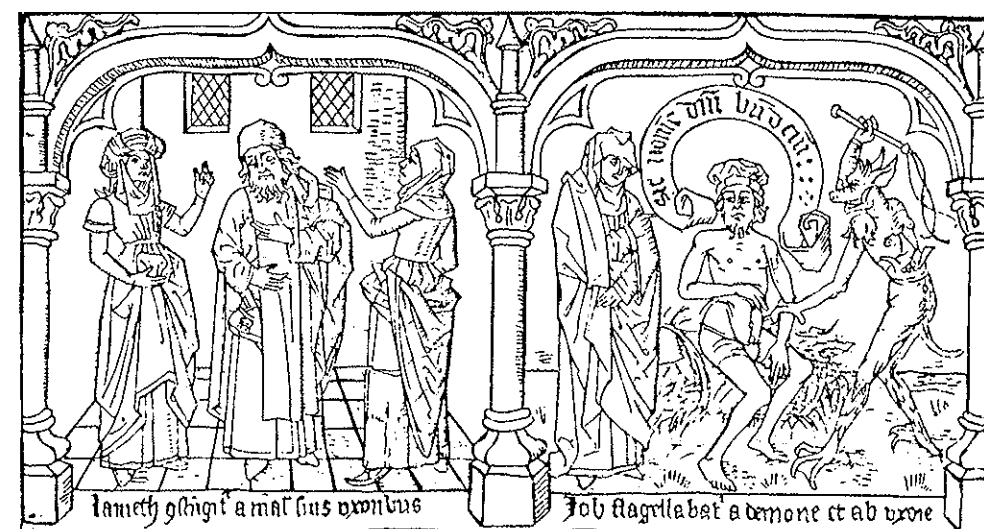
- Evil-Merodach taglia a pezzi il corpo del padre.
25. *Il compianto su Gesù* (Mt 27, 57-59).
Giacobbe piange la scomparsa di Giuseppe (Gn 37, 34-35).
Adamo ed Eva piangono Abele.
Noemi deplora il destino dei suoi figli (Rt 1, 20).
 26. *La deposizione nel sepolcro* (Gv 19, 38 ss.).
Giuseppe viene gettato nella cisterna dai suoi fratelli (Gn 37, 24).
Davide deplora Abner (2 Sam 3, 30-39).
Giona viene inghiottito dalla balena (Gio 2, 1).
 27. *Cristo scende agli Inferi* (apocrifo).
I tre giovani nella fornace (Dn 3, 19 ss.).
Daniele nella fossa dei leoni (Dn 6, 17).
Lo struzzo libera il suo piccolo.
 28. *Cristo sconfigge il diavolo*.
Benaia uccide un leone (2 Sam 23, 20).
Sansone uccide un leone (Gdc 14, 5).
Eud uccide re Eglon (Gdc 3, 12-22).
 29. *Maria sconfigge il diavolo*.
Giuditta uccide Oloferne (Gdt 13, 4-9).
Giaeale uccide Sisara (Gdc 4, 18-21).
Tomiri uccide re Ciro.
 30. *I patriarchi vengono liberati dagli Inferi*.
L'esodo dall'Egitto (Es 13, 17 ss.).



- Abramo viene liberato dal fuoco dei caldei.
Lot lascia Sodoma (Gn 19, 17-26).
31. *La risurrezione* (Mt 28). Sansone svelle le porte della città di Gaza (Gdc 16, 3).
Giona viene rigettato dalla balena (Gio 2, 11). La pietra scartata dai costruttori diviene testata d'angolo (Sal 117[118], 22).
 32. *L'ascensione* (At 1, 9 ss.). La scala di Giacobbe (Gn 28, 10 ss.). Il buon pastore (Lc 15, 4 ss.). Elia sale al cielo sul carro di fuoco (2 Re 2, 11).
 33. *La discesa dello Spirito Santo* (At 2, 1-13).
La costruzione della torre di Babele (Gn 11, 4). Mosè riceve le tavole della legge (Es 19). Eliseo moltiplica l'olio della vedova (2 Re 4, 1-7).
 34. *Maria, mater dolorosa*. La madre di Tobia piange suo figlio (Tb 5, 19).
Saul e Mikal (1 Sam 19, 11-17).
 35. *La morte e l'incoronazione di Maria* (apocrifo). Salomone fa collocare un trono per la madre alla sua destra (1 Re 2, 19). Davide porta l'arca dell'alleanza a Gerusalemme (2 Sam 6, 1 ss.). Assuero presta ascolto a Ester (Est 8, 4).
 36. *Maria mediatrice*. Abigail calma Davide

- (1 Sam 25, 15-35). Una donna calma Ioab (2 Sam 20, 16 ss.).
37. *Maria, madre di misericordia*. Tarbi difende una città da Mosè. Tebez difesa dalle mire di Abimelech (Gdc 9, 50). Mikal fa in modo che Davide possa fuggire (1 Sam 19, 11-12).
 38. *Cristo mostra le sue ferite al Padre*.
Antipatro e Giulio Cesare. Maria mostra il seno al Figlio. Ester implora grazia per Israele (Est 4).
 39. *Il Giudizio universale* (Ap 20, 11-15).
La parabola degli operai della vigna (Mt 20, 1-16). Le vergini savie e le stolte (Mt 25, 1-13). Il testo sulla parete (Dn 5).
 40. *La punizione nell'Inferno*. La vendetta di Davide (2 Sam 4, 8). La vendetta di Gedeone (Gdc 6-7). La rovina del faraone (Es 15, 19).
 41. *Le gioie dei beati*. Salomone e la regina di Saba (1 Re 10, 1-13). Il banchetto di re Assuero (Est 1, 3). Il banchetto dei parenti di Giobbe (Gb 42).

In basso, in queste due pagine: raffigurazioni tratte da uno *Speculum Humanae Salvationis* quattrocentesco. Londra, British Library. Vedi il numero 19: Gesù, Anchior, Lamech e Giobbe.



BIBLIOGRAFIA

Questa rassegna, in conformità al carattere propedeutico dell'opera, non pretende di essere esaustiva, ma vuole solo fornire al lettore interessato indicazioni bibliografiche che consentano un approfondimento immediato della materia.

OPERE DI CARATTERE GENERALE

Le opere relative all'iconografia possono essere divise in testi di base e brevi studi introduttivi. Al primo gruppo appartengono l'*Iconographie de l'art chrétien* in 6 voll., di L. Réau, Paris 1955-1959, e, di Gertrud Schiller, l'*Iconographie der christlichen Kunst*, 4 voll., Gütersloh 1966-1976. Il libro di C. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst* in 2 voll., Freiburg 1926-1928, è più sintetico, ma ancora molto voluminoso per un primo approccio. Tra i manuali più succinti vi è il libro di Emile Mâle, *De religieuze kunst van de 11^e tot de 18^e eeuw*, Utrecht/Bruxelles 1949, un riassunto dei suoi libri sull'arte religiosa in Francia. E. Newton e W. Neill, in *2000 years of Christian Art*, London 1966, hanno preso in esame gli aspetti contenutistici dell'arte cristiana. Quest'opera non è adatta a livello introduttivo, in quanto richiede una certa conoscenza dell'argomento. *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland* di H. Appuhn, Darmstadt 1985, è un opuscolo utile, ma si limita alla Germania e a un determinato periodo. Uno studio introduttivo molto approfondito, da un punto di vista storico e culturale, delle rappresentazioni religiose è quello di Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990. Per i metodi dell'iconografia e dell'iconologia le opere di E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939 (trad. it. *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975), e *Meaning in the Visual Arts*, Ithaca 1970 (trad. it. *Il significato delle arti visive*, Torino 1979), sono fondamentali. Uno studio molto interessante sul nesso tra rappresentazione e cultura è quello di David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989

(trad. it. *Il potere delle immagini: il mondo delle figure, reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino 1993). Chiaro e sintetico, nell'introdurre al campo dell'iconografia e dell'iconologia è l'opuscolo di Roelof van Straten, *Inleiding in de iconografie*, Muiderberg 1991.

LESSICI

Completo è il *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 voll., Freiburg/Basel/Wien, 1968-1976, di E. Kirschbaum, W. Braunfels ea. Un buon compendio di questa opera, in un volume, è stato pubblicato da J. Seibert nel 1987 con il titolo *Lexikon christlicher Kunst*.

Altri due lessici in tedesco sono *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Hanau s.d., di H. Sachs, E. Bastübner e H. Neumann, e *Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, München 1988, di G. Heinz-Mohr (trad. it. *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984). L'approfondito *Lexikon der christlichen Ikonographie* di Aurenhammer, Wien 1959, non è andato oltre il primo volume.

Suggeriamo inoltre l'opera di Edouard Urech *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Genève 1972 (trad. it. *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma 1995), il *Lexique des symboles*, St. Léger Vauban 1979, di Olivier Beigbeder (trad. it. *Lessico dei simboli medievali*, Milano 1989) e ancora *Le symbolisme dans l'art religieux*, Paris 1961, di René Gilles (trad. it. *Il simbolismo nell'arte religiosa*, Roma 1993).

In lingua inglese va raccomandata l'opera di J. Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, New York/London 1974 (trad. it. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1998³). Per i paesi francofoni, invece, l'introduzione ai motivi simbolici di G. Champeaux e S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, Paris 1966 (trad. it. *I simboli del Medioevo*, Milano 1981).

Citiamo inoltre Hans Biedermann, *Prisma van de symbolen*, Utrecht 1991 (trad. it. *Enciclopedia dei simboli*, Milano 1991).

ARTE PALEOCRISTIANA (CAPITOLI 1 E 2)

Per un quadro generale dell'arte paleocristiana, si veda *Dal paleocristiano al romano*, Bologna 1966, a c. di Stefano Bottari e *Arte paleocristiana*, Milano 1967, di A. Grabar. Sull'architettura rappresenta un punto di riferimento imprescindibile *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965, (trad. it. *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986) di R. Krautheimer, Torino 1986.

Molte introduzioni all'arte paleocristiana si sono occupate anche di iconografia, come ad esempio l'*Atlas van de vroegchristelijke wereld* di F. van der Meer e Chr. Mohrmann, Amsterdam/Bruxelles 1961. Recentemente è stato ristampato, di F. van der Meer, *Christus' oudste gewaad*, sull'originalità dell'arte del cristianesimo antico, Utrecht/Bruxelles 1990. Fondamentale è *Christian Iconography, a Study of Its Origins* di A. Grabar, Princeton 1968 (trad. it. *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 1983). Il libro è fornito di una eccellente bibliografia.

Per quanto riguarda l'assimilazione della simbologia pagana da parte del cristianesimo delle origini indichiamo invece *Dalla terra alle genti: la diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, a c. di Angela Donati, Milano 1998.

Un'introduzione all'iconografia delle pitture delle catacombe è *De vroegchristelijke schilderkunst* di P. du Bourguet, Amsterdam 1964 (trad. it. *La pittura cristiana primitiva*, Milano 1965). Il libro di Robert Milburn, *Early Christian Art & Architecture*, Berkeley 1988, si occupa ampiamente degli aspetti iconografici. J. Stevenson ha scritto *The catacombs*, London 1978 (trad. it. *La civiltà delle catacombe*, Ponzano Magra 1989), che aiuta a comprendere la funzione delle catacombe. Molto validi per capire l'influenza della cultura orientale ed ebraica sono i libri di P. Bagatti e P. Bellarmino, *L'Eglise de la Circoncision*, Gerusalemme 1965, e *L'Eglise de la gentilité en Palestine*, Gerusalemme 1968. Le pubblicazioni di Kraeling sugli scavi di Dura Europos, *Final Report VIII*, volume I: *The Synagogue*, New Haven 1956, e volume II: *The*

Christian building, New Haven 1967, vanno menzionate per la loro importanza per la storia della nascita dell'arte cristiana. *Late Antique and Early Christian Book Illuminations* di K. Weitzmann, New York 1977, è un'introduzione sintetica all'illustrazione dei libri nel Basso Impero, utile per lo studio dell'iconografia grazie alle sue molte e ottime tavole.

L'ARTE DELLE CHIESE ORIENTALI (CAPITOLO 3)

Un'ottima introduzione alla pittura bizantina è la *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, scritta da Viktor Lazaref.

Introduzioni generali sono pure di W.P. Theunissen, *De kunst der Ikonen*, 's-Gravenhage 1953; A.M. Jansens, *Ikonen*, Bussum 1966; Kurt Weitzmann e a., *A Treasury of Icons, Sixth to Seventeenth Centuries*, Sofia 1966; H.P. Gerhard, *Welt der Ikone*, Recklinghausen 1980 (con una dettagliata bibliografia); Helmut Fischer, *Die Ikone. Ursprung, Sinn, Gestalt*, Freiburg 1989. Alcuni studi sulle icone più antiche a c. di Kurt W. Weitzmann sono stati raccolti in *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1982. Fondamentale per il significato teologico delle icone sono *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Paris 1972 (trad. it. *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Milano 1990), di Pavel Nikolajevič Evdokimov e *Theology of the icon* di L. Ouspensky, New York 1978 (trad. it. *La teologia dell'icona*, Milano 1995). Lo stesso vale per il libro che egli ha scritto con V. Lossky, *The meaning of Icons*, Olten 1952, e per il recente *Imago Dei, the Byzantine Apologia for Icons* di J. Pelikan, New Haven/London 1990. Di questa serie fa parte anche *Van den Heiligen Johannes den Damascener de derde verhandeling tegen hen die de heilige ikonen smaden* di F. van der Meer e G. Bartelink, Utrecht/Antwerpen 1968 e *Il culto dalle immagini. L'arte bizantina del Cristianesimo dalle origini all'Iconoclastia*, di E. Kitzinger, Firenze 1992.

