

Arti e storia nel Medioevo

A cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi

Volume terzo

Del vedere: pubblici, forme e funzioni



Giulio Einaudi editore

Coordinamento editoriale di Graziella Girardello
Alla cura del volume ha collaborato Fabrizio Crivello

Realizzazione: Rossotto Editing (Moncalieri, Torino).
Hanno collaborato: Daniela La Rosa, Gianfranco Folco, Libera Trigiani, Carmen Zuelli.
Ricerca iconografica: Clara Gorla.

© 2004 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
www.einaudi.it

Traduzioni di: Piero Arlorio (J. Wirth, *Il culto delle immagini*; A. Cutler, *Vita sociale degli oggetti*);
Eliana Carrara (C. Rudolph, *La resistenza all'arte nell'Occidente*);
Elena Giovanelli (P. J. Geary, *Oggetti liturgici e tesori della Chiesa*);
Enrica Z. Merlo (J. Yarza Luaces, *I grandi programmi iconografici*);
Giovanni Solinas (C. Carozzi, *Dalla Gerusalemme celeste alla Chiesa: testo, immagini, simboli*);
A. Guerreau, *Stabilità, via, visione: le creature e il Creatore nello spazio medievale*).

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

ISBN 88-06-15296-3

L'effigie sacra e il suo spettatore

1. *Pratica e consuetudine visiva nell'arte religiosa.*

Nel corso del lungo viaggio che, nel 1253, lo portò nel cuore del continente asiatico, fra' Guglielmo di Rubruk, inviato di Luigi IX alla corte del Gran Khan, ebbe modo di far conoscenza dei riti e dei costumi religiosi degli adepti del buddhismo. Questo avvenne per la prima volta nel territorio degli Uguri, una popolazione turco-altaica che dominava la regione tra il fiume Ili e l'attuale Xinjiang e prosperava grazie ai commerci che si snodavano attraverso le oasi dei deserti di Taklimakan e Zungaria; crogiolo di civiltà da secoli, l'Uighur o Turkestan orientale era caratterizzato dalla presenza di comunità manichee, islamiche, nestoriane e buddhiste, queste ultime praticanti la versione «lamaista» del loro credo, influenzata dalle correnti tantriche diffuse nel vicino Tibet, presso le quali il culto delle immagini sacre svolgeva un ruolo di fondamentale importanza; non è un caso che altri viaggiatori, come il re armeno Het'um I negli stessi anni (1254-55), ricordassero il numero enorme di statue ivi venerate come un tratto caratteristico di quei territori¹.

Durante la sua visita alla città di Kajlak (nell'attuale Kazakhstan)² fra' Guglielmo riconobbe tre templi che sulle prime (come ribadì nel proprio memoriale) scambiò per chiese appartenenti a cristiani privi di dottrina, cioè a nestoriani. Decise di visitarne due, accompagnato dall'interprete, per vedere con i propri occhi «le loro stoltezze» e qui trovò conferma della sua intuizione:

Infatti vedevo lì, dietro una cassa che per loro aveva la funzione di un altare e sulla quale collocano lampade e offerte, un'immagine che aveva le ali come un

¹ La descrizione del Tibet è contenuta nel ricordo del viaggio di Het'um I che è incluso nella *Storia degli Armeni* di Kirakos di Ganjak; qui si fa menzione di «grandissimi idoli in terracotta detti Sakmonia» (da Sakyamuni, nome «secolare» dell'Illuminato). Cfr. J. A. BOYLE, *The Journey of Het'um I, King of Little Armenia, to the Court of the Great Khan Möngke* (1964), in *id.*, *The Mongol World Empire*, 1206-1370, London 1977).

² Per l'identificazione topografica si veda L. A. BELJAEV, *Hristianskie Drevnosti. Vvedenie v sravnitel'noe izučenie*, Moskva 1998, p. 252, nota 142.



Figura 1.

Maestro del San Cristoforo di Barga (Toscana), san Cristoforo, legno policromo, ultimo quarto del XIII secolo.

san Michele e altre che, alla maniera dei vescovi, tenevano le dita come nell'atto di benedire³.

Non occorre troppa fantasia per immaginarsi l'aspetto di questo altare, sovraffollato di statue ed *ex voto*, come all'interno di certi templi e *chöten* tibetani documentati durante le spedizioni di Giuseppe Tucci⁴. Le figure alate sono presenti da antica data nell'area uigura – come testimoniano alcuni affreschi delle grotte di Mirân nel Taklimakan (III secolo d.C.) – e si può pensare che il gesto e il copricapo del *bodhisattva* Maitreya, come per esempio nella statua del monastero di Narthang a Tsang nel Tibet centrale (circa 1093)⁵, potessero facilmente stimolare un'analogia con l'iconografia episcopale. L'effigie del Buddha, spesso di dimensioni imponenti, trovava di per sé il confronto più prossimo nell'immagine occidentale del santo gigante Cristoforo (fig. 1), come osservò, al pari di altri viaggiatori, lo stesso fra' Guglielmo:

Sul lato di aquilone mettono in posizione separata un ambiente che corrisponde al coro. Colà dispongono un'arca lunga e larga quanto una tavola e dietro a quella, verso mezzogiorno, collocano il loro idolo principale, che io ho visto nei pressi di Karako-

³ GUGLIELMO DI RUBRUK, *Itinerarium*, cap. XXIV, in A. VAN DEN WYNGAERT (a cura di), *Sinica franciscana*, vol. I: *Itinera et relationes fratrum Minorum saeculi XIII et XIV*, Firenze 1929, p. 227.

⁴ Si veda, per qualche possibile esempio, G. TUCCI, *Tibet*, Roma-Ginevra 1975, figg. 157-64.

⁵ M. M. RHIE, *Tibetan Buddhist Art: Aesthetics, Chronology, and Styles*, in M. M. RHIE e R. A. F. THURMAN (a cura di), *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet*, catalogo della mostra (San Francisco, 17 aprile - 18 agosto 1991), New York N.Y. 1991, pp. 39-66, in particolare 45 e fig. 7.

rum tanto grande quanto vien dipinto il beato Cristoforo; e mi ha detto un prete nestoriano che veniva dal Catai che in quella terra si trova un idolo così grande che si può vedere a due giornate di distanza⁶.

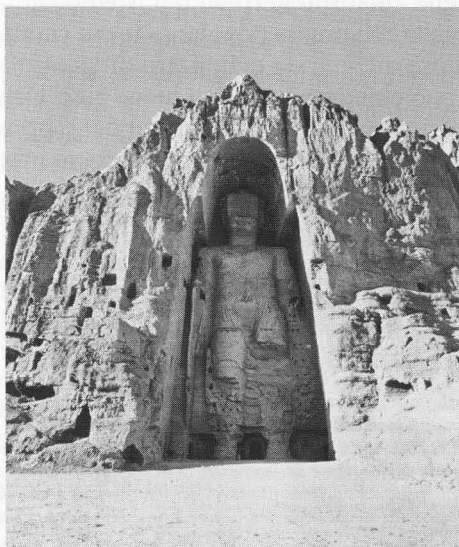
Non è difficile verificare la correttezza dell'affermazione del frate e del suo informatore: statue colossali del Buddha compaiono fino dai tempi più antichi, come dimostrano le statue scolpite nel v secolo sulle pareti rocciose di Bâmiyân (Afghanistan, fig. 2) e Yün-kang (Cina)⁷. Ma, al di là dello straordinario e inatteso colpo d'occhio che questo testo ci offre sull'arredo dei templi lamaisti dell'Asia Centrale nel XIII secolo, il suo interesse sta innanzitutto nel testimoniare tanto eloquentemente come un osservatore occidentale percepisse le immagini sacre quasi automaticamente come elementi distintivi della religiosità cristiana, stretta-

⁶ GUGLIELMO DI RUBRUK, *Itinerarium* cit., pp. 228-229.

⁷ F. TISSOT, *Les arts anciens du Pakistan et de l'Afghanistan*, Paris 1987, p. 73 e tavola a colori 2; in generale Z. TARZI, *L'architecture et le décor rupestre des grottes de Bamiyan*, Paris 1977. Le statue di Bamiyan sono state oggetto di completa distruzione da parte del governo afgano dei taliban nel periodo in cui l'autore redigeva il presente saggio (marzo 2001). Per alcune foto suggestive del complesso di Yün-kang cfr. C. GLASER, *Ostasiatische Plastik*, Berlin 1925, pp. 24-28 e tavv. 11-15.

Figura 2.

Bâmiyân (Gandhara, Afghanistan), statua colossale del Buddha (prima della distruzione), roccia scolpita, v secolo.



mente associati a un contesto architettonico-liturgico e a una serie di referenti iconografici tanto caratterizzanti quanto pure estremamente generici – quali, per esempio, i gesti, le dimensioni o l'abbigliamento.

Quando fra' Guglielmo scriveva, alla metà del XIII secolo, la figurazione nelle sue diverse forme e generi costituiva ormai un elemento immancabile dell'arredo degli edifici sacri della Chiesa occidentale; non solo pitture celebrative e decorazioni scultoree ne abbellivano le facciate e gli interni, ma anche le immagini mobili erano adesso pienamente accettate, al punto da marcare i punti focali dello spazio sacro e da esser esibite durante alcune importanti occasioni cerimoniali. Eppure, nei secoli precedenti, una parte rilevante del mondo ecclesiastico aveva opposto resistenze all'introduzione dell'arte figurativa, e nella fattispecie ai ritratti di personaggi sacri, sospettando nell'uso di questi il germe dell'idolatria; sin dall'età patristica, voci autorevoli avevano espresso una ferma condanna del culto delle immagini, mentre altre avevano adottato una posizione più compromissoria constatando l'utilità del linguaggio artistico per le persone non istruite e, in generale, per le fasce medie e basse della popolazione.

Sebbene in passato fosse radicata la tendenza a interpretare questo fenomeno di progressiva assimilazione delle effigi sacre da parte degli uomini di Chiesa come un sostanziale cedimento a istanze provenienti «dal basso», numerosi contributi apparsi nel corso degli ultimi quindici anni hanno ammonito dall'adottare una visione tanto unidirezionale delle attitudini delle *élites* intellettuali del Medioevo, contrapponendo queste ultime a quella religione «popolare» le cui caratteristiche ci sembrano oggi molto più difficili da delimitare di quanto si presupponesse un tempo⁸. Ci si può chiedere in primo luogo fino a che misura la dottrina ufficiale sulle immagini fosse condivisa dai rappresentanti del clero, fino a che punto e secondo quali modalità fosse percepita l'utilità di

⁸ Tra i contributi più significativi al dibattito in corso su funzioni e significato della figurazione sacra nella cultura medievale cfr. H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990 [trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001], e J.-C. SCHMITT, *La culture de l'«imago»*, in «Annales Historique Sciences Sociales», LI (1996), pp. 3-36; ID., *Pour une histoire comparée des images religieuses*, in F. BOESPFLUG e F. DUNAND (a cura di), *Le comparatisme en histoire des religions*, Paris 1997, pp. 361-377; M. CAMILLE, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge Mass. 1989; J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècles)*, Paris 1989; A. VAUCHEZ, *L'image vivante: quelques réflexions sur les fonctions des représentations iconographiques dans le domaine religieux en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, in S. BYLINA (a cura di), *Pauvres et riches. Société et culture du Moyen Âge aux Temps Modernes. Mélanges offerts à Bronisław Geremek à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Warszawa 1992, pp. 231-41; J.-C. SCHMITT e J. BASCHET (a cura di), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992*, Paris 1996.

queste nell'espressione della pietà personale, se si fosse consapevoli del ruolo di rinsaldamento della coesione interpersonale, fondante di un consenso diffuso, che le icone e le statue di maggiore venerazione venivano a interpretare; e, in altre parole, è corretto ritenere che qualcosa distinguesse il mondo dei laici da quello degli ecclesiastici nella pratica delle immagini come strumenti di espressione religiosa?

Se la letteratura teologica riflette un'attitudine molto vigile al riguardo, altre fonti mettono in luce come, nella prassi quotidiana, il clero secolare riuscisse presto ad apprezzare i numerosi impieghi a cui la figurazione sacra poteva essere destinata. L'uso di onorare i propri benefattori celesti ponendo un loro ritratto, più o meno idealizzato, nei tabernacoli domestici emerse molto presto tra la popolazione greco-romana convertita al cristianesimo: di simili pratiche san Giovanni rimproverava il discepolo Nicomede negli *Atti* del suo martirio – forse risalenti al II secolo – e nella *Lettera a Costanza* Eusebio di Cesarea (IV secolo) raccontò di aver conosciuto una donna che teneva presso di sé delle pitture di Cristo e san Paolo che non gli riusciva di distinguere da comuni rappresentazioni di filosofi. Due secoli più tardi i ritratti sacri costituivano, a pieno titolo, un elemento di arredo delle dimore degli uomini consacrati alla vita religiosa: così nel *Prato spirituale* di Giovanni Mosco (VI secolo) il demonio della lussuria cerca, invano, di convincere un anziano eremita a rinunciare alla venerazione di un'icona della Vergine in suo possesso⁹, mentre lo storico bizantino Malala attribuisce addirittura a san Basilio un'accorata preghiera di fronte all'effigie di Maria e di san Mercurio per implorare la fine dell'impero di Giuliano l'Apostata¹⁰. Nella *Vita Gregorii* di Giovanni Diacono (circa 875) troviamo nondimeno la menzione di un chierico che, durante una visione, riconobbe l'apostolo Andrea sulla base dell'icona che teneva appesa sopra il letto¹¹, secondo un *topos*, già testimoniato dalla storia del monaco galata narrata nel V secolo da Nilo Sinaita¹², che consacrava l'iconografia come uno degli elementi focali del culto dei santi.

Di fatto, a partire dal VI-VII secolo lo sviluppo della figurazione a soggetto sacro fu incoraggiato dalle stesse autorità ecclesiastiche, se non sul piano dottrinale senz'altro su quello della pratica comune, di cui il clero fu spesso partecipe. I cicli narrativi dovevano dimostrarsi ben presto

⁹ GIOVANNI MOSCO, *Prato spirituale*, in J.-P. MIGNE (a cura di), *Patrologia Graeca* (d'ora in poi PG), vol. LXXXVII, tomo III, col. 2900.