B. Veldhuis ha scritto due libri iconografici, *Ikon-Maria*, Eindhoven 1979, e *De Zoon, Christus op ikonen*, Eindhoven 1980. Un lessico molto utile è quello di Günther Spitzing, *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole*, München 1989.

I PRIMI SECOLI DEL MEDIOEVO (CAPITOLO 4)

Considerazioni iconografiche sull'arte di questo periodo si trovano spesso in opere di carattere generale su questa epoca, come *Early Medieval, style and civilization* di G. Henderson, Harmondsworth 1972, e *Early Medieval Art* di E. Kitzinger, London 1983. Il libro di A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, 2 voll., Berlin 1914-1923, è tuttora una fonte importante per la nostra conoscenza delle rappresentazioni.

Come opera generale sul periodo, limitatamente all'area italiana, indichiamo *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, a c. di Carlo Bertelli. Con un ambito di pertinenza più ampio, invece, *L'Arte Medievale in Italia e nell'Occidente europeo*, Milano 1993, di L. Castelfranchi Vegas. L'iconografia dell'arte irlandese viene analizzata in F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period to A.D. 800*, Ithaca, N.Y. 1967, e M. e L. Paor, *Early Christian Ireland, Ancient Peoples and Places*, London 1960 (trad. it. *Antica Irlanda Cristiana*, Milano 1969). F. Henry inoltre ha scritto *Croix sculptées Irlandaises*, Dublin 1964. J. Streit nel suo libro *Zon en kruis, van steenkring tot vroegchristelijke kuis in Ierland*, Rotterdam 1980, collega le croci irlandesi al simbolismo pagano dell'antica Irlanda. Una buona introduzione all'universo mentale dei carolingi è *Karl der Grosse: Lebenswerk und Nachleben*, redatto da W. Braunsfels, Düsseldorf 1966. H. Krause-Zimmer ha scritto *Bernward von Hildesheim und der Impuls Mitteleuropas*, Stuttgart 1984. Sull'iconografia carolingia indichiamo inoltre di M. D'Onofrio *Roma e Aquisgrana* (Collana di studi di storia dell'arte, 4), Roma 1983 e *Monumenti di età carolingia. Aquileia, Cividale, Malle, Münster* (Ricerche e studi d'arte medievale, 2), Padova 1974.

Per le arti decorative e per la miniatura in particolare, per la ricchezza dell'apparato illustrativo, si raccomanda il volume di J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach *L'Empire carolingien*, Paris 1968 (trad. it. *L'Impero carolingio*, Milano 1969).

Prezioso per l'iconografia del periodo ottoniano è *Middleleuse kunst in overgang* di H. Jantzen,

Utrecht/Antwerpen 1961. Una trattazione generale, con ricco apparato illustrativo, è pure nel volume di L. Grodeck, F. Mutherich, J. Taralon, F. Wormald *Le siècle de l'An Mil*, Paris 1973 (trad. it. *Il secolo dell'anno Mille*, Milano 1974), che si raccomanda soprattutto per la parte relativa agli avori e all'oreficeria.

Il libro *Romanesque Signs* di S.G. Nichols, New Haven/London 1983, si riferisce in parte ancora al primo Medioevo.

I SECOLI CENTRALI DEL MEDIOEVO (CAPITOLO 5)

Fondamentali, benché talora datate, sono le opere di E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1928, e *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1922 (trad. it. *Le origini del gotico*, Milano 1986). Un'introduzione all'iconografia romanica è *Initiation à la symbolique romane* di M. Davy, Paris 1977 (trad. it. *Il simbolismo medievale*, Roma 1988). Anche altre opere di carattere generale si occupano in modo approfondito degli aspetti iconografici: Y. Christe, *Les grand portails romans*, Genève 1969, e M.F. Hearn, *Romanesque sculpture*, Ithaca 1981. Si occupa in modo particolare dell'iconografia dei portali il libro di A. Walzer, *Das Bildprogramm an den mittelalterlichen Kirchenportalen Frankreichs und Deutschlands*. Festschrift für W. Pinder, Leipzig 1938; si vedano poi Walter Cahn, *Die Bibel in der Romanik*, München 1982, e Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters*, München 1983. Tratta l'iconografia delle vetrate Wolfgang Kemp, *Sermo Corpuscularis. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987. G. Duby ha scritto su *Bernard van Clairvaux en de cisterciënzerkunst*, Amsterdam 1989 (trad. it. *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino 1982). Le monografie dedicate ad alcuni importanti monumenti meritano una menzione particolare: un libro affascinante sul soffitto dipinto di Zillis è quello di D. Rudloff, *Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Basel 1989; il significato di Saint-Denis viene trattato da S. McKnight Crosby: "Abbot Suger, the Abbey of Saint-Denis, and the New Gothic Style", in: *The Royal Abbey of Saint-Denis in the Time of Abbot*

Suger, New York 1981; sull'altare di Verdun ha scritto Fl. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Wien 1955; l'opera di Herrad van Landsberg viene trattata da J. Walter, *Hortus Deliciarum*, Strassburg/Paris 1952. I. Tetzlaff ha scritto due opuscoli che meritano un cenno soprattutto per le loro raffigurazioni: *Romanische Kapitelle in Frankreich*, Köln 1976, e *Romanische Portale in Frankreich*, Köln 1977. Sulle decorazioni ai bordi delle miniature e nei dettagli scolpiti delle chiese ha scritto Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992. Alcune grandi mostre sono state accompagnate da voluminosi cataloghi in cui ci si occupa spesso di iconografia, come ad esempio in: *Rijn en Maas, Kunst en Cultuur 800-1400*, 2 voll., Bruxelles 1972-1973; *Monumenta Annonis, Köln und Siegburg, Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*, Köln 1975; *Ornamenta Ecclesiae*, 3 voll., Schnütgen-Museum, Köln 1985. Per una trattazione generale sull'arte gotica si veda in particolare W. Saverländer *Le siècle des cathédrales*, Paris 1989 (trad. it. *Il secolo delle cattedrali*, Milano 1990).

Sulle cattedrali gotiche e la cultura che le ha generate si vedano ancora G. Duby *L'Europe des Cathédrales*, Genève 1966 (trad. it. *L'Europa delle cattedrali*, Milano 1967) e, più recente, di H. Karge *La fabbrica eterna. Cultura, logica strutturale, conservazione delle cattedrali gotiche*, Vigevano 1993. Specifica su Chartres è invece l'opera di Mâle *Chartres*, Paris 1983 e *Chartres révélée par sa sculpture et ses vitraux*, St. Leger Vauban 1987 (trad. it. *La cattedrale, Chartres*, Milano 1988) scritto da Nicole Levis Godechot.

IL TARDO MEDIOEVO E IL RINASCIMENTO (CAPITOLO 6)

Anche sul tardo Medioevo Mâle ha scritto un'opera importante: *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, Paris 1925. Forse ancora più importante è Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Roma 1992. H.Th. Musper si è occupato delle prime versioni stampate dell'Apocalisse e della *Biblia Pauperum*: *Die Urausgaben der holländischen Apokalypse und Biblia pauperum*, München

1961. Un'edizione facsimile è quella di Avril Henry, *Biblia Pauperum*, Aldershot 1987. H. Appuhn ha pubblicato un'opera sullo *Speculum Humanae Salvationis: Heilspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches Speculum Humanae Salvationis*, Dortmund 1981. Un po' più recente è A. Wilson e J. Lancaster Wilson, *A medieval Mirror. Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*, Berkeley/Los Angeles/London 1984. Una rassegna dei molti altri *Specula* è fornita da P. Bange, *Spiegels der Christenen. Zelfreflectie en ideaalbeeld in laat-middeleeuwse moralistisch-didactische traktaten*, Nijmegen 1986. Di M. A. Pavone indichiamo *Iconologia francescana. Il Quattrocento*, Todi 1988.

Sulle innumerevoli scene della passione risalenti a questo periodo ha scritto J. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance*, Kortrijk 1979. L'avvento del realismo è il soggetto, tra l'altro, di *Giotto and the Language of Gesture* di M. Barasch, Cambridge 1987 e di *Giotto e l'origine del realismo*, di M. Gabrielli, Roma 1981. Sull'artista si veda anche *Giotto*, di Francesca Flores D'Arcais, Milano 1995.

M. Baxandall cerca alcuni interessanti nessi tra l'arte e l'ambiente sociale in *Schilderkunst en leefwereld in het Quattrocento: een inleiding in de sociale geschiedenis van de picturale stijl*, Nijmegen 1986. Prezioso per le serie di pitture murali nelle chiese italiane è M. Aronberg Lavin, *The Place of Narrative, Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago 1990. Gli affreschi della Cappella Sistina vengono descritti da C. Pietrangeli e a., *The Sistine Chapel. The Art, the History, and the Restoration*, New York 1986. Su Michelangelo e la Cappella Sistina, dopo l'ultimo restauro, si veda poi *La Cappella Sistina*, I, *La Preistoria della Bibbia*, II, *Gli Antenati di Cristo*, III, *La Storia della Creazione*, testi di F. Hartt, G. Colalucci, F. Mancinelli, Milano 1989-1990 e Aa.Vv. *La Cappella Sistina: La volta restaurata: il trionfo del colore*, Novara 1992.

K. Smits ha scritto *De iconografie van de Nederlandse Primitieven*, Amsterdam 1933. Il libro di

Panofsky, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, 2 voll., Cambridge, Mass. 1953, si occupa ampiamente degli aspetti iconografici. Chi legge questo libro, tuttavia, deve anche tener conto dell'opera di J.B. Bedaux, *The reality of symbols*, 's-Gravenhage 1990. Grande rilievo ha l'iconografia nel voluminoso studio di Paul Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch, tussen volksleven en stads cultuur*, Berchem 1987. L'iconografia dell'arte ai tempi della Riforma viene esaminata tra l'altro in *Art and the Reformation in Germany* di C. Christensen, Detroit 1979, nel catalogo *Von der Freiheit eines Christenmenschen. Kunstwerke und Dokumente aus dem Jahrhundert der Reformation*, Charlottenburg-Berlin 1967, e nel catalogo *Kunst der Reformationszeit*, Berlin 1983. L'opera di C. Harbison, *Symbols in Transformation: Iconographic Themes at the Time of the Reformation*, Princeton 1969, tratta in particolar modo l'iconografia.

Si è occupato ancora dei risvolti artistici della Riforma G. Scavizzi in *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti tra riformati e cattolici*, Roma 1982.

La situazione nei Paesi Bassi è un tema centrale in D. Freedberg, "The hidden God: image and interdiction in the Netherlands in the sixteenth century", in: *The Art History* 5 (1982), pp. 135-153. Lo stesso autore ha partecipato alla realizzazione del catalogo *Kunst voor de beeldenstorm. Noord-nederlandse kunst 1515-1580*, Rijksmuseum Amsterdam 1986. Altre pubblicazioni su aspetti iconografici di questo periodo sono: il catalogo *Ketters en papen. Het godsdienstig leven in de tweede helft van de 16^e eeuw*, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht 1986; il catalogo *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*, Frans Hals Museum, Haarlem 1986; I. Veldman e K. van Schaik, *Verbeelde boodschap, bijbelillustraties uit 1537 in houtsneden van Lieven de Witte*, Haarlem 1989; I.M. Veldman, "Maarten van Heemskerck's visie op het geloof" in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 35 (1987), pp. 193-210, e I.M. Veldman, *De Wereld tussen Goed en Kwaad, Late prenten van Coornhert*, 's-Gravenhage 1990.

L'ARTE DOPO IL CONCILIO DI TRENTO (CAPITOLO 7)

Un primo, importante libro sugli aspetti contenutistici dell'arte religiosa barocca fu *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* di W. Weisbach, Berlin 1921. Qualche tempo dopo apparve, dello stesso autore, *Kirchliche Kunst und religiöse Reform*, Zürich 1945. Anche E. Mâle scrisse un'opera autorevole: *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris 1928. Questo libro fu affiancato da quello di J.B. Knipping, *De iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, 2 voll., Hilversum 1939-1940, che trattava l'arte olandese. In questa serie rientra anche di A. Pigler, *Barockthemen, ein Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, Budapest 1974 e di G. C. Argan, *L'Arte Barocca*, Genève-Roma 1989.

Sul significato dei gesuiti per l'arte è apparso *Baroque Art and the Jesuit Contribution*, a c. di I. Jaffe e R. Wittkower, New York 1971 (trad. it. *Architettura e arte dei Gesuiti*, Milano 1992). Il rapporto tra committente e artista viene analizzato in un libro sorprendente da B. Treffers, *Caravaggio - genie in opdracht*, Nijmegen 1991. Sullo stesso artista si vedano pure *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, Milano 1991, a c. di Mina Gregori e *Il paradosso di Caravaggio*, Milano 1998 di Marco Bona Castellotti.