¹⁰ GIOVANNI MALALA, *Cronografia*, cap. XIII, 23, a cura di L. Dindorf, Bonn 1831, pp. 333-34.

¹¹ GIOVANNI DIACONO, *Vita Gregorii*, cap. IV, 96, in J.-P. MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina* (d'ora in poi PL), LXXV, col. 238.

¹² NILO SINAITA, *Lettera a Eliodoro Silenziario*, PG, LXXIX, coll. 580-81.

uno strumento di grande utilità nell'opera di evangelizzazione di intere fasce di popolazione, di quegli «illitterati» che dobbiamo intendere non tanto, o non solo, nel senso di analfabeti, ma anche come coloro che, pur sapendo leggere e scrivere, erano privi di un'educazione letteraria e retorica. L'immagine dava per esempio la possibilità di verificare in modo diretto e sintetico l'appartenenza di un personaggio venerato alla schiera dei santi, con l'illustrazione delle sue gesta attorno al suo sepolcro, in particolare ponendo enfasi su quegli episodi che mettevano in luce le qualità taumaturgiche in grado di far breccia nell'immaginazione dei fedeli. Significativamente, il pubblico di queste rappresentazioni poteva rivelarsi talora diffidente: così quando gli abitanti di Tremitunte, a Cipro, il 14 dicembre del 655 contestarono l'autenticità di un affresco della loro chiesa che raffigurava un miracolo di san Spiridione non testimoniato dalla sua *Vita metrica* (oggi perduta), si rese necessaria un'analisi ravvicinata dell'opera che si concluse con la sua accettazione sulla base di un'altra versione del testo agiografico, di cui era stata data lettura quel giorno stesso¹³.

Le tavole dipinte, in Oriente come nell'Italia bizantina, fecero ingresso nello spazio sacro in varie forme e seguendo un percorso verosimilmente non lineare, soprattutto sotto lo stimolo di iniziative private di donazione che rispondevano a finalità votive e propiziatorie; nel VII e VIII secolo emersero a Roma numerosi fenomeni di culto pubblico di immagini sacre e i papi si dimostrarono presto solleciti nel provvedere con preziose offerte al loro abbellimento¹⁴. Come conseguenza delle lacerazioni provocate dalle controversie iconoclastiche, la Chiesa greca, affiancata dalla sede papale ma non dai vescovi franchi, elaborò una serie di argomentazioni teologiche che affermavano la liceità della venerazione delle immagini, sottoponendola tuttavia a una disciplina più rigida, che ebbe come risultato il coinvolgimento della figurazione nella liturgia e nell'arredo sacro. Nondimeno, in questo periodo fu percepita per la prima volta da parte delle élites intellettuali ecclesiastiche l'importanza della pittura di icone come mezzo di trasmissione della conoscenza, ovvero come tradizione venerabile che aveva mantenuto la memoria delle fattezze terrene dei personaggi sacri, e in particolare di Cristo e della Vergine.

¹³ P. VAN DE VEN, *La légende de S. Spyridon, évêque de Trimithonte*, Louvain 1953, p. 90. Sulla funzione didattica dei cicli narrativi dell'alto Medioevo cfr., in particolare, H. L. KESSLER, *Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul*, in H. L. KESSLER e M. SHREVE SIMPSON (a cura di), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, Washington Wash., 1985, pp. 75-91.

¹⁴ Recentemente si è riflettuto sulla specificità, che non dev'essere tuttavia radicalizzata, del culto delle immagini nella Roma altomedievale: cfr. in particolare J.-M. SANSTERRE, *Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes du VI^e-XI^e siècles*, in *Roma fra Oriente e Occidente. Settimane di studio del CISAM*, XLIX, Spoleto 2002, pp. 993-1052.

2. L'iconografia come documento storico.

Già prima dell'età iconoclastica era stata avvertita l'assenza di un canone univoco di rappresentazione delle sembianze di Gesù di Nazareth: un passo perduto di Teodoro Lettore (v secolo) – noto a noi tuttavia da epitomi più tardive – sottolinea per esempio la necessità di evitare il tipo, ispirato all'aspetto dei carismatici tardo-antichi, con barba, capelli lunghi e scriminatura a metà della fronte e di preferirgli quello storicamente più verisimile che lo connotava in senso latamente semitico, ossia con capelli corti e crespi e pelle olivastra. La coesistenza di queste due modalità di raffigurazione, che trova riscontro in opere del vi e vii secolo, si ritiene oggi determinata dalla volontà di distinguere l'aspetto terreno di Gesù da quello sovrumano rivelato nella Trasfigurazione sul Monte Tabor; l'affermazione dello schema «greco-romano» corrispose in buona misura alla ridefinizione delle caratteristiche prosopografiche del Salvatore secondo criteri di bellezza ideale che non potevano comprendere gli elementi semitici. Le descrizioni letterarie di Cristo, diffuse tra l'viii e l'xi secolo, sottolinearono sempre più quegli elementi come i capelli lunghi e biondicci, il lungo naso e la barba folta che trovavano un riscontro nell'iconografia contemporanea e, significativamente, citarono quali proprie fonti opere figurative che, realizzate nell'età evangelica, sarebbero state all'origine della pratica cristiana delle immagini¹⁵.

L'idea che una serie di effigi nobili potesse aver svolto il compito storico di mantenere la memoria esatta delle vere sembianze del Salvatore era talmente radicata che, stando ad Agnello Ravennate (che scriveva verso l'830-40), quando un eremita del deserto egiziano chiese al Signore di mostrargli la *forma incarnationis suae*, Egli gli disse di recarsi a Ravenna per vedere una sua effigie che dominava l'ingresso della basilica petriana a Classe¹⁶. Lo stesso autore, d'altra parte, nella dichiarazione d'intenti con cui, nel prologo al suo *Liber pontificalis*, affermava la veridicità della propria opera¹⁷ non mancava di ricordare che le descrizioni prosopografiche dei più antichi e santi vescovi della città gli erano state suggerite dai ritratti eseguiti dal vivo ai tempi loro e aggiungeva che, se qualcuno avesse fatto obiezioni circa l'utilità storico-

¹⁵ M. BACCI, *La fisionomia di Cristo nelle testimonianze letterarie del Medioevo*, in G. MORELLO e G. WOLF (a cura di), *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 2000 - 16 aprile 2001), Milano 2000, pp. 33-35.

¹⁶ J.-M. SANSTERRE, *La vénération des images à Ravenne dans le Haut Moyen Âge: notes sur une forme de dévotion peu connue*, in «Revue Mabillon», n.s., VII (1996), pp. 5-21, in particolare 12-14.

¹⁷ AGNELLO RAVENNATE, *Liber Pontificalis*, cap. II, PL, CVI, col. 525.

grafica di questi oggetti, esisteva il precedente autorevole di sant' Ambrogio di Milano che, come si apprendeva da una sua lettera oggi ritenuta spuria¹⁸, aveva scritto di aver riconosciuto san Paolo in una visione sulla base della sua iconografia.

Al vertice della catena ininterrotta di riproduzioni stavano alcune immagini archetipiche, la cui credibilità in quanto documenti autentici risiedeva nell'attribuzione del ruolo di primo pittore cristiano a san Luca, lo scrupoloso autore del terzo Vangelo¹⁹, o nella natura eccezionale che caratterizzava le acheropite, effigi «non fatte da mano d'uomo». Intorno a queste ultime, nel IX secolo, fu composto forse a Roma un trattato in lingua greca, che, attraverso l'elaborazione di un catalogo di immagini selezionate sulla base delle testimonianze letterarie esistenti, metteva in luce la diffusione di questi oggetti prodigiosi in tutta l'area mediterranea, e in particolare nei territori di più antica evangelizzazione: oltre a Paneade in Siria (che non aveva posseduto, propriamente, un'*achiropiitos*), l'orto del Gethsemani, Alessandria d'Egitto, Edessa in Mesopotamia, Camuliana in Cappadocia, Lydda in Palestina e infine Roma, che poteva vantare il possesso della Veronica, dell'icona «per se facta» di Santa Maria in Trastevere e di un'altra immagine *achirograptos* che aveva salvato la popolazione da una pestilenza nel giorno della Dormizione (15 agosto)²⁰. Questa sorta di attitudine «tassonomica» verso le effigi culturali tradisce il forte interesse verso un genere del tutto inedito di documenti, che per il loro *status* eccezionale e la loro presenza a vasto raggio testimoniavano dell'antichità e del radicamento della pratica cristiana dei ritratti sacri; per ritrovare consimili cataloghi si do-

¹⁸ PSEUDO-AMBROGIO, *Epistulae*, PL, XVII, col. 743; questo testo fu usato anche a giustificazione del culto delle immagini durante le controversie tra papa Adriano I e la Chiesa franca: cfr. PL, XCVIII, col. 1279.

¹⁹ Per questo tema si veda M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.

²⁰ Questo testo eccezionale, contenuto nel ms Marc. gr. 573 della Biblioteca Marciana di Venezia, è stato pubblicato in appendice da A. ALEXAKIS, *Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype*, Washington D.C., 1996, pp. 348-50. L'interesse risiede soprattutto nelle testimonianze inedite sulle immagini romane: la Madonna «per se facta» di Santa Maria in Trastevere è a noi nota anche da una fonte del VII secolo (*Itinerario di Salisburgo*, in R. VALENTINI e G. ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*, vol. II, Roma 1942, p. 122), ma è verosimile che il suo aspetto ci sia tramandato dalla *Madonna della Clemenza*, un'icona per la quale sono state proposte datazioni tra il VI e l'VIII secolo; l'altra immagine presenta le caratteristiche leggendarie specifiche dell'icona di Santa Maria Maggiore, testimoniate tuttavia solo molto più tardi (cfr. G. WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, pp. 156-60). La menzione della Veronica, più che alludere a un oggetto realmente presente a Roma, sembra basarsi esclusivamente sulle fonti apocriefe come la *Cura sanitatis Tiberii*. Per le implicazioni del testo del ms Marc. gr. 573 si veda adesso ID., «Alexifarmaka». *Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'alto Medioevo*, in *Roma fra Oriente e Occidente, Settimana di studio del CISAM*, XLIX, Spoleto 2002, pp. 755-96.

vrà aspettare l'opera degli eruditi gesuiti del XVII secolo, impegnati anch'essi a confutare le tesi iconoclastiche dei loro rivali, i controversisti seguaci di Zwingli e Calvino.

Le effigi archetipiche erano considerate all'origine non solo della pratica della figurazione nel culto cristiano – considerata legittima e vantaggiosa come stimolo alla conversione – ma anche di filoni iconografici distinti. Per Giorgio Monaco, un autore bizantino del IX secolo, lo schema della Trasfigurazione risaliva a un'immagine eseguita a Roma, durante la loro predicazione, dai santi Pietro e Paolo²¹, mentre già gli *Atti di san Pancrazio* (VII secolo) avevano attribuito allo stesso Pietro la realizzazione di un *carnet* di disegni che doveva servire al discepolo per la decorazione delle chiese della Sicilia²². Nel *Trattato sulla venerazione delle sante immagini* che si è soliti attribuire ad Andrea da Creta (†726)²³ ma che preferibilmente dev'esser stato composto in ambiente iconodulo nel corso dell'VIII secolo, Roma era menzionata, al pari di Gerusalemme, come il luogo in cui erano conservati, con grande onore, i ritratti di Cristo e della Vergine: se il primo dimostrava la sua autenticità sulla base della conformità alle descrizioni letterarie delle fattezze fisionomiche del Salvatore, l'altro corrispondeva al tipo (*schematismos*) che era noto sotto l'epiteto di Madonna «romana» (*Rhomaia*). Benché non ci sia dato stabilire con esattezza a che cosa si volesse alludere, alcuni autori hanno sottolineato come, al più tardi nell'XI secolo, a Costantinopoli fosse venerata come *Panayia Rhomaia* l'icona della Vergine della chiesa di Chalkopratía, che si riteneva opera di san Luca e si identificava con l'effigie che, gettata in mare dal patriarca Germano per sottrarla alle distruzioni iconoclastiche, era stata conservata a lungo nella basilica di San Pietro a Roma. Il legame con l'Urbe era inoltre sottolineato dall'iconografia, a noi nota da una serie di copie, che rispondeva a quella dell'*advocata*, testimoniata a Roma nella *Madonna di San Sisto*, una delle più antiche tavole ivi conservate (è datata variamente tra il VI e l'VIII secolo), di cui ci è nota l'attribuzione a san Luca a partire dall'XI secolo²⁴. Al di là, tuttavia, degli eventuali rapporti di parentela tra due fenomeni di culto, è interessante sottolineare come già in epoche tanto remote potesse essere percepita l'associazione tra uno schema figurativo e un centro eminente, sul piano storico come su quello politico, del mondo cristiano.

²¹ GIORGIO MONACO, *Storia*, IV, 268, in E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur Geschichte der christlichen Legende*, Leipzig 1899, pp. 108*-9*.

²² *Atti di san Pancrazio*, in E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder* cit., p. 109*.

²³ PG, LXXXVI, col. 165.

²⁴ Cfr. G. WOLF, *Salus Populi Romani* cit., pp. 161-70.

Agli occhi degli iconoduli bizantini Roma era la Sede apostolica dove san Luca era stato attivo al seguito di Paolo e, ancor più, la patria del misterioso Teofilo, destinatario degli *Atti*; non doveva destare meraviglia che vi fossero ancora conservate opere di sua mano, anche se nessuna fonte sembra testimoniare dell'esistenza di immagini venerate come autografi dell'Evangelista prima dell'XI secolo. La città papale era d'altra parte il luogo che poteva vantare, dopo Gerusalemme, il più alto numero di memorie evangeliche e apostoliche: le sue chiese, i suoi cimiteri, le iscrizioni e le raffigurazioni che ornavano le innumerevoli sepolture dei martiri testimoniavano dell'antichità e della continuità in essa del culto cristiano. Per le comunità dell'Europa settentrionale l'Urbe costituiva un punto di riferimento insostituibile: il richiamo alla città eterna si imponeva per valutare la correttezza iconografica di un'immagine sacra. In un manoscritto del IX secolo, già appartenuto all'abbazia di Saint-Pierre-des-Fossés, un anonimo autore registrò in questo modo le caratteristiche degli apostoli secondo l'uso romano:

La pittura dei Romani ha così rappresentato le effigi degli apostoli:

Matteo canuto e barbato;

Pietro canuto e chiericato;

Andrea con la figura della croce sui capelli, cano e barbato;

Giacomo Zebedeo bruno, chiericato, di giovane età;

Giovanni capelluto, canuto e barbato;

Filippo bruno, giovane e barbato;

Bartolomeo capelluto, canuto e barbato;

Tommaso giovane, bruno e chiericato;

Giacomo di Alfeo canuto e barbato;

Taddeo giovane, bruno e chiericato;

Simone cananeo giovane e bruno.

Gli apostoli [sono rappresentati] vestiti dell'alba e della tonaca intessuta di diversi colori, ovvero color mela, giacinto, porpora e vermiglio [...] ²⁵.

Il bagaglio di schemi e formule compositive che l'arte romana medievale ereditò dall'epoca paleocristiana fu considerato una tradizione autorevole della Chiesa, che ne poneva in luce, al pari di altre forme di documentazione storica, l'antichità e il prestigio. L'attenzione verso l'iconografia si accrebbe in particolare con la riformulazione dell'identità della Sede papale nell'XI secolo: la rappresentazione del principe degli apostoli senza le insegne del potere pontificale poteva disturbare gli assertori del primato di Pietro, come quel prete romano che, da quanto sappiamo da Pier Damiani, sognò il santo che veniva accolto dai suoi successori in pompa magna nella basilica vaticana:

²⁵ A. WILMART, *Effigies des apôtres vers le début du Moyen Âge*, in «Revue bénédictine», XLII (1930), p. 76.

[...] e lo stesso san Pietro, se fino ad allora sembrava abbigliato con vesti ebraiche, così come lo si vede ovunque nelle pitture, fu allora coronato dalla tiara e venne ornato sul corpo con le infule sacerdotali²⁶.

La tradizione iconografica fu tacciata di inesattezza, negli stessi anni, anche relativamente a quella versione della *Maiestas Domini* in cui il primo vescovo di Roma era rappresentato alla sinistra di Cristo mentre san Paolo occupava il posto d'onore, sulla destra. Siffatta composizione, intorno alla quale si sviluppò un vivace dibattito, vantava in effetti numerose e antiche attestazioni, dall'affresco della Cripta dei Santi nella catacomba dei santi Marcellino e Pietro (IV secolo, fig. 3) al mosaico absidale di Santa Pudenziana (V secolo) per continuare poi fino a quelli di Santa Prassede e Santa Cecilia in Trastevere (817-24) e oltre; l'abate Desiderio da Montecassino, che ne aveva senz'altro una conoscenza diretta, espresse su di essa i suoi dubbi, nel 1065, all'amico Pier Damiani: come mai Paolo godeva di un simile privilegio proprio nelle pitture che adornavano le chiese della città di Pietro? Il santo rispose con una serie di tenui argomentazioni che tradivano un certo imbarazzo: partendo infatti dal presupposto che Paolo apparteneva alla tribù israelitica di Beniamino e dato che questo nome in ebraico significa «figlio del-

²⁶ PIER DAMIANI, *Disputatio de variis apparitionibus et miraculis*, cap. IV, PL, CXLV, col. 588.

Figura 3.

Roma, catacomba dei santi Marcellino e Pietro, cripta dei Santi, Cristo fra gli apostoli Pietro e Paolo, affresco, fine del IV secolo.



la destra», si poteva ritenere che l'uso iconografico poggiasse sull'interpretazione biblica; Paolo era stato del resto la mano terrena di Dio, che aveva abbracciato il mondo intero, e, a differenza degli altri apostoli, non aveva esercitato il proprio ministero in un luogo specifico, bensì aveva viaggiato e predicato in tutto l'orbe cristiano. L'universalità della sua opera, che non lo vincolava ad alcuna sede patriarcale, lo rendeva degno del posto d'onore, mentre a Pietro, figura della vita attiva e capofila degli apostoli, spettava a buon diritto la collocazione a sinistra²⁷.

Al di là tuttavia di questa interpretazione, lo schema iconografico poteva esser letto altrettanto bene come argomento contrario alla dottrina della supremazia del papa, successore di Pietro, sugli altri patriarchi e sul potere temporale. Un anonimo chierico di York, nettamente schierato a favore del partito imperiale, elaborò intorno al 1100 una discussione sui rapporti gerarchici che intercorrevano tra i due santi, sostenendo che il pescatore di Bethsaida aveva ricevuto il solo *apostolatus circumcisionis*, mentre uno *status* superiore andava semmai riconosciuto all'apostolo delle genti. Per giustificare questa sua posizione, chiamò in causa proprio l'antica tradizione iconografica romana:

[...] quando a Roma si dipinge la Maestà di Cristo, Paolo viene rappresentato, quasi per divina indicazione che dà ragione del suo primato, nella parte più eminente, cioè sulla destra, mentre Pietro è in quella di minor dignità, cioè la sinistra²⁸.

In assenza di testimonianze scritte, l'immagine forniva la possibilità di mantenere la memoria di un personaggio, di un evento sacro o ancora di una verità dottrinale, come dimostra l'affermazione dell'anonimo di York. Nel caso del culto dei santi, in particolare di quelli più antichi che avevano subito il martirio durante le grandi persecuzioni anticristiane e, quindi, anche una *damnatio memoriae*, le fonti figurative potevano supplire meglio che mai alla carenza di notizie; così per esempio il monaco che redasse, attorno al 1052, gli *Annali* di San Benigno di Digione non mancò di sottolineare come l'abnegazione di santa Pascasia,

²⁷ G. ROTONDI, *Un opuscolo di s. Pier Damiani e l'iconografia dei ss. Pietro e Paolo*, in *Miscellanea Giovanni Galbiati*, Milano 1951, vol. II, pp. 275-82; H. TOUBERT, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990, pp. 136-37; J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999, pp. 227-29. Per altre interpretazioni del primato iconografico di Paolo cfr. GUIBERTO DI NOGENT, *Opusculum de virginitate*, cap. v, PL, CLVI, col. 586; INNOCENZO III, *Sermo III*, PL, CCXVII, col. 608. Per la tradizione delle decorazioni absidali a Roma nel Medioevo cfr. M. ANDALORO e S. ROMANO, *L'immagine nell'abside*, in ID. (a cura di), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 93-132.

²⁸ G. TELLENBACH, *La città di Roma dal IX al XII secolo vista dai contemporanei d'oltre frontiera*, in *Studi storici in onore di Ottorino Bertolini*, Pisa 1972, vol. II, pp. 679-734, in particolare 687-89. Per il testo si veda H. BÖHMER, *Kirche und Staat in England und in der Normandie im 11. und 12. Jahrhundert*, Leipzig 1890, p. 477.

condannata a morte nel iv secolo per la sua fede incrollabile, gli fosse nota principalmente da una vetrata molto antica, forse pertinente all'edificio abbaziale fondato nell'871, che la rappresentava imperturbabile nella cella in cui era stata imprigionata²⁹.

Analogamente, la tradizione iconografica fu talora chiamata in causa come fonte autorevole di conoscenza durante le controversie che, in modo sempre più acce a partire dall'xi secolo, contrapposero la Sede apostolica romana con la Chiesa greca. All'epoca dell'occupazione latina di Costantinopoli, in particolare, furono celebrati alcuni sinodi che, in modo sostanzialmente effimero, si ponevano il fine di ricomporre lo scisma: durante uno di questi, che ebbe luogo nel 1234 a Nicea, sede del governo bizantino in esilio, i legati papali, non appena giunsero nella città e chiesero di potersi raccogliere in preghiera nella chiesa metropolitana, furono accompagnati in un altro edificio, che si riteneva (a torto) esser quello dove era stato celebrato nel 325 il primo concilio ecumenico, per mostrar loro le figure, disposte lungo le pareti, dei Santi Padri che vi avevano partecipato³⁰. Si trattava di una composizione imponente, se è vero che già qualche decennio prima aveva stimolato la curiosità del viaggiatore arabo al-Harawī (†1215), noto come «l'asceta vagabondo»³¹: da lui sappiamo che vi erano raffigurati i prelati seduti sopra agli scranni, con una figura nel mezzo interpretata come il Mes-

²⁹ *Annales Sancti Benigni Divionensis*, PL, CXLI, coll. 851-70, in particolare 857; cfr. in merito E. CASTELNUOVO, *Vetrare medievali. Officine tecniche maestri*, Torino 1994, p. 215. Per le fonti su Saint-Bénigne di Digione si veda W. SCHLINK, *Saint-Bénigne in Dijon. Untersuchungen zur Abteikirche Wilhelms von Volpiano* (962-1031), Berlin 1978.

³⁰ AIMONE DI FAVERSHAM (?), *Disputatio cum Graecis de causa fidei*, in G. GOLUBOVICH, *Disputatio Latinorum et Graecorum seu Relatio apocrisariorum Gregorii IX de gestis Nicaeae in Bithynia et Nymphaeae in Lydia gestis* (1234), in «Archivum Franciscanum Historicum», XII (1919), pp. 418-470, in particolare 428. Benché il primo concilio ecumenico fosse stato celebrato nel palazzo imperiale, dal x secolo in poi ci è testimoniata l'esistenza in città di una chiesa dei «Santi Padri», identificata con il luogo dell'incontro: cfr. R. JANIN, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, p. 119. Verosimilmente l'immagine corrispondeva al mosaico che, stando alle testimonianze del patriarca Niceforo e del cronista Teofane, ornava un'anonima chiesa di Nicea già nel ix-x secolo: cfr. C. WALTER, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, pp. 21-22; J. L. VAN DIETEN, *Manuel Prinsep: Welcher Manuel in Welcher Kirche zu Nikaia?*, in «Byzantinische Zeitschrift», LXXVIII (1985), pp. 63-91; C. FOSS e J. TULCHIN, *Nicaea: A Byzantine Capital and Its Praises*, Brookline Mass. 1996, pp. 112-13.

³¹ C. SCHEFER, *Aboul Hassan Aly el Herewy. Indications sur les lieux de pèlerinage*, in «Archives de l'Orient latin», I (1881), pp. 587-609, in particolare 590: «A Nicea si riunirono, in numero di centodiciotto, i Padri della comunità cristiana. Si crede che il Messia si trovasse tra di loro. Fu il primo concilio dei Cristiani; redasse la professione di fede che costituisce la base della loro religione. Si vede, nella chiesa di questa città, l'immagine del Messia e i ritratti dei Padri seduti sui loro seggi: questa chiesa è oggetto di una venerazione particolare». Una descrizione del mosaico contenuta in un testo greco del ix secolo pubblicato da B. MELIORANSKIJ (*Georgij Kipriyanin i Ioann Ierusalimyanin*, Sankt Peterburg 1901, p. 25) pone in evidenza che il personaggio raffigurato al centro era l'imperatore Costantino.

sia ma che più probabilmente doveva essere, in conformità all'iconografia consueta dei concili, la rappresentazione dell'imperatore, nel caso specifico Costantino il Grande. Con un simile atto di orgoglio il clero bizantino intendeva evidentemente ricordare agli scismatici latini come in quell'occasione fossero stati anch'essi tra i partecipanti alla stesura del simbolo niceno, il nucleo centrale del *credo* inerente la consustanzialità del Padre e del Figlio, che più tardi avevano contraddetto con l'introduzione del *filioque*.

Dal canto loro, i «papisti» non disdegnarono di guardare alla venerabile tradizione iconografica della Chiesa greca per giustificare le loro tesi dogmatiche. Nel *Tractatus contra errores Graecorum* compilato dai Domenicani di Costantinopoli nel 1252, si osservò per esempio che certe raffigurazioni bizantine, che si ritenevano risalire ai «Padri antichi», erano in accordo con la dottrina cattolica dell'immediata retribuzione dell'anima individuale dopo la morte:

Questo fu un punto talmente fermo per la Chiesa greca che non solo sui libri, ma anche sulle pareti delle loro chiese i Padri antichi si presero cura di esprimerlo con indicazioni esplicite. Infatti in alcune pitture osserviamo gli angeli di luce che portano le anime dei santi nei cieli, in altre invece gli angeli di Satana che, con una certa violenza, estraggono le anime dei peccatori morienti dai loro corpi e le conducono con sé nel Tartaro. Per questo non riusciamo a capire perché sian giunti ai giorni nostri a tanta irragionevolezza... e possiamo solamente rimanerne stupiti [...]³².

Il contesto teologico entro il quale tali schemi vengono invocati impedisce di pensare che si volesse alludere al tema del Giudizio universale. Il riferimento è piuttosto a quelle rappresentazioni che si erano diffuse soprattutto in ambito monastico a partire dal XII secolo e che illustravano la punizione o la salvazione dei singoli al momento della morte: nella miniatura di un salterio degli inizi del XIV secolo conservato all'Athos (Dionysiou, ms 65, f. 11v, fig. 4)³³ si osserva per esempio un angelo che tira letteralmente l'anima fuori dalla bocca di un monaco per condurla a vedere le pene dell'inferno. L'ansia per la propria sorte nell'aldilà poteva essere interpretata sul piano figurativo, anche nell'ambito monumentale, attraverso composizioni originali che dovevano essere più ricorrenti di quanto supponiamo, se è vero che stupirono tanto anche i

³² *Tractatus contra errores Graecorum*, cap. II, PG, CXL, col. 513. Nella prima metà del XIII secolo gli attriti fra le due Chiese si erano inaspriti a causa della questione del purgatorio, la cui esistenza fu bollata come eretica dai teologi greci: cfr. J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981 [trad. it. *La nascita del Purgatorio*, Torino 1996³, pp. 317-20].