Interessante, per il carattere espressamente controriformistico dell'artista, è il catalogo *Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682*, Burlington House, London 1983. Per quanto riguarda l'iconografia tridentina, si veda *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, Bari 1961, a c. di Paola Barocchi, che permette una conoscenza diretta dei documenti.

Sulle nuove espressioni artistiche generate dalla cultura della Controriforma indichiamo, invece, *Sacri monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milano 1990 di L. Zanzi e *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, Milano 1992.

Per un quadro più ampio si rimanda a M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito*

religioso nell'arte del Cinquecento, Torino 1980 ed E. Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984.

L'iconografia del confessionale è un tema centrale in S. Zajadacz-Hastenrath, *Das Beichtgestühl der Antwerper St. Pauluskirche*, Bruxelles 1970. Per accostarsi all'emblematica può essere utile: K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur*, Groningen 1977. Più dettagliato è A. Henkel e A. Schöne, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16 und 17 Jahrhunderts*, Stuttgart 1976. La pittura religiosa negli ambienti protestanti viene spiegata in *Bijbelschilderkunst rond Rembrandt* di Robert Schillemans, Utrecht 1989. Un impianto più ampio si trova in un catalogo di una mostra, *Het Oude Testament in de schilderkunst van de gouden eeuw*, a c. di Christian Tümpel, Amsterdam 1991. Fondamentale è C. Tümpels *Rembrandt*, Amsterdam 1986 (trad. it. *Rembrandt*, Milano). H. Hoekstra ha scritto *Rembrandt en de bijbel*, Alphen aan den Rijn 1983; il materiale illustrativo di questo libro è splendido. Sull'arte biblica in oggetti di uso quotidiano il Rijksmuseum Het Catharijneconvent ha pubblicato *De bijbel in huis*, Utrecht 1991.

GLI ULTIMI DUE SECOLI (CAPITOLO 8)

Nella parte quinta della *Cultuurgeschiedenis van het Christendom* sono apparsi due articoli sull'arte religiosa del XIX e XX secolo: F. van der Meer ha scritto "Liturgie en gewijde kunst in de negentiende eeuw" (pp. 1-44) e J. Engelman "De Nieuwe religieuze kunst" (pp. 65-79). Per accostarsi al clima ottocentesco si consiglia l'affascinante *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19 Jahrhunderts* di W. Hofmann, München 1974. Keith Andrews ha scritto un'introduzione all'opera dei nazareni: *The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964 (trad. it. *I nazareni*, Milano 1967). Nella serie *Bibliophilen Taschenbücher* è apparsa nel 1988 una ristampa ridotta di J. Schnorr von Carolsfeld, *Die Bibel in Bildern*, Dresden 1952-1960. Per i preraffaelliti si legga: Günther Metken, *De preraphaelieten*, De Bilt 1982, e Timothy Hilton, *The Pre-*

Raphaelites, London 1970 (trad. it. *I preraffaelliti*, Milano 1981). Alcune pubblicazioni di carattere più generale che si occupano dell'arte religiosa ottocentesca sono: H. Schrade, "Die romantische Idee von der Landschaft als höchster Gegenstand der christlichen Kunst", in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, Heidelberg 1931; il catalogo *Christian Imagery in French Nineteenth-Century Art, 1789-1906*, Shepherd Gallery, New York 1980; Philippe Jullian, *The Orientalists: European Painters of Eastern Scenes*, Oxford 1977. Da molto spazio all'iconografia *De neogotische beeldhouwkunst in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen* di Chr. van Gerwen, Deventer/Antwerpen 1977. Le immaginette devozionali sono il tema centrale in J.A.J.M. Verspaandonk, *Het Hemels Prentenboek*, Hilversum 1975.

Sull'arte religiosa novecentesca non sono ancora apparse sintesi che possano essere considerate rappresentative, anche se vi sono numerose pubblicazioni su determinati argomenti, soprattutto periodici. Uno dei fondatori dell'arte religiosa moderna, Maurice Denis, scrisse *Histoire de l'Art religieux*, Paris 1939. La tensione tra la Chiesa e l'artista si percepisce bene in Emil Nolde, *Mein Leben*, Köln 1979. Sull'iconografia cristiana in numerosi artisti contemporanei si veda *Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità*, a c. di Cecilia De Carli e *Biennale d'arte sacra contemporanea: ipotesi per un'arte religiosa oggi*, Reggio Emilia 1983, a c. di S. Orienti e G. Mascherpa. Sull'apprezzamento ecclesiastico nei riguardi di Rouault si legga *Rouault, Biographical and Critical Study* di L. Venturi, Lausanne 1959. Di recente pubblicazione è poi *George Rouault*, Milano 1997, a c. di R. Chiappini.

Una delle molte pubblicazioni sull'arte religiosa di Chagall è il catalogo *Marc Chagall, Die Bibel*, Bonn 1990. Per quanto riguarda il rapporto tra Chagall e il cristianesimo si rimanda inoltre a *La Bibbia di Marc Chagall: centocinque acqueforti dal 1931 al 1956*, Livorno 1992, a c. di Floriano de Santi e *Marc Chagall: Messaggio biblico*, di Pierre Provoyeur, Milano 1996.

Nicholas Usherwood e Paul Holberton hanno

pubblicato *The Bible in 20th Century Art*, London 1987, un'opera che è soprattutto un libro di illustrazioni. È altresì degna di nota una serie di pubblicazioni in lingua tedesca degli anni ottanta: H. Schwebel, *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart*, Giessen 1980; H. Schwebel e H.U. Schmidt, *Ecce Homo, vom Christusbild zum Menschenbild*, Kassel 1982; R. Beck, R. Volp, G. Schmirber, *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*, München 1984; F.J. van der Grinten e F. Mennekes, *Menschenbild-Gottesbild, Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1984; F. Mennekes, *Zwischen Kunst und Kirche. Beiträge zum Thema das Christusbild im Menschenbild*, Stuttgart 1985. Alan Levy nel suo libro sui Musei Vaticani, *Treasures of the Vatican Collections*, New York 1983, ha dedicato un capitolo alla sezione dell'arte moderna di cui esiste pure il catalogo a c. di G. Fallani, V. Mariani e G. Mascherpa *Collezione vaticana d'arte religiosa moderna*, Milano 1975.

Possiamo avere un quadro dell'uso dell'arte contemporanea nella pratica liturgica sia tra i cattolici che tra i protestanti grazie a R. Steensma, *In de spiegel van het beeld, kerk en moderne kunst*, Baarn 1987. A c. di Daan van Speybroeck è apparsa una raccolta di saggi, *Kunst en religie*, Baarn 1991.

TEMI DIVERSI

CRISTO

J. Jobé ha scritto *Christus in de ogen der mensen*, 's-Gravenhage s.d. (trad. it. *Il Cristo di tutte le genti*, Torino 1967), prezioso soprattutto grazie alle raffigurazioni di arte cristiana provenienti da paesi extraeuropei e alla buona introduzione all'arte dei paesi di missione. Insieme al fotografo H. Sibbelee F. van der Meer ha scritto *Imago Christi, Christusbeelden in de sculptuur benoorden Alpen en Pyreneeën*, Antwerpen 1980. Sull'influenza di Gesù sul pensiero occidentale Jaroslav Pelikan ha scritto *Jezus door de eeuwen heen, zijn plaats in de cultuurgeschiedenis*, Kampen 1987. L'iconografia della natività viene trattata da

Hanna Egger in *Weihnachtsbilder im Wandel der Zeit: von der Spätantike bis zum Barock*, Wien/München 1978. L'iconografia di Cristo e della natività nell'arte bizantina è trattata da G. Gharib in *Le icone di Cristo, storia e culto*, Roma 1993 e *Le icone di Natale, storia e culto*, Roma 1995.

Rudolf Berliner ha scritto *Die Weihnachtskrippe*, München 1955. Gradevole da leggere grazie alle molte citazioni delle fonti testuali è il libro di Knipping, *Hoe kerstlegenden kwamen en gingen*, Hilversum 1942. Per i tre Magi si veda il catalogo *Die heiligen Drei Könige, Darstellung und Verehrung*, Köln 1981. Het Catharijneconvent ha pubblicato il catalogo *Rondom Kerst. Prentkunst uit eigen bezit*, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht 1990. I miracoli sono il tema centrale del catalogo *Het Wonder, miracula Christi*, Aartsbischoepelijk Museum, Utrecht 1962. La passione è il tema principale dell'opera di J. Marrow, *Passion Iconography...*, già cit. nel cap. 6, che dispone inoltre di un'esauriente bibliografia. Troviamo il soggetto degli strumenti della passione anche in Rudolf Berliner, "Arma Christi", in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III, vol. 6 (1955), pp. 35-152. A N. Eckmann si deve la *Kleine Geschichte des Kreuzwegs*, Regensburg 1968. Troviamo gli avvenimenti che seguirono la risurrezione in H. Gutberlet, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter*, Strassburg 1935. Ewa Kuryluk ha scritto *Veronica and her Cloth*, Oxford 1991 (trad. it. *La Veronica. Storia e simboli della "vera immagine" di Cristo*, Roma 1993), che abbraccia un contenuto molto più ampio di quanto faccia supporre il titolo.

Benché ormai datata, resta l'opera ineguagliata di E. Sandberg Vavalà *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Roma 1980 (ristampa dell'ed. del 1929). Si veda inoltre *La passione di Gesù nell'arte contemporanea italiana*, Roma 1962, a c. di T. Amodei.

MARIA

Il libro di A.J. Koenders, *Maria in den eeredienst der Katholieke Kerk*, 3 voll., Amsterdam 1927,

presenta numerosi testi tratti dalla liturgia mariana della chiesa cristiana. Una buona introduzione iconografica è quella di A. Stubbe, *De Madonna in de kunst*, Bruxelles 1959. Sulle rappresentazioni di Maria nell'arte paleocristiana ha scritto G. Wellen, *Theotokos*, Utrecht/Antwerpen 1961. Inoltre, sull'iconografia di Maria, troviamo soprattutto molte pubblicazioni tedesche: Leonhard Küppers, *Die Gottesmutter, Marienbild in Rheinland und Westfalen*, 2 voll., Essen 1968; il catalogo *500 Jahre Rosenkranz. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben*, Köln 1975; Hans Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit, der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung*, Wien 1956. Più recente è la pubblicazione di Marina Warner, *De enige onder de vrouwen. De maagd Maria, mythe en cultus*, Amsterdam 1989. Sull'iconografia della Vergine nell'arte bizantina G. Gharib ha scritto *Le icone mariane, storia e culto*, Roma 1993.

Per quanto riguarda le raffigurazioni di Maria nella pittura su tavola si veda, di E. Sandberg Vavalà *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Roma 1983 (ristampa anastatica dell'ed. del 1934) e, sui vari tipi iconografici medievali, in particolare la "Madonna dell'Umiltà" si rimanda a M. Meiss *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera*, Torino 1982. Più generale, sempre in lingua italiana G. Fallani *La Madonna: profilo iconografico*, 1966.

SANTI E ANGELI

Alla base di molte biografie di santi vi sono gli *Acta Sanctorum*, compilati dai bollandisti, 67 voll., 1643-1940. Più agili sono i lessici con descrizioni di santi come: D. Attwater, *The Penguin Dictionary of Saints*, Harmondsworth 1978 (trad. it. *Santi*, Casale Monferrato 1993), e Hiltgart Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*, Dortmund 1968. Sul culto dei santi in generale ha scritto P. Brown, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago/London 1981 (trad. it. *Il culto dei santi*, Torino 1983).

Sull'iconografia dei santi nell'arte bizantina si veda *Icone di Santi, storia e culto*, di G. Gharib, Roma 1990.

Un repertorio completo ed esaustivo sui santi, circa la storia, il culto e l'iconografia è la *Bibliotheca Sanctorum*, 12 voll., Roma 1961-1969. Di più agile consultazione è *Del come riconoscere i santi*, Torino 1989, di G. Cappa Bava e S. Jacomuzzi. Divulgativo, P. Bargellini, *Mille santi del giorno*, Firenze 1982. Della *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine esistono due traduzioni italiane: Firenze 1989¹, Torino 1995.

Limitato all'area culturale tedesca è Joseph Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943. I lessici iconografici per lo più forniscono informazioni dettagliate sull'iconografia dei santi e su pubblicazioni più specializzate.

Gli angeli sono il tema centrale in A. Rosenberg, *Engel und Dämonen*, München 1967 e in *Cherubini: angeli d'amore*, di A. Nagel, Milano 1995.

CHIESA

Anton Mayer, *Das Bild der Kirche*, Regensburg 1962, tratta l'iconografia della Chiesa nell'arte medievale. M.-L. Thérél, in *Les symboles de l'Ecclesia dans la création iconographique de l'art chrétien du III^e au VI^e siècle*, Roma 1973, si limita all'arte paleocristiana.

La rappresentazione iconografica della Chiesa è pure il tema de *Il simbolismo del tempio cristiano*, Roma 1996, di Jean Hani e de *La Gerusalemme celeste: catalogo della mostra: Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore*, 20 maggio-5 giugno 1983, Milano 1983.