³³ S. M. PELEKANIDIS, P. CHRISTOU, CH. MAVROPOULOU-TSIOUMI e S. KADAS (a cura di), *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Miniatures, Headpieces, Initial Letters*, vol. I, Athens 1974, pp. 419-20 e fig. 121.

Predicatori di Costantinopoli. Un caso per tutti: l'affresco della chiesa rupestre di San Neofito nei pressi di Paphos (Cipro), dove l'eremita titolare si fece rappresentare nel 1183, quand'era ancora in vita, con due angeli resi nell'atto di scortarlo in paradiso (fig. 5)³⁴.

Queste attestazioni mettono in rilievo con sufficiente chiarezza come nella figurazione sacra fosse riconosciuta la capacità di comunicare le verità dottrinali in modo autorevole e diretto, grazie all'impiego di un linguaggio iconografico universale che si riteneva risalire alle stesse origini cristiane. La storia del prete Walo di Amiens che nel 1205-206, all'indomani della quarta crociata, ottenne in canonicato l'antica chiesa imperiale di San Giorgio dei Mangani a Costantinopoli, illustra bene come, anche per finalità un po' meno nobili, la testimonianza delle immagini dovesse rivelarsi più affidabile di quella dei testi. Fortemente deluso per non essersi procacciato nessuna santa reliquia durante il saccheggio della città, questo pio canonico, terminata la celebrazione della messa e congedati gli altri chierici, cominciò a guardarsi intorno in cerca di qualche cimelio sacro, finché non gli cadde l'occhio sulla base di un pilastro in cui era ricavata una finestrella. Infilato un braccio dentro, ne trasse fuori due dischi d'argento il cui contenuto era dichiarato

³⁴ R. CORMACK, *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, London 1985, pp. 215-51.

Figura 4.

Costantinopoli, salterio, monaco condotto a visitare gli inferi, miniatura su pergamena, 1300 circa.



da iscrizioni in greco che non riusciva a leggere; giacché, per mancanza di fiducia, non intendeva mostrare quegli oggetti a nessuno, decise di identificare le reliquie così guadagnate confrontando le immagini dei santi sulle pareti e i *tituli* che vi erano riportati sopra. L'intuizione diede i suoi frutti: non tardò molto a capire, con questo sistema, che si trattava di reliquiari di Giovanni Battista e di san Giorgio³⁵.

3. *L'ambiente vitale dell'iconografia.*

Tra le immagini sacre e il contesto architettonico-liturgico che le ospitava rimase in vigore, un po' per tutto il Medioevo, un rapporto di scambio reciproco: da un lato le pitture e le sculture ornavano e impreziosivano l'architettura, attiravano l'attenzione dei fedeli sui temi fondanti di un culto locale o invitavano al raccoglimento e alla devozione, dall'altro gli edifici dove si svolgevano le celebrazioni davano alle opere figurative un significato e un valore come punti focali dello spazio e del tem-

³⁵ RICHARD DE GERBEROY (†1211), *De capta et direpta a Latinis Constantinopoli, et quomodo Waltero caput S. Iohannis Baptiste invenit et ad Ambianum deportavit*, in P. Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, vol. I, Paris-Genève 1877, pp. 40-41.

Figura 5.

Theodoros Apsefdis, Paphos (dintorni), romitorio di San Neofito, Bema, san Neofito il Recluso scortato in cielo dagli angeli, pittura murale, 1183.



po sacro. Per il liturgista Giovanni Beleth, che scriveva verso il 1160-1164, la figurazione costituiva un elemento insostituibile della chiesa:

Delle pitture, dunque, alcune stanno sopra la chiesa, come il gallo o l'aquila, altre fuori dalla chiesa, come il bue e il leone nel fronte delle porte, altre ancora dentro la chiesa come le icone, le statue, le figure e i diversi generi di dipinti che si eseguono sulle vesti, sulle pareti o nelle vetrate³⁶.

In queste parole le immagini sono poste a delimitare i confini stessi dell'edificio (tetto, facciata, interno), abbelliscono l'architettura nella grande varietà di tecniche in cui sono realizzate, ne occupano ogni singola parte. Significativamente, l'autore non distingue le opere mobili dalle altre: tutte partecipano all'unisono – pitture su tavola, statue, affreschi, vetrate e ricami sulle vesti dei celebranti – alla definizione dello spazio come organismo dinamico, funzionale all'azione liturgica³⁷. Non diversamente per Sicardo da Cremona (circa 1155-1215) sono elementi costitutivi della chiesa intesa sia come luogo materiale che come rappresentazione allegorica della comunità cristiana: la *varietas* di generi tecnici che ne è ornamento significa la varietà delle virtù che soprattutto i *simpliciores*, privi di dottrina, sono chiamati a esercitare; le sculture, nella fattispecie, corrispondono ai comuni fedeli e la loro natura aggettante e a rilievo può essere interpretata come il radicamento e la familiarità che ogni buon cristiano deve avere con le buone azioni³⁸.

Il rito santifica il luogo in cui esso si svolge e traspone tutti gli oggetti che vi sono compresi in una dimensione che è distinta da quella dell'esperienza ordinaria e riflette la sfera ultraterrena. Nell'*ekphrasis*, da parte di un autore trecentesco, di una chiesa ideale – la cappella personale del Prete Gianni – la percezione dell'edificio veniva descritta come un'esperienza dove erano messi in moto più sensi e tra questi lo sguardo, al pari dell'udito, non registrava passivamente ciò che vedeva, bensì veniva benedetto e protetto dalla visione di un'immagine sacra, il volto della Veronica:

La suddetta cappella infatti ha volte piuttosto alte ed è rotonda alla maniera del cielo stellato e si muove circolarmente alla maniera del firmamento. Ha un pavimento d'avorio, con un altare similmente fatto d'avorio e pietre preziose. Vi è an-

³⁶ GIOVANNI BELETH, *Summa de ecclesiasticis officiis*, cap. LXXXV, a cura di H. Douteil, Tournhout 1976, pp. 154-55.

³⁷ Sulle gerarchizzazioni spaziali negli edifici sacri medievali e il ruolo svolto dalle immagini sacre si veda recentemente R. SUCKALE, *Der mittelalterliche Kirchenbau im Gebrauch und als Ort der Bilder*, in U. M. SCHNEEDE (a cura di), *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*, catalogo della mostra (Amburgo, 19 novembre 1999 - 5 marzo 2000), Hamburg 1999, pp. 15-25, nonché i saggi raccolti in F. KOHLSCHIEIN e P. WÜNSCHE (a cura di), *Heiliger Raum: Architektur, Kunst und Liturgie im mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, Münster 1998.

³⁸ SICARDO DI CREMONA, *Mitrale*, cap. XII, PL, CCXIII, coll. 40-44.

che una piccola campana: chiunque l'oda, come si crede in quei luoghi, in quel giorno non soffrirà di sordità. Vi è ancora il volto della Veronica: chiunque lo veda, in quel dì non perderà la vista³⁹.

Negli edifici sacri vigeva d'altra parte una vera e propria gerarchizzazione spaziale che, in particolare per quanto riguarda la distinzione tra il presbiterio, luogo della celebrazione, e la navata, destinata agli astanti, era rispettata e suggerita dagli stessi programmi decorativi, entro i quali la rappresentazione posta nell'abside, vero e proprio punto di fuga di ogni chiesa a impianto basilicale, svolgeva un ruolo di fondamentale importanza sin dai secoli più antichi. Era qui che l'effigie di Cristo, in dimensioni monumentali, trovava il suo punto di osservazione più consono, capace di attirare l'attenzione anche dei fedeli più distratti: l'affresco della tribuna della basilica di Castel Sant'Elia presso Nepi (datato variamente tra il 1080 e il 1145), dove la teofania del Salvatore è rappresentata alla presenza dei santi Pietro, Paolo, Mosè e un personaggio ancora non identificato (san Silvestro?), reca significativamente un'iscrizione che invita a indirizzare lo sguardo verso quella composizione non appena si è messo piede in chiesa («vos qui intratis me primum respiciatis»)⁴⁰.

Il progressivo coinvolgimento delle opere figurative nel rito che, sia pure con intensità diverse, caratterizzò la Chiesa latina come quella greca soprattutto dopo le controversie iconoclastiche fu all'origine dell'accresciuto interesse verso di loro come oggetti sacri, ovvero come veicoli di manifestazioni ierofaniche e taumaturgiche. Nel x e xi secolo, quando si moltiplicano nelle fonti occidentali le testimonianze relative a immagini sacre attraverso le quali viene operato un miracolo, è significativo che sia sempre sottolineata l'associazione di ciascuna di esse con luoghi e momenti della celebrazione: un affresco absidale rappresentante la Madonna con il Bambino si illumina di una luce straordinaria, un crocifisso lacrima durante la settimana santa alla lettura della Passione di Cristo, un monaco ha la visione della Vergine mentre sta guardando la statua della Madonna in trono, un altro monaco sogna di essere apostrofato dall'immagine di Cristo dopo aver letto, con poca convinzione, il Vangelo della Domenica delle Palme, un crocifisso d'argento muove testa, braccia e piedi il giorno di Pasqua, e via scorrendo⁴¹.

³⁹ J. VAN HESE, *Peregrinatio* (1389), in ID., *Peregrinatio Ioannis Hesei ab urbe Hierusalem instituta et per Indiam, Aethiopiam, aliasque quasdam remotas mundi nationes ducta*, Antwerpen 1565, f. [6r].

⁴⁰ L. CIMARRA, E. CONDELLO, L. MIGLIO, M. SIGNORINI, P. SUPINO e C. TEDESCHI (a cura di), *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII), Lazio*, vol. I: *Viterbo*, Spoleto 2002, pp. 25-26.

⁴¹ Sul tema cfr. J.-M. SANSTERRE, *Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut Moyen Âge*, in «Annales Histoire, Sciences Sociales», LIII (1998), pp. 1219-41, e ID., *Visions*

Il diffondersi di simili racconti corrispondeva al crescente rilievo visivo ottenuto dagli oggetti figurativi durante la stessa azione liturgica, che si era andata facendo, con il tempo, sempre meno accessibile agli astanti al di qua della barriera che separava l'altare dalla navata. La percezione della messa – nella fattispecie la sua parte eucaristica – era ostacolata dai veli che pendevano dalle iconostasi, dall'eventuale elevazione del coro, dalla recitazione *in secreto* dei momenti salienti come il Canone; non era dunque un caso se immagini che dominavano lo spazio dell'altare – come l'affresco, per lo più a soggetto cristologico, nella conca absidale o il crocifisso sulla transenna divisoria – erano destinate inevitabilmente ad attirare l'attenzione dei fedeli durante il rito e per questo erano investite spesso di significati determinati dal loro coinvolgimento nella liturgia.

Soprattutto a partire dall'XI secolo le croci monumentali disposte sulla transenna, per la loro posizione centrale, furono oggetto di molte attenzioni; designate spesso come «crocifissi maggiori» e destinatarie di offerte speciali per la loro illuminazione, queste erano preferibilmente realizzate in metalli preziosi, come quelle di Pavia, Casale e Vercelli⁴²; ancora tra XII e XIII secolo opere verosimilmente più economiche come le croci di San Francesco a Zara, di San Michele in Foro a Lucca o di Cevoli in provincia di Pisa simulavano, nel loro leggero rilievo, l'aspetto di opere in oreficeria⁴³. Siffatte croci figurate nella loro iconografia enfaticizzarono alternativamente il momento trionfale o quello sacrificale della Passione di Cristo che, sugli adiacenti altari, veniva riposta in atto con il mistero dell'Eucarestia: la tematica soteriologica insita nel rito veniva talora richiamata dalle iscrizioni o dalle immagini stesse; l'introduzione della scena dell'Ascensione sulla cimasa delle croci dipinte toscane del XII-XIII secolo, per esempio, è stata interpretata come un richiamo diretto al momento dell'epifania durante la recitazione del Canone⁴⁴.

L'altare vero e proprio, d'altra parte, era di per sé un luogo decorato con immagini sacre. I suoi lati recavano, in forma ora mobile ora stabile, rappresentazioni sovente di tono cristologico ed escatologico; nel

et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X^e-XI^e siècles, in M. C. FERRARI e A. MEYER (a cura di), *Der Volto Santo in Europa. Kult und Bilder des Kruzifixes im Mittelalter. Akten der Tagung, Kloster Engelberg, 14.-15. September 2000*, di prossima pubblicazione.

⁴² A. PERONI, *Il crocifisso della badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia*, in V. MILOJČIĆ (a cura di), *Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur*, vol. II, Mainz am Rhein 1970, pp. 75-109.

⁴³ E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929, pp. 59-78.

⁴⁴ S. SINDING-LARSEN, *Some Observations on Liturgical Imagery of the Twelfth Century*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», VIII (1978), pp. 193-212.

Due e Trecento la mensa stessa poteva esser sovrastata da oggetti figurativi bi- e tridimensionali di diverso tipo, quali per esempio statue della Vergine, tavole di andamento orizzontale con raffigurazioni di personaggi sacri, crocifissi e croci dipinte, effigi del santo titolare dell'edificio, e così via. La figurazione cominciò a esser percepita come un elemento insostituibile dell'arredo dell'ara eucaristica, come ci dimostra, per esempio, il confronto tra il testo delle *Cantigas* di Alfonso X il Saggio e la sua illustrazione miniata nel codice dell'Escorial, dove una statua mariana corona sempre l'altare anche laddove non sia menzionata esplicitamente. Del resto, nei miracoli narrati e fors'anche musicati dal re castigliano è di fronte a quest'effigie che le persone vanno a raccomandarsi ed è in relazione a questa che avvengono le apparizioni di Maria stessa: così nella *cantiga* 82 quando il pio marito di una donna che si è suicidata per timore di esser tradita da lui si inginocchia supplice di fronte alla statua della Madonna con il Bambino – che è stata il vero oggetto delle sue fughe notturne – la Vergine gli si mostra (rappresentata senza il Figlio in braccio) proprio «davanti all'immagine» (*parou-ss'ant'a omagen*) e gli rivela che Cristo ha ricevuto la sua petizione e ha acconsentito a restituire la vita alla sventurata moglie⁴⁵. L'associazione stretta tra la mensa liturgica e la rappresentazione del santo titolare trovò una formulazione esplicita – che significativamente metteva sullo stesso piano figurazione e scrittura – nelle deliberazioni di un sinodo celebrato a Treviri nel 1310, secondo le quali

[...] in ogni chiesa, davanti o dietro o sopra l'altare dev'esser posta un'immagine o una scultura o un'iscrizione o una pittura che esprimano e manifestino chiaramente a qualsiasi osservatore a merito e ad onore di chi quell'altare è eretto⁴⁶.