SACRAMENTI

Illustrano l'argomento i seguenti libri: M. Vloberg, *L'Eucharistie dans l'art*, Paris 1946, e Servus Gieben, "Christian sacrament and devotion", in: *Iconography of religions*. Volume XXIV, n. 5, Leiden 1980.

Per quanto riguarda il sacramento eucaristico si vedano, di S. Baviera e J. Bentini *Mistero e immagine: L'Eucarestia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*,

Bologna, chiesa abbaziale di San Salvatore, 20 settembre-23 novembre 1997, Milano 1997 e *Mistero e immagine: L'Eucarestia nell'arte del Novecento*, Cento, Civica Pinacoteca, 20 settembre-23 novembre 1997, Milano 1997.

LA VISIONE MEDIEVALE DEL MONDO

Questo soggetto viene esaminato in innumerevoli libri. Ecco una piccola selezione: Aäron J. Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, Dresden 1978; A. van Run, *Annus Quadriga Mundi*. Clavis kunsthistorische monografieën VIII, Utrecht 1989; Amber Verrycken, *De middeleeuwse wereldverkenning*, Leuven/Amersfoort 1990. Si è occupato particolarmente dell'argomento J. Le Goff, in *L'immaginario medievale*, Bari 1988 e in *L'uomo medievale*, Bari 1987.

ANIMALI E MOSTRI

T.H. White, *The bestiary, a book of beasts*, New York 1954, spiega con chiarezza il contenuto di un bestiario. Sull'impiego dei motivi animali: V.H. Debidour, *Le Bestiaire sculpté du moyen âge en France*, s.l. 1961. R. Wittkower, *Marvels of the East: a Study in the History of Monsters*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V" (1942), è uno studio sintetico ma chiaro sull'origine del simbolismo animale. Dettagliati e riccamente illustrati sono il libro pubblicato a cura di Michel Meslin, *Le merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*, Tours 1984 (trad. it. *Il meraviglioso. Misteri e simboli dell'immaginario popolare*, Milano 1988) e *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotisme dans l'art gothique*, Paris 1972 (trad. it. *Il Medioevo fantastico, antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 1993) di Jurgis Baltrusaitis.

VIRTÙ E VIZI

A. Katzenellebogen, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art*, London 1939, 1964², è ancora lo studio più importante su questo soggetto. Paul le Blanc ha compilato un catalogo *Middeleeuwse Hanzeschotels, spiegels tot lering*, Nijmeegs Museum Commanderie van Sint Jan, 1979.

DEVOZIONE POPOLARE

Dei santi e della devozione popolare si è occupato Heinrich Schauerte: *Die volkstümliche Heiligenverehrung*, Münster 1948. P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano 1980, fornisce un'introduzione generale. Due contributi in lingua nederlandese sono W.H.Th. Knippenberg, *Devotionalia, religieuze voorwerpen uit het katholieke leven*, 2 voll., Eindhoven 1985, e il catalogo *Volksdevotie, beelden van religieuze volkscultuur in Noord-Brabant*, Museum voor Religieuze kunst, Uden 1990.

Su questo argomento esistono inoltre numerose pubblicazioni a carattere regionale.

PELLEGRINAGGI

Un'introduzione a questo soggetto la fornisce J. Sumption, *Pilgrimage, an image of Mediaeval Religion*, London 1975 (trad. it. *Monaci, santuari, pellegrini: la religione nel Medioevo*, Roma 1993). Sui pellegrinaggi si raccomanda inoltre di J. Le Goff *Tempo della Chiesa e tempo del Mercante*, Torino 1977. R. Stopani ha scritto *Le grandi vie del pellegrinaggio nel Medioevo*.

Le strade per Roma, Firenze 1986 e *Le vie del pellegrinaggio nel Medioevo: gli itinerari per Roma, Gerusalemme e Compostela*, Firenze 1991. Si veda inoltre di F. Cardini *Gerusalemme d'oro, di rame, di luce. Pellegrini, crociati, sognatori d'oriente fra XI e XV secolo*, Milano 1990 e di A. Agnoletto *Medioevo in cammino: l'Europa dei pellegrini*, Orta 1989. Una pubblicazione in lingua francese è R. Roussel, *Les pèlerinages*, Paris 1972. Abbraccia un arco di tempo più limitato Bernard Kötting, *Peregrinatio religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Münster 1950.

Sul pellegrinaggio a Santiago de Compostela K.J. Conant, *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostella*, Cambridge University Press 1926; E.G. Arrondo, *Rutas jacobaeas. Historia, Arte, Caminos*, Los Amigos del Camino de Santiago, Estella 1971 (con vastissima bibliografia); P. Caucci von Saucken, *Il cammino italiano a Compostella*, Perugia 1984; R. Oursel, *La Via Lattea. I luoghi, la vita, la fede dei pellegrini di*

Compostela, Milano 1985; *Il pellegrinaggio a Santiago di Compostella e la letteratura iacobea*, a c. di G. Scalia, Perugia 1985.

K. Kolb si limita ai pellegrinaggi mariani in *Mariabild. Mariengnadenstätten heute, Entstehung, Legende, Bedeutung, Gnadenbild*, Würzburg 1974. Sui pellegrinaggi in Inghilterra ha scritto W. Purcell, *Pilgrim's England. A personal journey*, London 1981. Le insegne e le medaglie dei pellegrini sono il soggetto del libro di R.M. van Heerlingen, A.M. Koldeweij e A.A.G. Gaalman, *Heiligen uit de modder*.

In Zeeland gevonden pelgrimstekens, Clavis kunsthistorische monografieën IV, Zutphen 1987.

TEATRO SACRO

Una buona introduzione a questo soggetto è G. Wickham, *The Medieval Theatre*, Cambridge 1987 e *Il teatro e il sacro*, Milano 1998, di A. Bisicchia. Tratta del teatro sacro a Milano, all'epoca della dominazione spagnola, fornendo però indicazioni più generali sull'argomento e un'ampia bibliografia *La scena della gloria*, di A. Cascetta e R. Carpani, Milano 1995.

Sui misteri pasquali ha scritto W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 7 voll., Berlin 1975 e C. Bernardi *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano 1991.

MORTE

Uno degli autori più importanti su questo soggetto

è Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la morte en occident, du Moyen Âge à nos jours*, Paris 1977 (trad. it. *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, Roma 1985); *L'homme devant la mort*, Paris 1977 (trad. it. *L'uomo e la morte dal medioevo ai giorni nostri*, Milano 1994).

T.S.R. Boas nel suo *Death in the Middle Ages*, London 1972, si limita al Medioevo.

La danza macabra è il tema centrale in *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt am Main 1983, di G. Kaiser e *De dodendans in de kunsten*, Utrecht 1989, a c. di L.P. Grijpe. Jacques Le Goff ha scritto un'opera fondamentale sul purgatorio, *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981 (trad. it. *La nascita del Purgatorio*, Torino 1996).

GIUDIZIO UNIVERSALE E APOCALISSE

F. van der Meer su questo argomento ha scritto due libri importanti: *Maiestas Domini, Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Città del Vaticano 1938, e *Apocalypse. Visioenen uit het boek der Openbaring in de kunst*, Antwerpen 1978.

Una raccolta di rappresentazioni dell'Apocalisse è quella di A. Dürer *Apocalipsis cum figuris: Albert Dürer e il suo tempo. Le tavole dell'Apocalisse*, Bergamo 1990.

Più generale sull'argomento è *Apocalisse*, di E. Bay e U. Eco, Milano 1979.

GLOSSARIO

Un asterisco * rimanda ad altro termine incluso in questo glossario.

ABAZIA – Comunità conventuale con a capo un abate o una badessa.

ABSIDE – Costruzione a pianta semicircolare o poligonale, che chiude il coro in una chiesa. Nelle chiese protocristiane nell'abside si trovava il seggio vescovile, la cattedra. Più tardi vi si pose l'altare.

ACHEROPITA – letteralmente: fatto senza mani. Il termine viene usato per indicare opere che si crede non siano state realizzate da esseri umani.

ACTA SANCTORUM – Pubblicazione delle vite dei santi, iniziate dai bollandisti che condivisero l'obiettivo della Controriforma di rivedere criticamente le agiografie. I primi volumi apparvero nel 1643.

ALBA – Lunga veste bianca con maniche lunghe, portata da sacerdoti e diaconi durante le cerimonie liturgiche.

ALLEGORIA – Figurazione pittorica o plastica di un concetto astratto. In particolare, la personificazione * è un esempio molto usato di rappresentazione allegorica.

AMPOLLA – Piccolo recipiente a globo adoperato per conservare l'olio, l'acqua o il vino.

ANASTASIS – Nome greco della risurrezione di Cristo, con riferimento a rappresentazioni della discesa di Cristo agli Inferi.

ANTEPENDIUM – letteralmente: che pende davanti. Rivestimento sulla faccia anteriore di un altare, realizzato in materiali diversi da uno scultore, da un pittore (di solito su tavola) oppure da un orafo.

APOCRIFO – letteralmente: nascosto. Questo nome viene usato per testi che sono stati esclusi, da ebrei o cristiani, dal canone della Bibbia in quanto non autentici.

APOTEOSI – Deificazione di una persona ancora in vita o defunta.

ARCANGELI – Gli angeli di più alto grado. La

dottrina cristiana ne riconosce tre: Gabriele, Michele, Raffaele. La tradizione rabbinica e apocalittica ne aggiunge altri quattro: Uriel, Raguel, Saraquiel, Jeremiel.

ARCO DI TRIONFO – Nelle chiese è l'arco formato dalla parete che separa la navata centrale dal coro.

ARIANESIMO – Eresia dei primi secoli cristiani che seguiva la concezione di Ario, secondo il quale Cristo non possedeva una natura divina.

ARS MORIENDI – letteralmente: arte di morire. Trattato medievale sull'assistenza ai moribondi.

ARTES LIBERALES – Le sette arti liberali, divise in due gruppi: trivio (grammatica, retorica e dialettica) e quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia e musica).

ATTRIBUTO – Oggetto che viene associato a una figura con lo scopo di renderla immediatamente riconoscibile.

BASILICA – In origine la basilica era una costruzione destinata a usi profani; a partire dal IV secolo il termine designò un edificio religioso cristiano.

BATTISTERO – Fonte battesimale in una chiesa cristiana.

BESTIARIO – Descrizione medievale di animali, derivata da scritti dell'antichità, come il *Physiologus*. Queste descrizioni si basano di rado sull'osservazione e sono biologicamente inattendibili. Gli scrittori medievali le utilizzarono per fornire insegnamenti morali.

BIBBIA – Il libro sacro della religione ebraica e cristiana. Per i cristiani la Bibbia è formata dai libri del Vecchio e del Nuovo Testamento, anche se cattolici e riformatori la suddividono in maniera differente; i secondi inoltre reputano apocrifi * alcuni testi del Vecchio Testamento.

BIBLIA PAUPERUM – letteralmente: Bibbia dei poveri. Il concetto, in generale, si riferisce a un'arte che per la sua grande ricchezza di rappresentazioni è divenuta "un libro sulla parete", e in

- particolare a un libro in cui le raffigurazioni tratte dalla vita di Cristo si mescolano a prefirgureazioni del Vecchio Testamento. Questa *Biblia Pauperum* conobbe una vasta diffusione nel Basso Medioevo e, dal XV secolo, cominciò anche a essere stampata.
- BREVIARIO – Libro con le preghiere da recitarsi quotidianamente dai sacerdoti, dai religiosi e anche dai laici. Nel Basso Medioevo circolavano, soprattutto tra i nobili, breviari riccamente illustrati.
- CANONE – letteralmente: lista. Negli studi biblici, per canone si intende la lista dei libri biblici assunti come testi fondamentali.
- CAPITELLO – Parte superiore di un pilone, colonna o pilastro, dalla struttura particolare, su cui posa l'arco o l'architrave.
- CAPPELLA DEL CORO – Nelle chiese romaniche e gotiche spazio situato intorno all'altare maggiore.
- CAPPELLO DEGLI EBREI – Copricapo, di solito a forma di imbuto, che gli ebrei erano costretti a portare in diverse parti dell'Europa.
- CATTEDRALE – Chiesa principale di una diocesi. La parola deriva da *cathedra*, la cattedra vescovile che nelle chiese paleocristiane era posta nell'abside.
- CHERUBINO – 1. Angelo con sei ali; nella gerarchia celeste vengono dopo gli arcangeli *. 2. Angioletti (putti *) o rappresentazioni di teste di angeli tra due ali spiegate.
- CHIAVE DI VOLTA – La pietra più alta di un arco o di una volta.
- CHIOSTRO – Cortile di collegamento al centro di un monastero.
- CIBORIO – In origine copertura che sovrastava l'altare. Dopo il 1600 la parola venne usata per i calici adoperati per conservare le ostie consacrate. Di solito erano più alti di un normale calice e muniti di un coperchio.
- CLIPPEO – Medaglione tondo, plastico o dipinto, con la raffigurazione di un ritratto.
- CODICE – Libro costituito da fogli scolti cuciti insieme in corrispondenza del dorso.
- COLOBIO – Lunga tunica con o senza maniche.
- CONCORDANTIA VETERIS ET NOVI TESTAMENTI – La concordanza tra il Vecchio e il Nuovo Testamento.
- CORNICIONE – Cornice che corona una facciata, anche di tipo classico.
- CRIPTA – Complesso o parte del luogo di culto nella zona sotterranea di una chiesa. Di solito in una cripta si conservano i resti mortali di uno o più santi.
- DANZA MACABRA – Rappresentazione allegorica sull'inevitabilità della morte. Uomini di tutti i ceti e mestieri danzano con degli scheletri, che li trascinano nel mondo dei morti.
- DEAMBULATORIO – Corridoio che gira intorno all'abside di una chiesa, delimitato di solito dalle navate laterali o dal transetto *.
- DEESIS – Rappresentazione, nell'arte bizantina, di Cristo sul trono tra Maria e Giovanni Battista.
- DIASPORA – Il termine designa gli ebrei dispersi nel mondo, fuori della Palestina.
- DITTICO – Rappresentazione, in rilievo o su tavola, composta da due scomparti distinti ma uniti tra loro.
- DITTICO CONSOLARE – Dittico * d'avorio che aveva sulla parte esterna il ritratto di un console romano, spesso affiancato da due figure, alti funzionari o, per esempio, personificazioni di città. In uso tra il 384 e il 541.
- DOGMA – letteralmente: principio o decisione. Verità riguardante la fede o la dottrina che, secondo il diritto canonico, non può essere messa in discussione.
- DONATISMO – Movimento scismatico della Chiesa del Nord Africa, sorto all'inizio del IV secolo dopo il rifiuto di accettare un vescovo che era stato ordinato da un vescovo indegno.
- DOSSALE – Elemento che separa il coro dalla navata centrale della chiesa, composto da una costruzione su pilastri o colonne. Sotto gli archi spesso vi erano degli altari. La costruzione superiore sosteneva in molti casi una tribuna che poteva essere usata per cantare la liturgia. I dossali furono costruiti fino al tardo Rinascimento.

- ECCE HOMO – letteralmente: ecco l'uomo. Rappresentazione di Cristo che poco dopo la flagellazione, coronato di spine, viene presentato alla folla.
- EMBLEMA – Rappresentazione simbolica accompagnata da un testo esplicativo.
- EPITAFFIO – Iscrizione sepolcrale, in pietra o in legno, con il nome del defunto.
- ETIMASIA – Rappresentazione del "libro della vita", simbolo del *Logos*, su di un trono.
- EUCARISTIA – letteralmente: riconoscenza o rendimento di grazie. Designa il sacramento dell'Ultima cena.
- EVANGELARIO – Libro liturgico con il testo dei quattro Vangeli.
- ESTASI – Stato d'animo in cui sembra che l'anima lasci il corpo per entrare in contatto con il soprannaturale.
- EX-VOTO – Oggetto offerto a Dio, a un santo, a una chiesa ecc. per grazie ricevute.
- GLYKOPHILOUSA – La Madre di Dio della dolce tenerezza; rappresentazione bizantina di Maria col Bambino in cui il Bambino appoggia la sua guancia a quella della madre.
- GRIFONE – Animale mitologico con corpo leonino e testa e ali d'aquila.
- HODIGITRIA – letteralmente: colei che indica la strada. Rappresentazione bizantina di Maria con il Bambino. Il Bambino di solito è seduto sul braccio sinistro di Maria che lo indica col braccio destro.
- ICONA – Deriva dalla parola greca *eikoon*, che significa rappresentazione o raffigurazione. Nell'arte bizantina il termine indica in senso lato tutte le raffigurazioni, in senso più stretto rappresentazioni religiose dipinte su tavola.
- ICONOCLASTIA – Fenomeno che portò alla rimozione e alla distruzione di rappresentazioni religiose che si trovavano nelle chiese. Il termine viene adoperato in particolare modo per ciò che accadde all'arte bizantina tra il 730 e l'843.
- ICONOGRAFIA – Scienza che ha come oggetto il contenuto, l'origine e il significato delle rappresentazioni artistiche. Si usa anche l'espressione: iconografia di una rappresentazione.
- ICONOSTASI – Parete di separazione nel coro di una chiesa bizantina, decorata con icone.
- IMMACOLATA CONCEZIONE – Dottrina della Chiesa secondo la quale Maria è venuta al mondo preservata dal peccato originale *.
- INDULGENZA – Riduzione della pena nel Purgatorio per effetto di determinate preghiere o azioni soddisfatorie stabilite dalla Chiesa.
- KOIMESIS – letteralmente: l'ultimo sonno. Rappresentazione, nell'arte bizantina, della morte di Maria.
- LIBRO XILOGRAFICO – Forma di stampa in cui le raffigurazioni e il testo venivano incisi in un unico blocco di legno. Gli esemplari più antichi risalgono alla seconda metà del XV secolo.
- LIPSANOTECA – Reliquiario.
- LITURGIA – Le norme che regolano lo svolgimento del culto; in diversi casi, le cerimonie e i riti.
- MAESTÀ – Rappresentazione di Maria col Bambino tra i santi, usata per lo più per pitture su tavola nell'arte italiana del XIII e XIV secolo.
- MAIESTAS DOMINI – Solitamente, Cristo in trono tra i quattro evangelisti.
- MANDYLION – letteralmente (ebraico): asciugamano. Il *mandylion* era il panno in cui Cristo lasciò impresso il suo volto. Nell'arte bizantina e slava il termine designa le raffigurazioni di questo panno.
- MANDORLA – Ornamento a forma di mandorla, che racchiude le figure del Padre, di Cristo o della Vergine, utilizzato sia in pittura che in scultura.
- MAPHORION – Panno grande e di colore scuro che copriva la testa e le spalle. Originariamente era un indumento indossato dalle donne palestinesi.
- MATER DOLOROSA – Rappresentazione tardomedievale

- vale di Maria con una o più spade puntate sul suo seno. Le spade simboleggiano gli avvenimenti dolorosi della sua vita.
- MATER MISERICORDIAE** – Rappresentazione tardo-medievale di Maria: sotto il suo mantello, le persone che godono della sua protezione.
- MENORAH** – Candelabro a sette bracci, come quello che originariamente si trovava nel tempio di Gerusalemme.
- MINIATURA** – Di solito con questo termine ci si riferisce alle raffigurazioni nei manoscritti. La parola deriva da una tinta rossa, il minio, con cui nei manoscritti più antichi si usavano disegnare ed eventualmente decorare le lettere iniziali. La parola viene usata inoltre per indicare in generale dei piccoli dipinti, anche se eseguiti con altre tecniche, per esempio su metallo o avorio.
- MODIGLIONE** – Mensola su cui posa una statua, un ornamento o un altro elemento architettonico.
- MONOGRAMMA DI CRISTO** – Simbolo dell'arte cristiana, formato dalla fusione delle lettere iniziali del nome greco di Cristo, *chi* (X) e *rho* (P).
- NIMBO** – Aureola che sta intorno alla testa dei santi.
- NOLI ME TANGERE** – letteralmente: non mi toccare. Indica la rappresentazione di Cristo che dopo la risurrezione incontra Maria Maddalena.
- NOVISSIMI** – dal latino *novissimi*: gli ultimi. Ciò che toccherà all'uomo al termine della vita: morte, giudizio divino, Paradiso o Inferno.
- OMOPHORION** – Indumento liturgico di vescovi, metropolitani e patriarchi nella Chiesa ortodossa, formato da un'ampia striscia che viene portata sulle spalle come simbolo della pecora smarrita. Di solito pende sul davanti ed è decorato con delle croci.
- ORANTE** – Rappresentazione di una figura che prega con le mani levate in alto.
- ORDINI MENDICANTI** – Ordini religiosi i cui membri non potevano esercitare alcuna professione, ma dovevano mantenersi mendicando.
- ORTODOSSO** – letteralmente: che aderisce alla vera fede. Denominazione assunta dalla Chiesa cristiana d'oriente per indicare il suo distacco dalla Chiesa d'occidente.
- OSTENSORIO** – Oggetto liturgico della Chiesa cattolica, usato per mostrare dietro il vetro l'ostia consacrata.
- PADRI DELLA CHIESA** – Gli scrittori cristiani dei primi secoli che vengono considerati i fondatori della teologia cristiana. Si fa distinzione tra padri della Chiesa occidentali (Ambrogio, Agostino, Gerolamo e Gregorio Magno) e orientali (Basilio, Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo, Gregorio Niseno e Atanasio).
- PALA D'ALTARE** – Scultura o dipinto che viene collocato su un altare come elemento decorativo. Talvolta si tratta di un solo quadro, in altri casi di polittici.
- PANTOCRATOR** – letteralmente: onnipotente. Rappresentazione, nell'arte bizantina e slava, di Cristo con il Vangelo nella mano sinistra e la mano destra che accompagna le sue parole.
- PARABOLA** – letteralmente: paragone. Un paragone rielaborato in forma di racconto, tratto dalla vita quotidiana.
- PATRIARCA** – 1. Nel Vecchio Testamento indica uno dei capostipiti del popolo d'Israele (per esempio: Abramo, Isacco, Giacobbe); 2. nella Chiesa d'oriente e slava il titolo dei vescovi di Costantinopoli, Alessandria, Antiochia, Gerusalemme, Mosca, Belgrado, Bucarest e Sofia.
- PATRONO** – Santo protettore di una chiesa, di un mestiere o di un'associazione o istituzione.
- PECCATO ORIGINALE** – Il peccato commesso da Adamo ed Eva nel Paradiso; è trasmesso a tutti gli esseri umani tranne Maria.
- PENTATEUCO** – letteralmente: libro in cinque volumi. Nome greco dei primi cinque libri del Vecchio Testamento.
- PERSONIFICAZIONE** – Rappresentazione, sotto forma di persona, di un concetto astratto.
- PIANO CHIARO** – La navata centrale rialzata di una basilica con finestre che fanno entrare la luce.
- PIETÀ** – Rappresentazione di Maria con il corpo di Cristo morto sul suo grembo.

- PODLINNIK** – Libro contenente i modelli per i pittori di icone nell'arte slava.
- POLICROMIA** – Arte di dipingere statue con colori vari.
- PRAESENTIA REALIS** – La presenza reale del corpo e del sangue di Cristo nel pane e nel vino dell'Eucaristia.
- PREFIGURAZIONE** – Rappresentazione di un avvenimento del Nuovo Testamento mediante un avvenimento del Vecchio.
- PUTTO** – Angioletto (bambino) nudo, spesso alato.
- QUADRILOBO** – Motivo decorativo con la forma di quattro lobi iscritti in un quadrato, mentre il trilobo ne ha tre.
- REFRIGERIUM** – Pasto consumato in memoria di un defunto presso la sua tomba. L'origine di questo pasto risale all'antica concezione secondo cui una commemorazione sentita può essere di refrigerio al defunto.
- RELIQUIA** – Ciò che resta del corpo di un santo; oggetto appartenuto a un santo.
- RELIQUIARIO** – Urna in cui si conservano i resti di un santo. La forma è assai varia: possono essere piccole urne rettangolari ma anche costruzioni a forma di torre o di membra.
- RETABLO** – Pala d'altare, decorata con statue e/o pitture.
- RIFORMA CATTOLICA** – L'aspirazione della Chiesa cattolica a migliorare la situazione all'interno dell'istituzione con drastiche misure amministrative e precise definizioni teologiche.
- SACRA CONVERSAZIONE** – Termine italiano che designa la rappresentazione di Maria con il Bambino attornata da santi. Troviamo simili dipinti soprattutto nell'arte italiana all'epoca del Rinascimento e del Barocco.
- SACRAMENTI** – Riti istituiti da Cristo, composti da un atto accompagnato da parole. Vengono considerati segni visibili della realtà invisibile. Nel XII secolo il loro numero fu stabilito in sette: battesimo, eucaristia, cresima, matrimonio, penitenza, unzione degli infermi e ordine sacro. La Riforma riconobbe come validi solamente il battesimo e l'eucaristia.
- SACRA SCRITTURA** – vedi BIBBIA.
- SALTERIO** – Il testo dei 150 Salmi.
- SALVATOR MUNDI** – Rappresentazione di Cristo come salvatore del mondo.
- SARCOFAGO** – Cassone destinato a conservare il corpo o le ceneri di un defunto.
- SEDES SAPIENTIAE** – Può indicare le statue in cui Maria, vista di fronte, siede solennemente in trono con il Bambino, anch'egli rappresentato di fronte, sul suo grembo.
- SEPTUAGINTA** (o Bibbia dei Settanta) – Nome della traduzione greca della *Tanakh* *, eseguita tra il 250 e il 100 a.C. su incarico di ebrei ellenizzati.
- SIBILLE** – Profetesse del mondo romano.
- SPECULUM** – letteralmente: specchio. Termine medievale che indica libri che trattano in maniera più o meno enciclopedica un determinato soggetto.
- STALLI DEL CORO** – Fila di sedili nel coro di una chiesa, destinata al collegio dei canonici, il capitolo.
- STIMMATE** – Apparizione dei segni delle ferite di Cristo sul corpo di una persona, non dovuta a interventi umani.
- TABERNACOLO** – Originariamente era il nome del santuario mobile degli israeliti durante il loro soggiorno nel deserto. In seguito la parola fu usata, nella Chiesa cattolica, per indicare il luogo in cui si conserva il Santo Sacramento (l'ostia consacrata).
- TALMUD** – Raccolta di concezioni e regole di vita degli antichi ebrei derivata dai commenti alla *Torah* *.
- TANAKH** – Presso gli ebrei il termine designa il Vecchio Testamento. Il nome è composto dalle iniziali dei titoli delle tre sezioni in cui l'opera è ripartita: *Torah* (la legge), *Nevi'im* (i profeti) e *Ketuvim* (gli agiografi).
- TETRAMORFO** – Essere composto da quattro altri esseri.
- TIMPANO** – Nell'architettura classica e medievale parte del frontone, ornata spesso di rilievi.