Le immagini mobili, poste a interagire tra loro e a veicolare programmi iconografici anche complessi, concorrevano sempre più fortemente a definire l'aura di sacralità che distingueva e circondava lo spazio dove era messo in atto il mistero eucaristico; con l'aiuto delle non molte fonti in nostro possesso possiamo provare a immaginarci l'impatto anche emotivo che la barriera con le sue icone e i suoi numerosi veli dipinti e ricamati doveva provocare negli osservatori, al pari delle tavole d'altare che, con una progressiva metamorfosi dai primi dossali alle forme più complesse di polittici, erano destinate a guadagnare un po-

⁴⁵ ALFONSO X, *Cantiga* 82, in ID., *Cantigas de Santa María*, a cura di W. Mettmann, Coimbra 1959-72, vol. I, pp. 244-45; per la miniatura del ms T-I-1 della Biblioteca dell'Escorial si veda J. GUERRERO LOVILLO, *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid 1949, tav. 93.

⁴⁶ J. F. SCHANNAT e J. HARTZHEIM (a cura di), *Concilia Germaniae*, Köln 1759-90, vol. IV, p. 142; cfr. J. BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924, vol. II, p. 282.

sto di grande rilievo nell'arredo degli edifici di culto. La percezione delle effigi dei santi era condizionata e avvalorata da questa loro stretta associazione con il tempo e con lo spazio sacro, e non è un caso se il galateo religioso di questi secoli arrivava persino a prescrivere il loro ruolo di punti di riferimento visivo durante le celebrazioni; tra le regole, per esempio, che i Disciplinati di Pomarance, in Toscana, erano chiamati a osservare nei loro statuti trecenteschi ve n'era una che imponeva a tutti di non perdersi in ciance,

[...] né in buffa né vagabundi cogli occhi guardando l'uno l'altro o insieme parlare, ma silentione tenere e stare con grande divotione col cuore e gli ochi a Iesú Cristo crocifisso⁴⁷.

Le rigide disposizioni a cui i membri delle confraternite del xiv secolo si imponevano (almeno formalmente) di sottostare prevedevano anche singolari punizioni per gli inadempienti; una di queste poteva essere, tra l'altro, di sorreggere una candela accesa di fronte all'immagine della Beata Vergine per l'intera durata della recitazione delle laudi⁴⁸. Questo era un mezzo tra i più comuni per manifestare la propria contrizione, onorando cioè il personaggio sacro rappresentato tramite l'offerta di una luce autonoma. Le lampade, i ceri e i *torchioni* di dimensioni diverse costituivano allo stesso modo le forme più diffuse di donazioni votive e dovevano contribuire non poco a orientare la percezione degli oggetti che illuminavano; gli *ex voto*, le schermature, i veli e gli altri oggetti che erano apposti in prossimità delle immagini più venerate o addirittura sulla loro stessa superficie, se da un lato finivano con l'occultarle pressoché completamente, dall'altro favorivano il loro apprezzamento come oggetti eccezionali: come ci racconta nel 1347 fra' Bartolomeo degli Albizi nel suo trattato sui miracoli del francescano Gerardo da Valenza, quando un bambino malato vide il gran numero di oggetti votivi che pendevano da un affresco del beato nella chiesa di San Francesco a Pisa ebbe subito la sensazione che le sue pene stessero per finire⁴⁹. L'aspetto delle effigi tridimensionali, nondimeno, poteva essere fortemente condizionato dalla presenza di vesti, veli, gioielli e altri oggetti con cui la pietà dei fedeli amava decorarle: le raccolte di miracoli della Vergine diffuse un po' per tutta Europa a partire dal xii secolo raccon-

⁴⁷ P. VIGO (a cura di), *Statuto dei disciplinati di Pomarance nel Volterrano. Testo di Lingua del secolo XIV*, Bologna 1889, pp. 25-26.

⁴⁸ G. PICCINI (a cura di), *Libro degli ordinamenti de la compagnia di Santa Maria del Carmino scritto nel 1280*, Bologna 1867, pp. 25-26.

⁴⁹ B. ALBIZI, *Il trattato dei miracoli del B. Gerardo Cagnoli, O. Min. (1267-1342) di fra Bartolomeo Albizi, O. Min. (†1351)*, a cura di F. Rotolo, in «Miscellanea francescana», LXVI (1966), pp. 128-90, in particolare 174.

tavano per esempio di una statua lignea che, a Mont-Saint-Michel, era rimasta miracolosamente illesa durante un terribile incendio al pari del «velo candido» che portava sulla testa «a mo' di mitra» e di un flabello di penne di pavone che era inserito nel legno stesso⁵⁰.

4. Immagini in movimento.

Un altro aspetto che doveva concorrere a orientare la percezione delle immagini sacre era la loro *mobilità*. Nel tardo XIII secolo l'inventario del duomo di Pisa ci testimonia dell'uso di esibire un'icona mariana sull'altar maggiore ogni sabato⁵¹, ossia nel giorno della settimana che, a partire dall'XI secolo, sappiamo esser stato consacrato alla Vergine Maria e che i liturgisti dell'epoca facevano derivare da una celebre consuetudine di Costantinopoli: qui, nella chiesa delle Blacherne, ogni venerdì sera il velo che celava l'immagine della Madonna si abbassava prodigiosamente per rivelare al pubblico emozionato le vere sembianze di Maria, quali erano state ritratte dall'evangelista Luca⁵². Se non è improbabile che l'uso pisano volesse richiamare direttamente il «miracolo abituale» della capitale d'Oriente, certo è che nell'uno e nell'altro caso l'invito, rivolto ai fedeli, a venerare la Madre di Dio era espresso esplicitamente con l'esibizione pubblica di un'immagine.

Altre occasioni periodiche in cui gli oggetti figurativi potevano essere coinvolti erano naturalmente le processioni e gli uffici semidrammatici che si recitavano per Pasqua o altre importanti festività. Ben presto la Chiesa latina, al pari di quella greca, diede vita a forme rituali paraliturgiche in cui le effigi dei personaggi sacri, abbandonando la loro collocazione abituale negli edifici di culto, attraversavano lo spazio vitale dei fedeli, si imponevano come punti di riferimento visivo, interpretavano un copione ben preciso in eventi rituali, come l'incontro dell'«acheropsita» lateranense con la Madonna di Santa Maria Maggiore sull'Esquilino alla vigilia dell'Assunzione o l'inchino rituale prestato ogni martedì dalla *Hodighitria* di Costantinopoli al Cristo che sovrastava l'ingresso del palazzo imperiale⁵³.

⁵⁰ Per il testo, si veda l'edizione di T. F. CRANE, *Liber de miraculis sanctae Dei genitricis Mariae published at Vienne in 1731 by Bernard Pez O.S.B.*, Ithaca N.Y. - London - Oxford 1925, p. 18.

⁵¹ R. BARSOTTI, *Gli antichi inventari della cattedrale di Pisa*, Pisa 1959, p. 27: «Ycona beate Marie que ponitur diebus sabbatorum super altare».

⁵² V. GRUMEL, *Le «miracle habituel» de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople*, in «Échos d'Orient», XXX (1931), pp. 129-40.

⁵³ Per gli usi romani, cfr. G. WOLF, *Salus populi romani* cit., *passim*; per gli usi di Costantinopoli cfr. ultimamente C. ANGELIDI e T. PAPAMASTORAKIS, *The Veneration of the Virgin Hodegetria and*

La percezione dell'immagine, così rivelata e mostrata ai fedeli come simbolo in grado di rafforzare la coesione interna dell'intera comunità, era allora solo un elemento dell'esperienza «sinestetica» messa in atto dal rito attraverso la sequenza di gesti e movimenti, la solennità delle vesti e degli oggetti, lo splendore luminoso delle candele, il profumo degli incensi, il suono ritmato dei tintinnaboli mescolato ai toni del canto sacro. Il rilievo che, nel XII secolo, sovrastava Porta Romana a Milano (oggi nei musei del Palazzo Sforzesco) fissa nel marmo la memoria della cerimonia pubblica, a noi nota anche da una fonte liturgica coeva, del trasporto dell'icona nota come *Idea* dalla chiesa di Santa Maria Beltrade al duomo in occasione di una festa mariana, la Purificazione della Vergine: due presbiteri sorreggono il mobile gestatorio su cui l'immagine, resa stabile dalle due corregge che il legato del primicerio, come voleva il rito, ha fissato alla tavola dopo averle ricevute dall'arcivescovo⁵⁴; dietro di loro camminano un crucifero, un chierico che porta il Vangelo, l'antistite che benedice e intona il *Dominus vobiscum* e il resto del clero con candele accese.

Nel corso del tardo Medioevo i riti solenni delle più importanti festività annuali si andarono arricchendo sul piano visivo e drammaturgico: in occasioni come il Natale, la Settimana santa, o l'Annunciazione o l'Assunzione le immagini, e in particolare quelle a tre dimensioni, potevano giocare un ruolo importante sia come elementi coreografici sia come vere e proprie «attrici». Per la festa del santo patrono, per esempio, la sua statua poteva essere abbigliata di una veste onorifica⁵⁵, mentre la deposizione di un'effigie del Bambin Gesù in una mangiatoia ricreata appositamente ricorreva spesso nei riti natalizi, così come in numerose località della Germania vigeva la consuetudine, alla Domenica delle Palme, di portare in processione una rappresentazione di Cristo a cavallo dell'asina (nota come *Palmesel*). Largamente testimoniato è, dal Trecento, l'uso dei crocifissi con braccia e gambe snodabili che rendevano possibile la ripetizione rituale della deposizione e sepoltura tra il

the Hodegon Monastery, in M. VASSILAKI (a cura di), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Atene, 20 ottobre 2000 - 20 gennaio 2001), Milano 2000, pp. 373-85.

⁵⁴ BEROLDO DI MILANO, *Beroldus sive ecclesiae ambrosianae Mediolanensis kalendarium et ordines saec. XII*, a cura di M. Magistretti, Farnborough 1968², p. 81: «Et legatus primicerii quaerit duas a pontifice corrigias, quas ponat in Idea, et liget super scalam»; «scala» è da intendere come mobile gestatorio (*ibid.*, p. 197). Sul rilievo, cfr. R. CASSANELLI, scheda 26.2b, in M. L. GATTI PERER (a cura di), *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, Milano 1986, pp. 381-82.

⁵⁵ R. C. TREXLER, *Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse*, in F. DUNAND, J.-M. SPIESER e J. WIRTH (a cura di), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988*, Paris 1991, pp. 195-231.

Venerdì e il Sabato santo: dal punto di vista liturgico si trattava dell'evoluzione in chiave più marcatamente drammatica degli uffici pasquali dell'*adoratio*, *depositio* ed *elevatio*, di cui la croce era protagonista già nel x secolo⁵⁶.

Potevano darsi, d'altra parte, situazioni speciali che giustificassero l'esibizione pubblica di un'immagine anche in assenza di precise motivazioni liturgiche. Tra queste c'erano gli eventi straordinari, le calamità, i momenti di emergenza come, per esempio, l'incombenza di una battaglia campale: quando i Parmensi, il 12 febbraio 1248, mossero all'attacco per rompere l'assedio posto alla loro città da Federico II portarono con sé, a mo' di vessillo, un'immagine della Vergine a cui fu attribuito poi il merito del clamoroso successo sul campo di Vittoria, celebrato come un grande miracolo mariano nella *Stella maris* del chierico-poeta Giovanni di Garlandia (circa 1195 - post 1258)⁵⁷. Gli oggetti figurativi si distinguevano per la loro capacità di simulare la presenza dei personaggi sacri in tutta una serie di eventi che miravano a creare consenso: così per esempio nella Spagna della *reconquista*, come testimoniano in più punti le *Cantigas* di re Alfonso X il Saggio (1252-84), la restituzione di una città musulmana alla cristianità era di norma simboleggiata, ai tempi del re san Ferdinando, dalla deposizione di una statua della Vergine sopra l'ingresso della principale moschea convertita in chiesa⁵⁸.

Le effigi sacre venivano poi mostrate al pubblico anche per necessità più ordinarie: al fine di raccogliere fondi per i restauri di un edificio, come attesta un racconto comune nelle raccolte mediolatine di miracoli della Vergine, la statua della Madonna poteva esser posta in prossimità della porta, in modo che chiunque entrasse in chiesa la vedesse e si sentisse così stimolato a lasciare un'offerta⁵⁹. Altri oggetti figurativi potevano essere funzionali alla promozione dei santi nuovi: una serie di casi innumerevoli nel corso del tardo Medioevo, da san Francesco a Margherita

⁵⁶ Sull'uso delle immagini negli uffici semidrammatici si veda il recente contributo di J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998, in particolare pp. 67-187.

⁵⁷ GIOVANNI DI GARLANDIA, *The «Stella Maris» of John of Garland*, a cura di E. F. Wilson, Cambridge Mass. 1946, p. 143 (commento alle pp. 79 e 207-8).

⁵⁸ ALFONSO X, *Cantiga* 292, in ID., *Cantigas de Santa Maria* cit., vol. III, p. 103: «E quand'algũa cidade | de mouros ya gäär | ssa omagen na mezquita | pöya eno portal».