TIPOLOGIA – Combinazione di rappresentazioni tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, in cui quelle del Vecchio prefigurano quelle del Nuovo.

TORAH – Termine ebraico che indica i primi cinque libri della *Tanakh* *.

TRANSETTO – Navata trasversale di una chiesa. I primi transetti vengono costruiti già nel periodo paleocristiano. In epoche successive diventano comuni e conferiscono alla pianta di molte chiese la forma di croce latina.

TRINITÀ – Rappresentazione di Dio Padre con il corpo di Cristo morto o con un crocifisso.

VANITAS – Indica dipinti, di solito nature morte, che sono un'allegoria della fugacità dell'esistenza.

VENTIQUATTRO VEGLIARDI (o SENIORI) – Questi vegliardi vengono menzionati nell'*Apocalisse*.

Siedono presso il trono di Dio e celebrano la liturgia celeste. Non è ben chiaro che cosa rappresentino, forse la Chiesa ideale.

VIA CRUCIS – Serie di "stazioni", da sette a quattordici, con raffigurazioni della passione di Cristo. Le più antiche risalgono al XV secolo.

VIRTÙ CARDINALI – Prudenza, giustizia, forza e temperanza.

VIRTÙ TEOLOGALI – Fede, speranza e carità.

VISITAZIONE – L'incontro tra Maria e sua cugina Elisabetta, entrambe in procinto di diventare madri.

VITA – Nel Medioevo il termine indicava le biografie.

VOLTO SANTO – Quello di Cristo; il termine viene usato per designare le raffigurazioni di Cristo realizzate non da mani umane e in particolare il crocifisso ligneo di Lucca con Cristo in un colobio *.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

LIBRI BIBLICI

Nel testo, il primo numero indica il capitolo, il successivo – separato con una virgola – il versetto o i versetti relativi.

Ab	Abacuc
Abd	Abdia
Ag	Aggeo
Am	Amos
Ap	Apocalisse di Giovanni
At	Atti degli Apostoli
Bar	Baruc
Col	Colossesi
1 Cor	Corinzi (I lettera)
2 Cor	Corinzi (II lettera)
1 Cr	Cronache (I libro)
2 Cr	Cronache (II libro)
Cr	Cantico dei cantici
Dn	Daniele
Dt	Deuteronomio
Eb	Ebrei
Ef	Efesini
Es	Esodo
Esd	Esdra
Est	Ester
Ez	Ezechiele
Fil	Filippesi
Fm	Filemone
Gal	Galati
Gb	Giobbe
Gc	Giacomo
Gd	Giuda
Gdc	Giudici
Gdt	Giuditta
Ger	Geremia
Gio	Giona
Gl	Gioele
Gn	Genesi
Gs	Giosuè
Gv	Giovanni (Vangelo)
1 Gv	Giovanni (I lettera)
2 Gv	Giovanni (II lettera)

3 Gv	Giovanni (III lettera)
Is	Isaia
Lam	Lamentazioni
Lc	Luca
Lv	Levitico
1 Mac	Maccabei (I libro)
2 Mac	Maccabei (II libro)
Mc	Marco
Mic	Michea
Ml	Malachia
Mt	Matteo
Na	Naum
Ne	Neemia = 2 <i>Esdra</i>
Nm	Numeri
Os	Osea
Prv	Proverbi
1 Pt	Pietro (I lettera)
2 Pt	Pietro (II lettera)
Qo	Qoelet = <i>Ecclesiaste</i>
1 Re	Re (I libro) = 3 <i>Re</i>
2 Re	Re (II libro) = 4 <i>Re</i>
Rm	Romani
Rt	Rut
Sal	Salmi
1 Sam	Samuele (I libro) = 1 <i>Re</i>
2 Sam	Samuele (II libro) = 2 <i>Re</i>
Sap	Sapienza
Sir	Siracide = <i>Ecclesiastico</i>
Sof	Sofonia
Tb	Tobia
1 Tm	Timoteo (I lettera)
2 Tm	Timoteo (II lettera)
1 Ts	Tessalonicesi (I lettera)
2 Ts	Tessalonicesi (II lettera)
Tt	Tito
Zc	Zaccaria

PATROLOGIA

Pg	Patrologia greca
PL	Patrologia latina
PO	Patrologia orientale

INDICE DEI NOMI

In corsivo i riferimenti alle illustrazioni.

Abacuc 146
 Abele 46, 51, 81, 97, 98, 123, 190
 Abercio, epitaffio di 7, 9
 Abgar V Uchama 3
 Abma, H.A. 308
 Abramo 12, 14, 15, 15, 32, 32, 43, 44, 51, 64
 68, 119, 120, 122, 128, 245, 271, 279, 279,
 298
 Achilleo, sant' 267
Acta Sanctorum 259
 Adalberto 79
 Adam di Saint-Victor 109, 119
 Adamman 82
 Adamo 15, 21, 21, 51, 70, 71, 86, 91, 96, 97,
 98, 98, 118, 118, 129, 148, 158, 172, 172,
 190, 235, 254, 271
 Adriano, sant' 209
Adversus Haereses 46
 Agar 279, 279, 280
 Agata, sant' 210
 Agnese, sant' 267
 Agostino, vescovo di Canterbury 80
 Agostino, sant' 7, 19, 20, 32, 43, 87, 113, 115,
 146, 186, 250, 266
 Aimer, vescovo 128
 Alacoque, M.M. santa 270, 292
 Alano da Lilla 110
 albero di Iesse *vedi* Iesse
 Alessandro VI 226
 Algardi, A. 247, 250, 250
 Alvaro di Cordoba 90
 Amando 294
 Ambrogio, sant' 186, 209, 250
 Ammannati, B. 235
 Amon 223
Analogia Veteris et Novi Testamenti 271
 anastasis *vedi* Cristo, discesa agli Inferi
 Andrea, sant' 239, 239, 260, 260
 angeli 71, 128, 157, 185, 185, 236, 256, 289

angelo custode 269, 269
 anima 273
 Anna, profetessa 69
Annales Ecclesiastici 259
 Anselmo d'Aosta, sant' 102, 129
 Antelami, B. 143, 143
Antichità giudaiche 277
 anticristo 226, 249
 Antioco Eupatore 276
 Antonio abate, sant' 28, 81, 207, 208, 208
 Antonio da Padova, sant' 266
 Antonio di Ripoll 256
 Anubis 152
Apocalisse 12, 36, 87-91, 186, 215, 216, 226,
 254
 Apocalisse di Bamberga 93, 93
 Apocalisse di Saint-Sever 155
 Apocalisse di Treviri 88, 88, 89
 Apollinare, sant' 39
 Apollo 92
 Apollonia, santa 210, 210
Apologia del monaco Wilelmo 111
 apostoli 31, 45, 73, 124, 125, 158, 159, 257
 arcangeli 95, 158
 Ario 27
 Arione 154
 Aristotele 102, 138, 138, 154
 arma Christi *vedi* strumenti della Passione
 Aronne 119, 119, 121, 158
ars moriendi 213
 Asturio 29
 Atanasio, sant' 73, 250
 Ateliers d'Art Sacré 301
Atti di Giovanni (apocrifi) 3, 4
 Attila 250
 Augusto, imperatore 130
 Baegert, D. 143
 Balaam 179
 Baldassarre 107, 166
 Barbara, santa 207, 207

Barocci, F. 260
 Baronio 259
 Basilio il Grande, san 73, 74
Battesimo dell'eunuco 279
 Beato Angelico 288
 Beato di Liébana 90-91, 93, 100, 104
 Becanus, M. 271
 Beda il Venerabile 214
 Bel 223, 224
 Belletable, F.H. 295
 Bellini, G. 190, 194
 Benedetto da Norcia, san 28, 77, 95, 103
 Benedetto XIV 293
 Bernardo di Clairvaux, san 103, 111, 112, 165, 254
 Bernardo, Th.J. 296
 Bernini, G.L. 235, 238, 239, 240, 247, 249, 260, 260, 265, 267
 Bernward di Hildesheim 96, 98, 99, 116
 Bertrand, L. 256
 bestiari 114, 189, 203
 Betsabea 278
 Bianca di Castiglia 256
 Bibbia dei poveri *vedi* *Biblia Pauperum*
 Bibbia di Colonia 216
 Bibbia di Viviano 88
Bibel in Bildern 287
 Bibiana, santa 267
 Bibiena, G. 229
Biblia Pauperum 75, 117, 178-180, 191, 289
 Blachernitissa 66, 66
 Blake, W. 285, 285
 Boccaccio, G. 175, 187
 Boezio, S. 139
 Bonanno Pisano 106
 Bonaventura da Bagnoregio, san 172, 182-184
 Bonhoeffer, D. 311
 Bonifacio 77, 294, 295
 Bonone, C. 270
Book of Kells 80
 Borgia, F. san 285
 Bosch, H. 148, 189, 191, 195, 214, 214, 215, 215

Bosco, don G. 296
 Botticelli, S. 180
 Bouts, D. 195, 210
 Branteghem, W. van 225
 Brigida di Svezia, santa 184
 Broederlam, M. 184
 Brookes, P. 309
 Brown, F.M. 287
 Brueghel, P. 148
Bucoliche 129
 Bultmann, R. 311
 Bunel, M. 241
 buon ladrone e cattino ladrone 156, 196, 196, 247
 buon samaritano 167
 Caino 51, 81, 97, 98, 123, 190
 Cajon de san Marcos 300
 Calevio, pietra sepolcrale di 10, 10
 Calvino, G. 177, 219, 220, 226
 Campion, E. 268
 Canisio, P. 294
Canones et Decreta 273
 Caracciolo, Fra R. 187
 Caravaggio, M. Merisi detto il 233, 233, 234, 238, 243, 254, 257, 281
 Carducho, V. 239, 240
 Carlo Borromeo, san 247, 265, 296
 Carlo Magno 78, 83, 84, 92, 130, 131, 131, 144
 Carlo Martello 77
Carmina Burana 132
 Caronte 8
 Cassiodoro 80
 Caterina d'Alessandria, santa 209, 210, 258, 266
 Caterina da Siena, santa 258, 266
Cathedra Petri 249, 250
 Cats, J. 278
 cattedra di Massimiano 48, 48
 cavalieri dell'Apocalisse 89, 216
 Cecilia, santa 211, 211, 259, 259, 267
 Chagall, M. 304, 304

Charonton, E. 249
 Chateaubriand, F.-R. 286
 cherubini 71, 157
 Chiara d'Assisi, santa 104, 104, 192, 193
 Chiesa *vedi* *Ecclesia*
 Christus, P. 189
Chronique Saintongeaise 130
 Cicerone 138
 Cipriano 2, 12
 Cirillo di Gerusalemme, san 11
 Clarke, G. 305
 Clemente Alessandrino, san 2, 6, 7, 8, 24, 25
 Clemente Romano 8, 53
Codice di Rabbula 51, 51, 53, 54, 69
Codice di Rossano 50
Collectanea Rerum Memorabilium 112
 Colombano, san 77
Concordantia Caritatis 117
Concordantia Veteris et Novi Testamenti 116, 180
 Confraternita della Sacra famiglia 295
 Confraternita preraffaellita 287
 Cornelio, san 207, 209, 209
 Correggio 260
 Cosma e Damiano, santi 209
 Costantino 2, 27, 28, 30, 51, 55, 142, 143, 260
 Costantino Copronimo 61
 Costanza 4
 Cotton, R. 46
 Cranach, L. il Vecchio 198, 216, 222, 222, 223, 226, 226
 Crispino e Crispiano, santi 209
 CRISTO
 – adorazione dei Magi 20, 20, 29, 31, 33, 47, 49, 49, 66, 69, 81, 87, 91, 97, 119, 166, 190, 204, 299
 – adorazione dei pastori 190
 – annuncio ai pastori 68, 166, 281
 – arresto nel giardino del Getsemani 50, 51, 170, 171
 – ascensione 31, 47, 52, 53, 71, 74, 124, 159, 173, 204
 – battesimo nel Giordano 21, 21, 32, 47, 50, 69, 74, 87, 166, 190
 – cacciata dei mercanti dal tempio 223, 223
 – corona di spine e derisione 170-171, 195, 229
 – Cristo che dorme con gli occhi aperti 65
 – Cristo come Buon pastore 9, 9, 25, 34, 248, 249, 250
 – Cristo come giardiniere 199
 – Cristo come legislatore 31, 35
 – Cristo compianto 74, 173
 – Cristo davanti a Pilato 50, 51, 98
 – Cristo docente 31, 34, 35, 35, 51
 – Cristo fra gli apostoli 35, 35
 – Cristo Pantocrator 65
 – Cristo porta la croce 120, 198, 198, 290, 293
 – Cristo re 296, 296
 – Cristo soldato 31, 87
 – Cristo sulla croce 13, 51, 51, 52, 69, 69, 80, 82, 82, 85, 85, 86, 94, 120, 121, 128, 156, 171, 171, 172, 183, 193, 195, 196, 202, 232, 242, 271, 276, 282, 282, 293, 299, 302, 303, 304, 304, 307, 307, 308
 – Cristo sulla fredda pietra 195, 195
 – deposizione dalla croce 143, 143, 202, 240, 240, 243, 293
 – discesa agli Inferi 70, 70, 74, 96, 130
 – dodicenne fra i dottori della legge 50, 74, 202, 204
 – erezione della croce 242, 242, 282
 – flagellazione 123, 170, 195
 – guarigione del cieco nato 18, 18, 30
 – guarigione del paralitico 19, 19, 30, 87
 – guarigione del servo del centurione 18, 87
 – guarigione dell'emorroissa 17, 17, 30, 45, 87
 – guarigione dell'indemoniato 87
 – incontro con i discepoli in Emmaus 146, 243, 243
 – ingresso a Gerusalemme 50, 50, 74, 169, 169, 194
 – la donna adultera 279
 – la samaritana al pozzo 20, 20, 279, 279

– lavanda dei piedi 50, 232
 – miracoli di Cristo 69, 303
 – moltiplicazione dei pani 7, 10, 21, 21, 50, 81
 – nascita 47, 48, 48, 68, 68, 74, 87, 118, 119, 130, 164, 165, 180, 189, 204, 268, 271, 290, 303
 – nel deserto 271
 – nozze di Cana 21, 30, 50, 81, 87
 – passione 50, 94, 120, 124, 192-198, 303, 307
 – pesca miracolosa 7, 87
 – presentazione al tempio 49, 69, 74, 268
 – risurrezione 22, 52, 53, 53, 114, 123, 173, 199, 271
 – risurrezione della figlia di Giairo 14, 18, 18
 – risurrezione di Lazzaro 10, 10, 14, 18, 18, 30, 74, 167
 – sepolitura 70, 70, 123, 173, 197, 197, 202, 233, 293
 – strage degli innocenti 49
 – tentato dal diavolo 109, 109, 167
 – trasfigurazione sul monte Tabor 64, 64, 74, 167, 168
 – ultima cena 50, 50, 74, 119, 170, 194, 195, 222, 232, 243, 271, 276, 301, 303
 Cristoforo, san 144, 145, 161, 207, 207
 Crom, M. 225
 Cunegonda 95
Cur mundus militat 132

Dalila 191
 Damaso, papa 225
 Daniele 14, 16, 16, 45, 51, 81, 82, 88, 146, 152, 223
 Daniele da Volterra 235, 235
 Dante 129
Danza davanti al vitello d'oro 223
Dat boeckem vanden minne God 208
Dat leven ons Heeren 225
 Daumier, H. 283, 283
 Davide 14, 45, 71, 80, 81, 92, 117, 125, 139, 146, 158, 191, 246, 248, 277, 277, 278
De Imagine Mundi 114

De Laudibus sanctissimae Matris Annae tractatus 206
De Laudibus gloriosae Virginis Mariae 252
Decameron 175
 Decamps, G.-A. 297
 Decio 1
 Deesis 65, 65, 71-74, 96, 253
Defensorium inviolatae Virginitatis beatae Mariae 203
 Demetrio di Rostov 66
 Denis, M. 301, 301
Der Leken Wechwyser 221
 Derix, atelier 290
 Descartes, R. 229
 Desvallières, G. 301
Dialogus inter magistrum et discipulum de cruce Christi 172
 Dio Padre 64, 74, 186, 197, 225, 240, 285
 Diocleziano 1, 73, 209
 Dionigi il Certosino 252
Divina Commedia 129
 Domenichino 244, 244, 253, 253, 267
 Domenico III, san 104, 255, 256, 266, 306
 Domitilla, santa 267
 Donato 138
 Douvermann, H. 204
 Duccio di Buoninsegna 195, 201
 Duquesnoy, F. 260, 267
 Durandus, W. 253
 Dürer, A. 194, 195, 201, 206, 216, 216, 225, 225, 286
 Duval, E. 288
 Dyce, W. 287

Ecce Homo 195, 195, 283, 283
Ecclesia 125, 177
 Eckart 175, 193
 Eckart, conte 134
 Eco, U. 129
 Edgar 145
 Efraim 116, 120, 120
 El Greco 62, 252, 253
 Eleazaro 276

Elena, sant' 260
 Eleousa 67
 Elia 14, 53, 64, 68, 68, 72, 122, 124, 167, 290
 Eligio 294
 Elisabetta, santa 48, 105, 146, 164, 204, 205, 205, 206
 Elisabetta d'Ungheria, santa 296
Elogio della follia 207, 234
 Endimione 65
 Enoch 14
 Enrico II 95, 96
 Enrico IV 101
 Epifanio di Salamina 4
 Eraclio 55
 Erasmo da Rotterdam 177, 207, 220, 225, 234
 Erasmo, sant' 210
 Ercole 26, 129
 Ermete 9
 Erode 49, 50, 72, 148, 166, 204, 210
 Esmeria 206
 Eudocia 66
 Eusebio 4
 Eva 21, 21, 51, 71, 86, 96, 97, 98, 98, 118, 118, 158, 160, 172, 172, 190, 235, 254, 271
 Evangelario di Ada 84
 Evangelario di Sinope 45
Exercitia Spiritualia 228, 238, 240, 247, 263, 282
 Eyck, J. van 185, 190, 190, 191, 191, 192, 219
 Ezechiele 36, 88

Febo 70
 Felice, san 39
 Feliciano, san 83
 Ferrata, E. 267
 Filippo II 226, 249
 Filippo, diacono 279
 Filippo Neri, san 264
 Flatz, G. 287
 Flavio Giuseppe 277
 Francesca Romana, santa 269, 270
 Francesco d'Assisi, san 104, 104, 182, 182, 244, 265, 266, 281

Francesco di Sales, san 238
 Francesco Saverio, san 263, 264
 Friedrich, C.D. 286, 286
 Führich, J. von 294
 Fulberto di Chartres 98

Gaber, A. 296
 Gabriele, arcangelo 71, 74, 75, 95, 98, 158, 187
 Galerio 2
 Galilei, G. 229
 Galle, Ph. 224
 Gaspere 107, 166
 Gaudí, A. 295
 Gauguin, P. 306
 Gedeone 118, 118, 119, 119
 Genesi di Cotton 46
Genio del Cristianesimo 286
 Geoffroy de Lèves 126
 Geremia 146
 Germano 60
 Geroboamo 158
 Gerolamo, san 10, 186, 219, 225, 225, 244, 244
 Gerolamo di Giovanni 201
 Gerone di Colonia 94, 94, 95, 172
 Gerrits, P. 296, 297, 298
 Gerson, J.Ch. de 269
 Ghirlandaio, D. 180
 Giacobbe 116, 120, 203
 Giacomo il Maggiore, apostolo 8, 64, 142, 142, 208
 Giairo 14, 18, 18
 Giano 135
 Gilio, G.A. 231, 234, 240
 Gioacchino, san 205, 205, 262
 Giobbe 14, 51, 123, 152
 Gioele 88
 Giona 14, 17, 17, 25, 45, 115, 123, 123, 125, 271
 Giona d'Orléans 94
 Giorgio, san 73, 74, 209
 Giosia 223

Giosuè 44, 122
 Giotto di Bondone 151, 188, 189, 189, 205, 205
 Giovanni Battista 21, 48, 65, 71, 72, 72, 74, 96, 128, 128, 144, 146, 158, 166, 183, 183, 190, 205, 205, 206, 210, 253, 262, 271
 Giovanni Crisostomo, san 73, 74, 250
 Giovanni da Capistrano, san 188
 Giovanni Damasceno, san 60
 Giovanni de Caulibus 183
 Giovanni della Croce, san 227, 265
 Giovanni di Dio, san 264
 Giovanni evangelista 3, 36, 52, 64, 86, 88, 89, 89, 90, 115, 126, 128, 134, 171, 194, 195, 232
 Giovanni Nepomuceno, san 248, 248
 Giovanni *Prodromos* vedi Giovanni Battista
 Giovanni VII 42
 Giovanni XXIII 284
 Giove 25, 33, 278
 Giuda 50, 51, 148, 151, 170, 195, 243
 Giuditta 278
 Giulio II 181
 Giunio Basso, sarcofago di 31, 31, 51
 Giunone 25
 Giuseppe, figlio di Giacobbe 120, 278
 Giuseppe Calasanzio, san 285
 Giuseppe d'Arimatea 143, 173
 Giuseppe di Nazaret, san 48, 49, 50, 205, 262, 265, 268, 269, 295, 295
 Giustiniano 28, 55, 55, 56, 61
 Giustino, martire 8
Glossa ordinaria 115
 Glykophilousa 67, 67
 Godefroid de Claire 120, 120, 124
 Goes, H. van der 185, 185, 190
 Golia 14, 80, 192
 Gorter, H. 295
 Goya, F.J. de 285, 307
 Greco, El vedi El Greco
 Gregorio Magno, san 28, 42, 77, 186, 196, 197, 267, 309
 Gregorio Nazianzeno, san 73
 Gregorio Nisseno, san 73, 74
 Gregorio Palamas 64
 Gregorio VII, papa 101
 Gregorio XIII 232
 Guglielmo, Fra 173
 Hätzer, L. 221
 Heem, J.D. de 245
 Heemskerck, M. van 186, 224, 224
 Helpericus 210
 Herrad di Landsberg 139, 149, 154
Herz - Jesu - Büchlein 193
Het Lam Gods 186
Histoire de Merlin 148
Historia Naturalis 112
 Hodigitria 66, 66, 74, 93, 96
 Holbein il Giovane, H. 213, 225
 Hoochstraten, M. van 208
 Hoogvliet, A. 275
Hortus Deliciarum 131, 139, 140, 149, 150, 154
 Hrdlicka, A. 307
 Hunt, W.H. 287, 288, 297
 Hus, J. 222, 222
Hymnus ad Christum salvatorem 8
Iconologia 272, 273
 Iesse, albero di 117, 117, 161, 164, 179, 190, 204
 Ignazio di Loyola, sant' 227, 228, 232, 238, 240, 247, 263, 264, 264, 282
 Ildegarda di Bingen, santa 111, 170
In de spiegel van het beeld 308
 Ingres, J.D. 288
Inni orfici 9
 Irene 61
 Ireneo 12, 46
 Isacco 12, 14, 15, 15, 24, 24, 81, 82, 122, 122, 125, 193, 290, 298
 Isaia 87, 118, 125, 158, 164, 190, 279
 Isidoro di Siviglia 138
 Ismaele 279, 279, 280
 Isolanus 269
 Iubal 139

Jacopo da Varazze 141, 166, 174, 207
 Jahvè 32, 43, 119, 233
 Jochanan, rabbino 24
 Kaleb 122
 Kemp, J. van der 274, 276
 Klein, J. 290, 293
 koimesis vedi Maria, dormizione
 Labouré, C. 291
 Lamberto 294
 Lanfranco, G. 251, 261
 Lastman, P. 277
Laudes creaturarum 182
Laudismus de Sancta Cruce 172, 183
 Lazzaro 10, 10, 14, 18, 18, 30, 74, 167
 Lazzaro, mendicante 169
 Le Goff, J. 133
Le Jugement de Jésus 186
 Lebuino 294
 Lee, L. 305
Legenda aurea 141, 166, 177, 207, 225, 257
Leggenda dei tre giovani gaudenti 212
 Leibniz, G.W. 229
 Lentulo 34
 Lenz, D. 288
 Leonardo da Porto Maurizio 293
 Leonardo da Vinci 206
 Leone I Magno 250
 Leone III, imperatore 55, 59, 60
 Leone IV, imperatore 61
 Leone X, papa 177
 Leone XIII, papa 292, 294
 Lerebours, N.M.P. 297
 Leyden, L. van 223
Liber Floridus 149, 183
 Licinio 2
 Licomede 3
 Liesvelt, J. van 223
Lignum Vitae 183, 184
 Linssen e Derkx, atelier 294
 Locke, J. 229
 Loesen, R. 204
 Longino 82, 85, 86, 91
 Lorenzetti, A. 152
 Lorenzo, san 41
 Lot 14, 278
 Lotto, L. 260
 Luca, evangelista 36, 40, 58, 58, 66, 58, 58, 66, 84, 126, 209, 225
 Lucia, santa 210, 211
 Ludolf di Sassonia 184
 Luigi Gonzaga, san 296, 296
 Luigi VI (Luigi Capeto) 117
 Luigi VII 117
 Luigi XIV 238
 Lutero, M. 177, 177, 216, 217, 219-222, 222, 225, 225, 226
 Luyken, J. 276, 276
 Maderno, S. 259, 267
 Madonna del mantello 201, 201
 Madonna di Vladimir 67
 Madre di Dio 38
 Madre di Dio del segno 38, 66
 Maestà vedi Maestas domini
 Maestro Arnt 209
 Maestro di Soriguerola 128
 Maestro E.S. 193, 194
 Maestro W.S. 225, 225
 Magi 20, 20, 29, 29, 31, 33, 47, 49, 49, 66, 69, 81, 87, 91, 97, 107, 107, 119, 144, 148, 154, 166, 190, 204, 299
Maestas Domini 36, 36, 65, 88, 92, 96, 100, 100, 105, 126, 127, 155, 158, 159, 159, 310, 310
 Malco 51, 170
 Mâle, E. 110
 Manasse 116, 120, 120
 Manessier, A. 305, 306
 manoscritti di Beato di Liébana 90-91, 100
 Mantegna, A. 219
 Manzù, G. 284, 311
 Maometto 90
 Marchand, G. 213
 Marco Aurelio 142