⁵⁹ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms lat. 2873 (XIII secolo), f. 2r: «In quadam ecclesiola beata Virgo Maria quandam habens imaginem de ligno venerabilem. Hanc ad fores ecclesie ponebant ville incole ut ab intrante populo largiretur oblatio quo suam ecclesiolam redintegrarent dirutam». Sul miracolo si veda A. PONCELET, *Miraculorum B. V. Mariae quae saec. VI-XV latine conscripta sunt index postea perficiendum*, in «Analecta Bollandiana», XXI (1902), pp. 241-360, in particolare 274, n. 447.

da Cortona e a Urbano V (per citare solo i casi piú famosi), dimostrano il ruolo cruciale svolto dall'iconografia nel definire, con l'attribuzione al personaggio rappresentato di segni, formule compositive e stilemi tradizionali, la dignità di persona eccezionale e benedetta da Dio, manifestata dal suo aspetto «glorioso»; in particolare André Vauchez ha sottolineato come nel Due e Trecento si registri una forte tendenza a usare l'arte come mezzo per «delocalizzare» il culto dei santi, rompendo l'associazione stretta con il corpo e il luogo di sepoltura⁶⁰. Di una consimile autonomia culturale si rintraccia una precoce testimonianza già nell'XI secolo nella *Vita* di san Domenico di Sora (†1031), dove si allude alla pratica, da parte dei fedeli, di contemplare, abbracciare e baciare una sua icona collocata in un luogo distinto da quello del suo sepolcro⁶¹.

La promozione di un fenomeno di venerazione con il ricorso alle rappresentazioni figurative si sviluppò di volta in volta secondo modalità piú o meno nobili; indubbiamente nel tardo Trecento agli occhi di alcuni il moltiplicarsi di affreschi che rappresentavano come santi persone pie pubblicamente venerate ma non ancora canonizzate sembrava un grave sintomo della corruzione dei costumi, tant'è che Franco Sacchetti, in un celebre passo del suo epistolario, condannò la leggerezza con cui i pittori attribuivano l'aureola, piuttosto che la corona raggiata, ai semplici beati⁶². Indubbiamente, il vero e proprio *exploit* della figurazione nelle chiese dell'epoca non sempre doveva esser soggetto a un controllo attento ed era talora sospinto da motivazioni non del tutto oneste.

Non a caso lo sfruttamento delle immagini sacre a fini di lucro o piuttosto di truffa ci è descritto in termini espliciti nello stesso XIV secolo, quando i passi dell'Appennino umbro-marchigiano erano sovente percorsi da pellegrini o sedicenti tali che, avvalendosi di opere figurative, incitavano le popolazioni locali a far copiose elemosine. A Visso, come ci racconta una cronaca di inizi Trecento, capitò un giorno un viandante con una statua della Vergine appresso, ma mal gliene incorse; questi infatti

[...] la faccia vedere et baciare, e la Madonna faccia gratia et miracoli a tutti e fu portata ne la chiesa, ma quando la volse ripiglià, non la potette muovere... et ita restò con lui e lu pellegrinu mortus est lu dí dopo⁶³.

⁶⁰ A. VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma 1981, pp. 524-29.

⁶¹ J.-M. SANSTERRE, *Un saint récent et son icône dans le Latium méridional au XI^e siècle: à propos d'un miracle de Dominique de Sora*, in R. DOSTÁLOVÁ e V. KONZAL (a cura di), *Stephanos. Studia Byzantina ac Slavica Vladimiro Vavrinek ad annum sexagesimum quintum dedicata*, Praha 1995 (= «Byzantinoslavica» 56), pp. 447-52.

⁶² F. SACCHETTI, *Lettere*, in ID., *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti*, a cura di O. Gigli, Firenze 1857, pp. 215-16.

⁶³ P. PIRRI, *La Chiesa collegiata di S. Maria in Visso*, Rocca San Casciano 1912, p. 3.

L'emergere di fenomeni di carismaticismo intorno a simboli sacri divenne estremamente frequente nel corso del Trecento e gli approfittatori si fecero particolarmente scaltri durante la grande pestilenza del 1348: un po' più a sud di Visso, le campagne attorno all'Aquila erano battute da una compagnia di imbrogliatori che portava in giro, caricandosela sulle spalle, un'effigie ritenuta miracolosa della beata Mattia di Matelica. Questo episodio fu descritto dal cronista-poeta Buccio di Ranallo come l'ennesima dimostrazione delle tendenze idolatriche e superstitiose del volgo:

Non è citolo piccolo sí leggero ad gabare,
 Dico, como è lo popolo, ad chi lo vole fare,
 Ca omne cosa crede como ogio favellare;
 Et tale cose criserò ch'è brutto ad recontare.
 Credeano che nel mare foxe facta la via,
 Però che una semita [sc. strada] nello celo apparia;
 Tanta era visitata una santa Matthia,
 Beati chi li panni toccare ly potia!
 Guardarola li brianti et in collio la portaro;
 Chi li dava anella et chi dava denaro,
 Chi li dava gerlanda et chi panni portaro;
 Non se porria contare la gente che gabarò⁶⁴.

5. *La relazione personale con l'immagine sacra.*

Il culto collettivo delle immagini poteva portare a eccessi e abusi che i letterati dell'epoca bollavano come caratteristici del popolo minuto; tuttavia, l'uso della figurazione come strumento della preghiera e delle pratiche religiose individuali era un fenomeno talmente radicato, nel tardo Medioevo, da apparire persino insostituibile: i ritratti dei santi occupavano gli spazi domestici più strettamente associati alla vita privata, come la camera da letto, e costituivano dei veri e propri punti di riferimento nei momenti critici dell'esistenza. Il mercante fiorentino Giovanni di Paolo Morelli, per esempio, al primo anniversario della morte del figlio Alberto (†1406) affrontò la crisi di cordoglio da cui fu violentemente scosso facendo penitenza nella propria stanza dinanzi a una tavola dipinta raffigurante la Crocefissione e recitando le convenienti preghiere; l'esercizio dello sguardo, che si spostava da Cristo alla Vergine e infine a san Giovanni, si incontrò con la riflessione sull'azione redentrice del Salvatore, offrì uno stimolo forte all'esternazione del do-

⁶⁴ BUCCIO DI RANALLO, *Cronaca aquilana di Buccio di Ranallo di Popplito di Aquila*, a cura di V. De Bartholomaeis, Roma 1907, pp. 145-46.

lore e all'effusione di copiose lacrime, indusse l'orante a credere che Gesù stesso fosse partecipe delle sue sofferenze, aiutandolo così a trovare conforto. Al termine di questa esperienza che, nelle parole di Giovanni, fu tanto intensa quanto lacerante, la riconquista di un equilibrio emotivo venne percepita come una risposta che pareva sussurrata da Cristo attraverso la pittura:

E dette ch'ì' ebbi queste poche parole, mi senti' tutto confortare, e della misericordia di Dio presi quella fidanza che se Esso per voce angelica m'avesse annunziato queste proprie parole: Fedele cristiano, io odo volentieri la tua orazione e di tutti quelli che in me hanno fede e speranza. E, come vedi, io volli essere crocifisso acciò che questo prezzo fusse nel cospetto del Padre giusto per la salute di tutti⁶⁵.

Un coinvolgimento psicologico così profondo non si spiega se non in un contesto culturale in cui l'attitudine diffusa verso le immagini riconosceva loro un ruolo di grande importanza nell'espressione religiosa individuale. I ritratti dei personaggi sacri non costituivano soltanto la controparte visiva della preghiera, il punto di riferimento verso cui indirizzare le proprie petizioni, il luogo deputato alla manifestazione delle proprie angosce e della propria riconoscenza: erano chiamati essi stessi a impersonare Cristo, la Vergine o i santi secondo modalità che andavano ben al di là della semplice «rappresentazione» e facevano di questa la porta di accesso alla sfera del divino, il mezzo con cui il fedele e il proprio interlocutore celeste potevano effettivamente comunicare. A partire dagli anni Quaranta del Trecento il beato Gerardo da Valenza fu venerato nella chiesa di San Francesco a Pisa soprattutto per mezzo di una sua immagine dipinta lungo la parete settentrionale dell'edificio: di fronte a questa – *coram sanctum Gerardum* – avvenivano le numerose guarigioni di singoli cittadini che lì andavano a esprimere la propria raccomandazione. Un giorno vi fu trascinato a forza un indemoniato che, alla vista dell'effigie (con tutta probabilità un affresco), fu subito liberato e, ripresi i sensi, chiese chi fosse l'uomo colà ritratto: quando gli fu risposto che era frate Gerardo da Valenza, egli, guardando fissa la rappresentazione, gli rese grazie e fu allora che il beato si impossessò di lui per annunciare con la sua voce che una donna lì presente non sarebbe mai stata guarita a causa della sua mancanza di fede⁶⁶. L'episodio pone in evidenza come l'immagine potesse costituire, anche per il personaggio raffigurato, il mezzo per manifestarsi nell'*hic et nunc* della dimensione umana.

⁶⁵ GIOVANNI DI PAOLO MORELLI, *Ricordi*, in V. BRANCA, *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milano 1986, pp. 304-5.

⁶⁶ B. ALBIZI, *La leggenda del B. Gerardo Cagnoli O.M. (1261-1342) di Fra' Bartolomeo Albizi O.M. (†1351)*, a cura di F. Rotolo, in «Miscellanea francescana», LVII (1957), pp. 368-446, in particolare 423.

L'attitudine devozionale verso le effigi dei personaggi sacri aveva trovato le sue prime forme di espressione nelle pratiche ascetiche del clero regolare: negli ultimi anni, numerosi studi hanno posto enfasi sulla crescente complementarità, a partire dall'XI-XII secolo, tra visione estatica e contemplazione visiva nella pietà monastica e nello sviluppo di una percezione individualizzata del rapporto con il divino, nonché nella progressiva emancipazione del culto delle immagini da quello delle reliquie⁶⁷. In questo periodo i testi enfatizzano come le opere figurative non rimangano inerti quando i fedeli si rivolgono a loro in preghiera, bensì partecipino del coinvolgimento emotivo messo in atto dal processo devozionale: già Bernardo d'Angers, in un noto passo del suo *Liber miraculorum Sanctae Fidis* (redatto tra il 1007 e il 1029), descriveva la sensazione suggerita dalla statua di san Giraldo d'Aurillac che, provvista di occhi realizzati in pasta vitrea, sembrava rispondere benevolmente allo sguardo dell'osservatore⁶⁸. Oltre che soggetto dell'esperienza percettiva, l'immagine si faceva vero e proprio mezzo di manifestazione sensibile del personaggio sacro: nelle visioni e apparizioni questi si mostrava in una forma riconoscibile agli occhi del contemplante, ossia sulla base della sua rappresentazione iconografica, come Bernardo ci racconta a proposito della stessa santa Fede che fu un giorno vista da un monaco *in sacre imaginis specie*⁶⁹.

Il galateo devozionale che con tanto maggior scrupolo i religiosi erano tenuti a osservare comprendeva la venerazione delle immagini portata avanti in modo composto e rispettoso; la ripetizione zelante di atti rituali di fronte ai segni iconici identificativi del sacro veniva così concepita come una delle dimostrazioni più esplicite della fede autentica che animava un uomo di Chiesa. Secondo il suo biografo Ugo di Flavi-

⁶⁷ C. FRUGONI, *Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi*, in *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca. Atti del convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale* (Todi, 14-17 ottobre 1979), Todi 1983, pp. 137-79; M. BOSKOVITS, *Immagine e preghiera nel tardo medioevo: osservazioni preliminari*, in «Arte cristiana», LXXVI (1988), pp. 93-104; J.-C. SCHMITT, *Rituels de l'image et récits de vision*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XLI, Spoleto 1994, pp. 419-59; J. F. HAMBURGER, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York N.Y. 1998; J.-M. SANSTERRE, *Le moine et le «miles» exaltés par l'humilité du Crucifié: à propos de deux miracles racontés au XI^e siècle*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», LXXVII (1999), pp. 831-42.

⁶⁸ BERNARDO D'ANGERS, *Liber miraculorum Sanctae Fidis*, libro I, cap. XIII, a cura di L. Robertini, Spoleto 1994, pp. 112-14. Tra i numerosi studi su questo testo, cfr. in particolare J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développement (VI^e-XV^e siècle)*, Paris 1989, pp. 171-94; A. G. REMENS-NYDER, *Un problème de cultures ou de culture? La statue-reliquaire et les joca de sainte Foy de Conques dans le «Liber miraculorum» de Bernard d'Angers*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXXIII (1990), pp. 361-79; J.-C. SCHMITT, *Rituels de l'image* cit., pp. 447-57.

⁶⁹ BERNARDO D'ANGERS, *Liber miraculorum Sanctae Fidis* cit., libro I, cap. XXV, p. 127; J.-C. SCHMITT, *Rituels de l'image* cit., p. 450.

gny (inizi XII secolo)⁷⁰, il santo abate Riccardo di Saint-Vannes a Verdun aveva già in gioventù la consuetudine di recitare ogni giorno di fronte al crocifisso delle orazioni che iniziavano con i versi «Adoro te Christe crucem adscendentem et benedico te». L'atto della preghiera era sempre, per san Riccardo, un momento di grande intensità emotiva, ma un giorno in cui, commosso dalla meditazione sul sacrificio di Cristo, guardò la sua immagine con gli occhi lordi di lacrime,

[...] udì una voce che gli diceva: «Tu mi hai benedetto in terra, io benedico te». Quindi, dopo aver alzato la mano destra, colui che era rappresentato in croce [*in forma crucis*] lo benedì.

In una serie di simili racconti il ritratto sacro serviva come strumento tangibile della manifestazione di un segno di benevolenza dall'alto, elargito come premio per il singolare zelo dimostrato dal cristiano nell'esercizio delle pratiche di preghiera e automortificazione: nel caso di Oddone, amico e confratello di sant'Ugo nell'abbazia di Saint-Martin a Autun, la grande pietà che lo animava fu dimostrata dal miracolo con cui egli fu visto levitare di fronte all'immagine di Cristo sulla croce, mentre quest'ultima si inchinava prodigiosamente verso di lui. Come Jean-Marie Sansterre ha sottolineato, il testo di questo episodio non mirava tanto a descrivere una relazione mistica con l'immagine, quanto piuttosto a sottolineare in termini efficaci l'elevazione spirituale (*exaltatio*) di colui che sa cristianamente umiliarsi⁷¹. Dal momento in cui l'effigie si impose come controparte insostituibile della preghiera, come il punto di riferimento dello sguardo, come il luogo a cui rivolgere la propria raccomandazione e richiesta in ginocchio e con le mani giunte, l'intensità, la durata e la capacità di sopportazione fisica costituirono il miglior modo per dimostrare, di fronte a Dio e ai propri contemporanei, la devozione personale: così il poeta duecentesco Gautier de Coincy ci descrive il prodigio accaduto a un monaco che, raccolto in orazione di fronte a una statua della Vergine per ore e ore, si sentì asciugare la fronte sudata da Maria stessa⁷².