Marco, evangelista 36, 125, 126
Margherita da Cortona 261

MARIA

45, 58, 65-67, 95, 128, 143, 144, 156, 157,
158-161, 183, 186, 194, 200-206, 219,
251-258, 251, 262, 287, 288, 306, 307
– annunciazione 47, 48, 68, 68, 74, 87, 98,
118, 118, 164, 165, 183, 186, 188, 188, 191,
191, 204, 234, 288, 301
– assunzione 71, 160, 174, 204, 257
– col Bambino 40, 59, 80, 80, 93, 93, 94, 95,
95, 117, 125, 160, 190, 200, 201, 289
– dormizione 71, 71, 74, 160, 173-174, 174, 256
– immacolata concezione 204, 205, 251, 254,
255, 283, 291
– in trono 160
– in vesti orientali 38
– incoronazione 160, 174, 174, 204
– Madonna di Kazan 58, 67
– Madre di misericordia 201, 201, 202
– madre dei dolori 63, 202, 202
– Marianum 200
– mediatrice 65, 128, 128, 251-253, 253
– nascita di Maria 179
– nel giardino di rose 201
– presentazione al tempio 204
– regina del Cielo 37, 160
– sette allegrezze 180, 204
– sette dolori 180, 202
– verginità di Maria 203
– vincitrice sugli eretici 253, 253
– visitazione (Maria ed Elisabetta) 47, 48, 68,
105, 164, 165, 204
Maria di Cleofa 206
Maria di Salome 206
Maria Maddalena 148, 173, 199, 219, 247,
247, 248
Maria Maddalena de' Pazzi 265
Marta 18
Martino, san 211
martiri 210, 267, 268
martiri di Gorkum 268, 294

Marziale 41
Marziano Capella 112, 138
Masaccio 235
Massenzio 210
Massimiano di Ravenna 48
Mathonière, N. de 272
Matilde, badessa 95
Matisse, H. 306, 306
Matsys, Q. 206
Matteo, evangelista 36, 73, 126, 234
Mauro, san 267
Medici, casata 220
Meditationes Vitae Christi 183, 184, 187, 200
Meer, F. van der 312
Melantone 222, 223
Melchiorre 107, 166
Melchisedek 44, 46, 119, 120, 158, 245
Memling, H. 200
meretrice di Babilonia 89, 226, 226
Messa di Gregorio 196, 196
Metafisica 138
Metamorfosi 130
Menschenbild, Gottesbild (esposizione) 307
Michelangelo Buonarroti 181, 186, 200, 200,
203, 205, 218, 224, 235
Michele, arcangelo 31, 71, 71, 81, 89, 95, 96,
128, 128, 152, 158, 253, 266, 267, 267
Millais, J.E. 287, 288
Millet, J.-F. 307
Moglie cristiana 278
Molanus 231, 234, 237, 240, 257
Mondo smascherato 272, 272
Mondrian, P. 305
monogrammist W.S. vedi Maestro W.S.
Monsieur Saint Viaire 210
Monte, F. del 233
Moreau, G. 304
Morte di un avaro 214, 214
Mortier, P. 276
Mosè 14, 15, 16, 16, 25, 35, 44, 46, 64, 67, 81,
116, 118, 121, 121, 122, 124, 125, 146, 167,
181, 186, 186, 271
Mostaert, J. 190

Mundus Symbolicus 273
Murillo, B.E. 245, 247, 247, 255, 255, 258,
259, 259, 291

Nabucodonosor 16, 140, 158, 224
Nachum, rabbino 24
nazareni 287
Nereo, san 267
Nerone 1, 89
Nettuno 33
Nevelson, L. 306
New, K. 305
Niccolò I 56
Niceforo 34
Nicodemo 143
Nicola di Mira 73
Nicolas de Verdun 119, 122, 123, 124
Nikopoia 66, 67, 160
Nilo di Ancira 44
Noè 7, 15, 15, 271
Nolde, E. 301, 302, 302, 303, 310
Notker Balbulus 85-87, 93
Nys, A. 248

Oblate di Monte Oliveto 270
Ocampo, M. de 274
Odoacre 28
Olafsson, P. 184
Olimpiodoro 44
Oliva, padre 238
Oliviero 131, 131
Oloferne 278
Omar 294
Onorio di Autun 114, 116, 129
Ontkommer, santa 210, 211
Orfeo 9, 25, 154
Origene 2, 32, 48
Orsola, sant' 144, 186
Ostendorfer, M. 221
Ottone I 95
Ottone II 78, 79, 93
Ottone III 156, 167
Overbeck, F. 287, 288

Ovide Moralisé 130
Ovidio 129, 130

Pachamama 299
Pacheco, F. 254, 255
Pacomio 28
Paleotti, G. 231, 237, 240
Paolino di Nola 38, 45
Paolo III 263
Paolo IV 234, 249
Paolo VI 284, 302, 311
Paolo, san 1, 4, 4, 8, 14, 20, 34, 35, 40, 51, 74,
152, 158
Paolo Uccello 199
Papiano, san 267
Parmigianino 190
Passional Christi und Antichristi 223, 223
patriarchi 74
patroni 209, 294
Pedro de Mena 247
Pentateuco di Ashburnham 81
pentimento 246
Perin, A.H. 288
Perugino 180, 181, 211
Pettorino 7
Pforr, F. 287
Physiologus 203
Picasso, P. 307
Picinelli 273
Pickenoy, N.E. 279
Piero della Francesca 185
Piero di Cosimo 180
Pietro d'Alessandria 63
Pietro, san 4, 4, 14, 34, 35, 40, 41, 50, 51, 51,
64, 74, 128, 144, 158, 170, 181, 181, 198,
215, 225, 246, 246, 247, 248, 250
Pilato 34, 50, 51, 51, 97, 98, 195, 198
Pinturicchio 180
Pio IV 265
Pio IX 283, 291, 295
Pio X 293
Pio XI 292, 296
Pio XII 292

Piper, J. 305, 305
 Pipino il Breve 78
 Piramo 130, 130
 Pisano, N. e G. 172
 Pitagora 138, 139, 154
 Platone 139
 Plinio il Vecchio 112
 Plotino 34
 Poirters, A. 272, 272
 Policrate 8
 Pomarancio, N. 268
 Poussin, N. 241, 243, 277
 Pozzo, A. 264
Prediche sul catechismo di Heidelberg 274, 276
 preraffaelliti 287-290
 preziosissimo sangue di Gesù 198
 Primo, san 83
 Prisciano 138
Protovangelo di Giacomo 48, 49, 166
 Prudenziò 45, 149, 149, 153
Pseudovangelo di Matteo 48, 166
Psycmachia 149, 149, 153
Punizione di Core 180
 Puvis de Chavannes, P.-C. 301

Quanta cura, enciclica 283
 Quellinus il Vecchio, A. 247

Radboud, san 294
 Raffaele, arcangelo 71, 95
 Raffaello Sanzio 183, 201, 205, 205, 211, 211, 260, 286, 287
 Raggi, A. 239, 239
 Raguele 270
 regina di Saba 119, 119
 Reginald di Canterbury 269
 Reinier di Huy 120
 Rembrandt van Rijn 277, 277, 278, 279, 279, 280, 281, 281, 282, 282, 285
 Renard de Saint-André, S. 275
 Reni, G. 232, 267, 267
Rerum novarum, enciclica 294
 Retz, F. von 191, 203

Revelationes 184
 Revius, J. 282
 Richeome, padre 268
 Ripa, C. 272, 273
 Robert de Lisle 212, 212
 Rocco, san 207, 208
 Rodin, A. 301
 Rolando 131, 131
 Romolo Augustolo 28
 Rosa da Lima, santa 259, 259
 Rosai, O. 307, 307
 Rosselli 180
 Rossetti, D.G. 287, 288, 288
 Rouault, G. 304, 304, 310
 Rubens, P.P. 237, 239, 240, 240, 242, 244, 245, 257, 264, 264, 266, 267, 271, 277
 Rublëv, A. 63
 Ruckel, D. 193

Sacra Famiglia 204, 205, 205, 290, 295
 Sacra Parentela 206, 206
Sacramenti dell'altare 271
 Sacro Cuore di Gesù 193, 194, 228, 270, 270, 280, 292, 292, 296
 Sacro Cuore di Maria 293, 293
 Salome (levatrice) 49, 166
 Salomè 72
 Salomone 71, 119, 119, 120, 224
 Salzillo, F. 243
 Sansone 123, 123, 124, 125, 191
 Santa Croce 172-173
 Santi, G. 188
 Santo Sepolcro 143
 Sara 15, 279
 Saturno 33
 Saul 14, 158
 Saura, A. 307, 307, 308
 Savonarola, G. 220
 Schlegel, F. 286
 Schneider-Manzell, T. 311
 Schnorr von Carolsfeld, J. 287
 scuola di Beuron 288, 289, 289, 293
 Sebastiano, san 209, 219

Sedes Sapientiae 95, 160, 160
 Sedulio 37
 segni cosmici 216
 Selene 70
 serafini 71
 Sereno, vescovo 42
 Servaes, A. 303
 Servazio, san 144, 144, 294
 Set 70
 Seuse, H. 175
 Severino il Norico 294
 sibille 130, 181
 Signorelli, L. 180
 Simeone 69, 146, 202
 Simone il Cireneo 293, 293
 Simone, san 299, 300
 Sisto IV 180, 206
 Sluter, C. 186, 186
 Society for the Propagation of the Gospel 299
 Socrate 35, 139
 Solino 112
 Soubirous, B. 291
Speculum Humanae Salvationis 117, 178-180, 180, 191-192, 202, 271
Speculum Maius 110
 Spencer, S. 301, 301
 Spinoza, B. 229
 Spirito Santo 157, 164, 197
 Steensma, R. 308
 Stefaton 82, 85, 91
Storia del Vecchio e del Nuovo Testamento 276, 276
 Strabone, W. 115
 strumenti della Passione 194, 198, 198, 200, 298
 Suger, abate 116, 116, 117, 126, 134
Summa de Donis St. Ioseph 269
 Sunte Hulpe 210
 Susanna 14, 16, 17, 17, 45, 267, 278, 278
 Sutherland, G. 310, 310
 Swaen, M. de 256

Tauler, J. 175, 193

Tecla, santa 14
 Teodora 29, 29
 Teofane il Greco 62
 Teofano 78, 93
 Teresa d'Avila, santa 227, 232, 234, 258, 260, 260, 261, 264, 265, 269, 270, 274
 Teresa di Lisieux, santa 293, 294
 Tertulliano 96
 Tetzel, J. 177
Theatrum Sacrum 229
Theologische Ethik 308
 Thielicke, H. 308
 Thomas, A. 299
 Thorvaldsen, B. 292
 Tillich, P. 311
 Tiziano Vecellio 186, 211
 Tobia 270
 Tolomeo 138
 Tommaso d'Aquino, san 102, 254
 Tommaso da Celano 182, 192
 Tommaso da Kempis 175, 238
 Tommaso di Villanuova 264
 Tommaso, san 52, 53
 torchio mistico 171, 197
Tota pulchra 203, 204
 Traini, F. 212
 Tritermio 206
 Trofeo della Croce 53, 53
 Trono della Grazia 197, 197
 Tuotilo di San Gallo 145

Uberto 294
 Ugo da San Vittore 161
 Uomo dei dolori 196, 200, 200
 Ur 14
 Urbano II, papa 102
 Urbano VIII, papa 238
 Uriele, arcangelo 74, 75
 Urselinx, J. 279
 Uta, moglie del conte Eckehart 134

Valentino, eretico 234
Vanden levene ons Heren 184

Vangelo di Nicodemo (apocrifo) 71
 Vasari, G. 188, 211
 Venanzio Fortunato 172
 Venceslao 248
 Vernet, H. 297
 Veronese 232, 234
 Veronica 198, 259, 293
 Versteghe, J.G. 221
Via crucis 198, 202, 293, 293
 Vincenzo de' Paoli, san 296
 Vincenzo di Beauvais 110
 Vindemio, epitaffio di 10, 10
 Viollet-le-Duc 139
 Virgilio 41, 41, 129, 130
Vita Christi 184
Viva teologia del Cuore 280
 Vloers, P. 256

Vondel 271
 Voort il Vecchio, M. van der 273, 274

 Wannenmacher, J. 262, 262
 Wedric, abate 134
*Wider die himmlischen Propheten von Bildern
 und Sacramenten* 221
 Wierix, A. 270, 270, 280
 Wilgefortis, san 210
 Willibrord 77, 294
 Wit, J. de 271
 Witte, L. de 225

 Zaccaria 88
 Zelomi 49, 166
 Zuccaro, F. 232
 Zwingli, U. 177, 220, 221, 226