D'altra parte, man mano che le immagini erano coinvolte nelle pratiche personali di devozione finivano per servire da stimolo a esperienze interiori più profonde. Verso il 1126 il monaco Ruperto di Deutz lasciò l'impressionante descrizione di un episodio straordinario da lui vis-

⁷⁰ UGO DI FLAVIGNY, *Chronicon*, libro II, cap. II, PL, CLIV, col. 200.

⁷¹ Sul testo, risalente all'XI secolo, e la sua interpretazione cfr. J.-M. SANSTERRE, *Le moine et le «miles»* cit.

⁷² GAUTIER DE COINCY, *Les miracles de Nostre Dame*, libro II, n. 31, a cura di V. F. Kœnig, vol. IV, Genève 1970, pp. 412-17.

suto: un giorno, raccolto in preghiera in una cappella dedicata alla Vergine posta dietro l'altare, prese tra le braccia un crocifisso e, mentre lo guardava e lo abbracciava, fu rapito in estasi in modo tale da sentirsi effettivamente in prossimità di Cristo sulla croce e da percepire nettamente il suo bacio sulla bocca⁷³. Il trasporto mentale di cui l'oggetto figurativo si faceva qui strumento e che era concepito in termini erotici era destinato a divenire, nel tardo Medioevo, soprattutto un *topos* della mistica femminile, come nel caso, per esempio, della beata Agnese di Montepulciano che, durante la recitazione delle preghiere dinanzi al crocifisso, fu tanto infiammata dall'amore per il suo Sposo da trovarsi ad abbracciare e baciare l'immagine che era posta sopra l'altare, in un punto piuttosto alto: con questo arrivava a manifestare esteriormente, in modo prodigioso, il trasporto mentale che l'univa interiormente al Salvatore⁷⁴.

Di pari passo con l'accresciuta enfasi sugli aspetti soteriologici ed escatologici del culto del Salvatore e in stretta associazione con lo sviluppo di un'attitudine devozionale verso il mistero eucaristico si moltiplicarono anche le visioni di tono drammatico, nelle quali alla contemplazione dell'immagine seguiva la percezione interiore del sacrificio di Cristo: così Aldobrandesca da Siena, raccolta di fronte al crocifisso, vide e bevve il fionto di sangue fuoriuscito dal suo costato; a memoria di tanto prodigio, fece eseguire una pittura in cui era rappresentata la Madonna che reggeva tra le braccia il Cristo deposto e accostava le labbra alle sue ferite. Come ha osservato Chiara Frugoni, quello che si metteva qui in atto era, in un interscambio reciproco tra esperienza contemplativa e tradizione iconografica, un processo di identificazione della beata con il modello di pietà femminile e materna rappresentato dalla Vergine Maria⁷⁵.

L'interazione sempre più stretta, nel corso del Trecento, tra l'immagine e la visione corrispose all'emergere di una sensibilità religiosa che poneva l'accento sulla salvezza individuale, favoriva lo sviluppo di una pietà interiore e fomentava il desiderio di un rapporto diretto e immediato con il sacro. La frequentazione assidua delle opere figurative, la meditazione su di esse, il loro coinvolgimento più o meno stretto nel-

⁷³ RUPERTO DI DEUTZ, *De gloria et honore Filii hominis super Mattheum*, cap. XII, a cura di R. Haacke, Turnholt 1979, p. 369. J.-M. SANSTERRE, *Visions et miracles* cit., sottolinea (alla nota 59) come l'esperienza avesse avuto effettivamente luogo in relazione a un'immagine del crocifisso, contro la precedente affermazione di J.-C. SCHMITT, *La culture* cit., p. 25.

⁷⁴ RAIMONDO DI CAPUA, *Vita beatae Agnetis de Monte Policiano*, in D. VAN PAPENBROECK e G. HENSCHEN (a cura di), *Acta Sanctorum aprilis*, Antwerpen 1675, vol. II, p. 794.

⁷⁵ C. FRUGONI, *Le mistiche* cit., pp. 156-57.

le pratiche personali di preghiera e raccoglimento fornirono ai mistici un formulario visivo in grado di stimolare la loro immaginazione: è significativo che in questo periodo uno schema iconografico di recente diffusione ma di forte impatto emotivo come la rappresentazione di Cristo morto che fuoriesce innaturalmente dal sepolcro ed è abbracciato da Maria – una variante del tema che si è soliti denominare *Imago pietatis* – arrivasse a esercitare il suo influsso sull'esperienza estatica della beata francescana Angela da Foligno; un giorno – era il Sabato santo – questa vide se stessa nel sepolcro assieme con il corpo esanime di Gesù e prese a baciare sul petto e sulla bocca, quindi, come la Vergine, accostò la guancia alla Sua e fu in quel momento che il Signore le disse: «Prima che giacessi nel sepolcro, così ti tenni stretta a me». Nel percepire questa voce, la beata vedeva al contempo che i suoi occhi e la sua bocca rimanevano chiusi, e ne traeva quella sensazione di inquietudine che, ancor oggi, ci sembra suggerire l'immagine materiale⁷⁶.

D'altra parte, l'esercizio dello sguardo in relazione all'effigie sacra poteva essere inteso come uno strumento per reprimere, anziché sublimare, il desiderio sessuale; una pratica ascetica particolarmente efficace in questo senso consisteva nel tenere gli occhi costantemente rivolti verso l'immagine, costringendo le palpebre a un'innaturale e faticosa immobilità. Era così che, per esempio, un giovane frate agostiniano, come si racconta nel trecentesco *Liber Vitasfratrum* di Giordano di Sassonia, riusciva a sedare il forte pungolo della libidine che lo tormentava continuamente⁷⁷.

6. Immagini di devozione e desiderio di salvezza.

Il coinvolgimento degli oggetti figurativi nelle pratiche devozionali non rimase a lungo un fenomeno circoscritto al perimetro dei monasteri e dei conventi. I racconti di Cesario di Heisterbach sulla paralisi al collo che colpì un uomo che, passando di fronte alla statua di Maria, aveva dimenticato di inclinare il capo o della signora di Bruxelles a cui la Madonna sorrise premiando la sua devozione pongono di per sé in evidenza come il modello monastico di rispetto delle immagini fosse pre-

⁷⁶ Sulla visione di Angela, cfr. soprattutto M. CHIELLINI NARI, *La contemplazione e le immagini: il ruolo dell'iconografia nel pensiero della beata Angela da Foligno*, in E. MENESTÒ (a cura di), *Angela da Foligno terziaria francescana. Atti del convegno (Foligno, 17-19 novembre 1991)*, Spoleto 1992, pp. 227-49, in particolare 247-48.

⁷⁷ GIORDANO DI SASSONIA, *Liber Vitasfratrum*, libro II, cap. xxx, a cura di R. Arbesmann e W. Hümpfner, New York N.Y. 1943, p. 292.

sto trasferito anche ai non chierici⁷⁸. Episodi di contemplazione mistica stimolata dall'osservazione di una sacra effigie ci sono noti altrettanto bene per gli esponenti della nuova santità di estrazione laica che caratterizza il tardo Medioevo italiano: una di questi è, per esempio, la beata Bona da Pisa, vissuta nel XII secolo, le cui straordinarie vicissitudini ci sono state tramandate da una *Vita* due-trecentesca. Questa pia donna, nota per i suoi avventurosi pellegrinaggi e le visioni di Cristo e dell'apostolo Giacomo il Maggiore, promosse la nascita di un nuovo luogo di culto, la chiesa di San Iacopo *de Podio* nei dintorni di Pisa, dove si lucravano indulgenze identiche a quelle di Santiago di Compostella, e vi pose in venerazione un'immagine di Cristo che il Salvatore stesso, in un'apparizione, le aveva concesso come premio del suo zelo religioso. Un giorno che, verso la sera, la beata si attardava dinanzi alla preziosa effigie, questa le parlò facendola impallidire; una signora che era lì presente corse ad avvertire il monaco Paolo, della congregazione benedettina pulsanese a cui la chiesa apparteneva, il quale, preoccupato dal colore di Bona, gettò subito uno sguardo all'immagine e ne vide fuoriuscire limpide fiamme, simili a raggi di sole. Fu allora che don Paolo chiese alla beata:

«Perché... siete divenuta pallida? Siete pallida, perché vi ha parlato l'immagine?» Lei non voleva dirlo, ma più tardi disse la beata Bona al suddetto don Paolo: «Ho visto veramente e mi è apparsa l'immagine della Trinità (*forma Trinitatis*) così estremamente fulgida e luminosa che non potevo in nessun modo sostenerla»⁷⁹.

In un'opera dipinta della metà del Duecento troviamo un riflesso della fama che le esperienze estatiche di Bona dovettero godere nel territorio pisano. Si tratta di una croce, databile verso gli anni Cinquanta-Sessanta del secolo, che è conservata al museo d'arte di Cleveland (fig. 6) e che reca in basso l'indicazione frammentaria del nome dell'artista. Cristo, che è accompagnato sul tabellone da una serie di scene del ciclo della Passione, vi è rappresentato vivo in uno schema compositivo che rimanda a modelli più antichi: in particolare i personaggi sacri rappresentati a coppie e a figura intera sulle estremità laterali del braccio orizzontale ricordano molto da vicino le soluzioni adottate nella croce del museo nazionale di San Matteo a Pisa (inizi XIII secolo), nota nella storia critica come «croce n. 20». Se dunque sulla destra, nello stesso riquadro, sono stati inseriti i due dolenti – Maria e Giovanni Evangelista –, sulla sinistra è san Giacomo, il protagonista di tante visioni di

⁷⁸ A. MEISTER, *Die Fragmente der Libri VIII miraculorum des Caesarius von Heisterbach*, Roma - Freiburg im Breisgau 1901, pp. 128-29.

⁷⁹ *Vita della beata Bona*, Pisa, Archivio Capitolare, ms C 181, f. 43v.

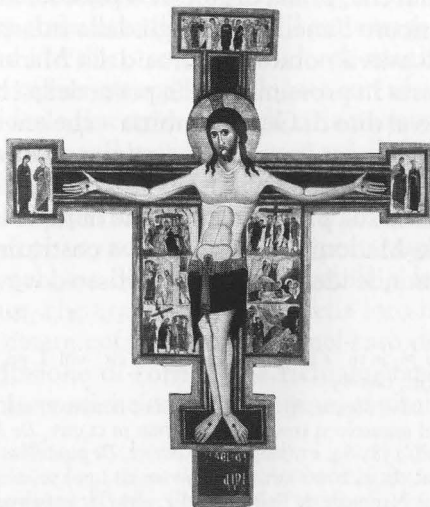
Bona, a introdurre la beata al Salvatore afferrandola per il polso destro. In altre parole, in quest'opera che ha molte probabilità di esser stata prodotta proprio per la chiesa di San Iacopo *de Podio* la gerarchizzazione tematica che è caratteristica di questo tipo di oggetti figurativi – di cui si è sottolineato il legame con la liturgia – è stata stravolta per sottolineare la sua associazione con il culto di un nuovo santo: Bona è equiparata ai testimoni oculari della Crocefissione e la sua esperienza di visionaria è tradotta sinteticamente in termini pittorici⁸⁰.

Per i laici come per i chierici del tardo Medioevo gli oggetti figurativi divennero soprattutto dei mezzi di espressione della propria sensibilità religiosa, sia che questa fosse animata dal desiderio di appagamento spirituale o da istanze più basse come la richiesta di soddisfazione di una necessità materiale. Nella percezione comune capitava sempre più di frequente che la distanza tra rappresentazione e rappresentato si assottigliasse e che si finisse per investire l'immagine di una sua vita propria, ovvero per concepire il proprio modo di rapportarsi con essa come in una qualsiasi relazione interpersonale, dimenticando la sua natura di og-

⁸⁰ Per la datazione e la lettura iconografica dell'opera cfr. J. H. STUBBLEBINE, *A Crucifix for Saint Bona*, in «Apollo», CXXV/1 (1987), pp. 160-65.

Figura 6.

Pisa, croce dipinta, pittura su tavola, 1250-60.



getto materiale e inerte. La letteratura devozionale metteva spesso in scena episodi in cui lo scarto tra i due piani veniva deliberatamente ignorato: così nelle *Cantigas* la madre disperata di un condannato a morte sottrae la figura del Bambino alla statua della Vergine, pensando in questo modo di costringere la Madre di Dio a renderle il figlio in cambio del suo, così come di fatto avviene di lì a poco⁸¹.

Una storia ambientata a Spira in Germania, che ebbe vasta diffusione nelle raccolte mediolatine di miracoli mariani, aveva invece per protagonista un fanciullino che, mentre la madre pregava dinanzi all'effigie della Madonna, prese un pezzo di pane e lo tese a Gesù Bambino perché lo prendesse, insistendo a dirgli, nel suo linguaggio, «Pappa, puppa, pappa, puppa». Poiché la statua rimaneva inerte, il bimbo disperato cominciò a piangere e ad abbracciare la figura del suo coetaneo finché Cristo non lo chiamò a sé in paradiso: preso da una forte febbre, infatti, morì quella sera stessa. Significativamente, il testo specifica che il gesto del piccolo era stato stimolato dall'iconografia che rappresentava Gesù nell'atto di vagire⁸².

Se la figurazione sacra, destinata a un coinvolgimento diretto nelle pratiche personali di preghiera, tendeva a suggerire anche sul piano formale un certo impatto emotivo, essa doveva soprattutto conciliare la riconoscibilità degli schemi con la ricerca di una bellezza esteriore, di una «decenza e onorevolezza» degna dei personaggi raffigurati. Secondo un racconto incluso nelle raccolte mediolatine di miracoli una statua della Vergine, con il suo bellissimo aspetto, aveva fatto sbocciare l'amore nel cuore di un ragazzino che, prima di giocare a palla sul sagrato, aveva pensato di mettere al sicuro l'anello donatogli dalla fidanzatina: subito dopo esserselo sfilato aveva notato la statua della Madonna in trono che era casualmente posta in prossimità della porta della chiesa e aveva avuto l'idea di metterlo al dito di Gesù Bambino – che era teso nel gesto della benedizione «ut mos est imaginum»; colpito tuttavia dall'immagine di Maria, non poté far a meno di dirle che la sua bellezza superava di gran lunga quella della sua piccola dama e che dunque la preferiva a lei⁸³.

Se l'effigie della Madonna era chiamata a costituire il paradigma di una leggiadria femminile idealizzata, il crocifisso doveva soprattutto sti-

⁸¹ ALFONSO X, *Cantiga* 76, in ID., *Cantigas de Santa María* cit., vol. I, pp. 225-26; cfr. J. GUERREIRO LOVILLO, *Las cantigas* cit., tav. 85.

⁸² J. GIL DE ZAMORA, *Liber Mariae*, in F. FITA, *Estudios históricos*, vol. III, Madrid 1885, pp. 248-49. Altre versioni del miracolo si trovano in GAUTIER DI CLUNY, *De Miraculis beatae Virginis Mariae*, PL, CLXXIII, coll. 1383-84, e GUIBERTO DI NOGENT, *De pignoribus sanctorum*, libro I, cap. II, PL, CLVI, coll. 607-84; cfr. A. PONCELET, *Miraculorum* cit., p. 350, n. 1671.

⁸³ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms lat. 2873, f. 2r (si veda *supra*, nota 59).

molare alla pietà e alla meditazione sulla salvezza e sul sacrificio supremo che l'aveva resa possibile, ovvero doveva mostrarsi «devoto», per usare il termine più comune nel volgare trecentesco. Nel 1399, durante il grande movimento penitenziale dei cosiddetti «Bianchi», gruppi di fedeli che guidati dalle sole immagini sacre si spostavano da una città all'altra dell'Italia centrosettentrionale predicando la pace e la cessazione delle discordie intestine, la compagnia che si formò a Pistoia deliberò di scegliere a proprio vessillo l'effigie di Cristo sulla croce che meglio rispondesse alle caratteristiche di decenza e onorevolezza riassunte dalla parola «devoto»: tra i tanti presenti in città fu scelto il crocifisso di Giovanni Pisano che si trovava nella chiesa di Santa Maria a Ripalta (oggi in Sant'Andrea) e che combinava l'atteggiamento doloroso del corpo morente con un senso di forte dignità e compostezza nel volto; divenuto di lì a poco oggetto di devozione stabile, fu presto ritenuto, per la sua bellezza ed efficacia taumaturgica, addirittura opera di un discepolo di san Luca⁸⁴.

7. *L'immagine e i confini della realtà.*

In misura crescente nel corso del tardo Medioevo, i fedeli d'Occidente riconobbero nelle immagini un'aura di carismaticità, fondata in primo luogo sulla loro natura «liminale»: ovunque fossero collocate, prescindendo dalle implicazioni gerarchiche degli spazi che le accoglievano, costituivano una soglia tra la sfera dell'agire umano e la dimensione ultraterrena. Era attraverso di esse che il personaggio sacro si mostrava agli occhi del suo interlocutore, per rendergli manifesta la propria presenza nel mondo e permettergli di dialogare con sé, un po' come se si affacciasse da un'ideale finestra sull'aldilà o da un momentaneo varco nella barriera che separava il mondo dal regno della vita eterna.

La «liminalità» dell'effigie sacra era segnalata dal fatto che viveva entro un suo spazio specifico, definito da limiti ben precisi che coincidevano con bordi più o meno elaborati. Questo aspetto era immediatamente evidente nel caso delle immagini mobili: il loro isolamento dallo spazio circostante, che era un postulato della loro natura di oggetti autonomi, poteva essere enfatizzato, come nel caso dei polittici trecenteschi, dall'introduzione di cornici che richiamavano l'aspetto di ornamentazioni architettoniche come colonnine, capitelli, timpani, vimber-

⁸⁴ Sul culto e le relative fonti cfr. E. NERI LUSANNA e P. RUSCHI, *Santa Maria a Ripalta. Aspetti della cultura artistica medievale a Pistoia*, Firenze 1992, pp. 10-11.

ghe e gattoni, così da suggerire l'idea che i personaggi ivi rappresentati abitavano in un ambiente che simulava l'aspetto di una chiesa ed era quindi immediatamente riconoscibile come sacro.

Nel caso delle figurazioni legate alla decorazione monumentale come le pitture murali, il bordo assumeva un significato ancora più essenziale. La rappresentazione isolata di un santo o di un singolo episodio agiografico ritenuto particolarmente significativo abbisognava del ricorso a una delimitazione esatta all'interno di un riquadro indipendente, distinto dalle sequenze di scene che caratterizzavano le composizioni narrative, quelle che la letteratura medievale era solita designare con il termine *historiae*. In gran parte dei casi una semplice linea era sufficiente a tracciare il rettangolo entro il quale il personaggio celeste si esibiva allo sguardo dei suoi devoti, ma la sua presenza era non per questo meno indispensabile: quel misero bordo, infatti, costituiva la vera e propria demarcazione tra due modalità d'esistenza complementari e parallele che tuttavia, almeno teoricamente, non potevano amalgamarsi né tantomeno contaminarsi tra loro; da una parte era la terra, la materia, il campo di battaglia della morte e del peccato, la riserva di caccia del demonio, il regno della transitorietà e della finitezza, dall'altra si apriva la strada per le altezze celesti, fatte di luce, atemporalità, bellezza, sapienza e beatitudine infinita.

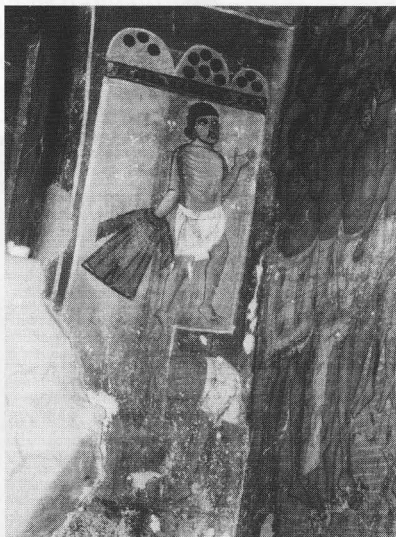
Un frammento infinitesimale del regno dei cieli si apre inaspettatamente all'osservatore dinanzi al riquadro ad affresco che racchiude il suo interlocutore ultraterreno; in virtù di questo costituisce un'*ymago*, ossia la rappresentazione di un personaggio sacro nella gloria della sua esistenza santificata dalla visione di Dio, che lo astrae idealmente da ogni determinazione storica, geografica o culturale. Gli esseri impuri, almeno che non servano a illustrare la potenza divina, non sono ammessi all'interno di questo spazio delimitato da quel semplice bordo, che per loro costituisce un confine invalicabile, nel senso che permette loro soltanto di uscire, ma non di entrare. Nessuna immagine è più eloquente in questo senso di un affresco bizantino del XII secolo che fa bella mostra di sé nella chiesa di San Nicola del Tetto (*Ayios Nikolaos tis Steyis*) nel villaggio di Kakopetrià a Cipro (fig. 7). Si tratta di un'effigie commemorativa dei Quaranta Martiri di Sebaste, i soldati della XII legione, di stanza a Melitene in Anatolia, che, secondo un'antica leggenda, furono condannati dall'imperatore Licinio a morire per assideramento dopo esser stati esposti nudi alle intemperie del freddo invernale; è in questa situazione che vengono raffigurati, nell'atto di digrignare i denti e nel tentativo di coprirsi il petto con le braccia, mentre Cristo dall'alto fa calare sulle loro teste le corone del martirio.

Lungo il margine sinistro, tuttavia, sta accadendo qualcosa di strano: uno di loro ha ceduto, sa che i suoi persecutori hanno preparato lì vicino, nelle attigue terme, un bagno caldo e vuole andarsi a ristorare, rinunciando alla gloria eterna per un momentaneo sollievo corporale. La sua uscita dal riquadro avviene attraverso il bordo: al pittore è stato sufficiente rappresentare la parte bassa del suo corpo tagliata all'altezza dell'addome dalla linea rossa della cornice, per segnalare che quel misero apostata sta abbandonando la sfera del divino per rientrare nel mondo, ossia nello spazio che è al di fuori dell'immagine sacra e che è lo stesso che è condiviso da noi spettatori. Se quello esce, c'è tuttavia un altro che è pronto a prendere il suo posto: è il custode delle terme che, impressionato dalla ferma volontà degli altri soldati, si è deciso a unirsi a loro per guadagnare la vita eterna; ha già oltrepassato i confini dell'icona per farvi ingresso trionfalmente ed è nudo come un nuotatore che è pronto a tuffarsi in mezzo alla schiera dei santi.

Il fedele che è abituato a esprimere la propria pietà religiosa dialogando con un'immagine sacra, come accade sempre più spesso anche nell'Occidente tardomedievale, non desidera altro che esser fatto par-

Figura 7.

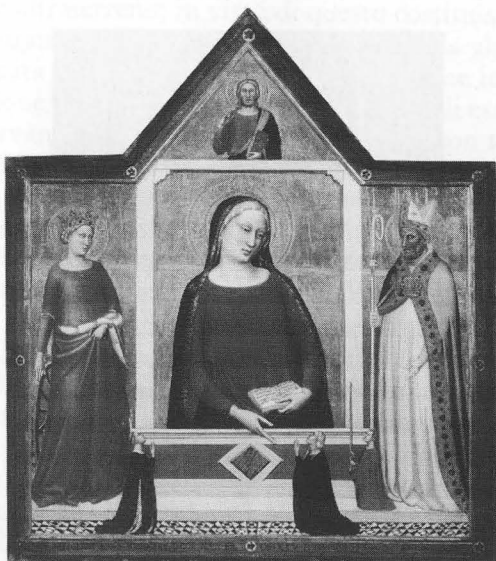
Kakopetriá (Cipro), chiesa di San Nicola del Tetto (Ayios Nikolaos tis Steyis), naos, i Quaranta Martiri di Sebaste, pittura murale, XII secolo.



tecipe della realtà superiore di cui l'effigie si fa portavoce. Perché questo desiderio si compia è necessario che una delle due dimensioni irrompa nell'altra, ossia che il riguardante o il riguardato valichino i confini dell'icona, operando una sorta di invasione nel campo altrui. Da parte dell'interlocutore celeste, questo si traduce nello sporgersi più del dovuto al di fuori della finestra da cui si affaccia: può abbandonare il suo contegno e dirigere per un attimo il suo sguardo e le sue mani, anziché verso Dio, verso il misero mortale che gli rivolge trepidante la sua supplica, come si vede, per esempio, in certe scene del ciclo agiografico di Caterina d'Alessandria in cui la santa è raffigurata mentre riceve una tavola della Madonna con il Bambino dalle mani di un santo eremita. Un dipinto di Bernardo Daddi (o del suo immediato *entourage*) oggi nel museo dell'Opera del duomo di Firenze (fig. 8) illustra ancor meglio il desiderio dell'osservatore di ricevere un contraccambio alla propria supplica: una signora, accompagnata dai propri figli, è resa nell'atto di offrire a un'icona della Vergine (quella della chiesa di Bagnolo, legata alla storia cultuale del santuario dell'Impruneta) ceri e torchioni votivi, in cambio dell'intercessione in favore dell'anima sua che si augura che

Figura 8.

Bernardo Daddi, famiglia in atto di raccomandarsi alla Madonna di Bagnolo, pittura su tavola, 1334.



Maria compia al cospetto del Figlio; la Madonna, che sta prendendo visione di questa richiesta riportata su un libro, è raffigurata all'interno di un riquadro che, per la collocazione e per la presenza di una spessa cornice in legno, si comprende essere una pala d'altare, che tuttavia è allo stesso tempo anche una finestra sull'aldilà: dalla sua sfera celeste Ella protende il braccio all'infuori, immergendolo nel mondo per rivolgere alla sua devota un gesto rassicurante⁸⁵.

Soluzioni iconografiche di questo tipo sono chiamate a esprimere le aspettative che i fedeli proiettano sempre più insistentemente sulle immagini sacre: alla loro supplica, all'umiliazione e alla sottomissione che manifestano nel prostrarsi dinanzi a loro, nel deporre doni ai loro piedi, nel pronunciare in loro presenza preghiere e richieste d'intercessione dovrà corrispondere una benevola controprestazione da parte dei loro protettori celesti. Nel tardo Duecento e nel Trecento gran parte dell'arredo figurativo delle chiese è finanziato da privati che, soprattutto attraverso lasciti testamentari, si prefiggono lo scopo di compiere in questo modo un'azione meritoria che valga loro la salvezza nel mondo a venire; tutto questo favorisce lo sviluppo di un filone iconografico, che può esser definito *pro anima*, che è chiamato a manifestare visivamente il desiderio personale di raccomandarsi ai personaggi sacri. Tra i vari modi in cui questo concetto può essere trasmesso figurativamente il ricorso alla rappresentazione di un individuo (più o meno caratterizzato in senso «ritrattistico») in atteggiamento supplice si rivela senz'ombra di dubbio il più efficace.

Non è detto che questo individuo debba essere sempre e comunque colui che ha commissionato l'opera; può trattarsi anche di una figura dall'identità indeterminata, che funzioni semplicemente come rappresentante dello spettatore nel contesto dell'immagine religiosa. Quello che conta è soprattutto la relazione che essa riesce a intrattenere con i personaggi sacri e che viene valutata da chi guarda sulla base della sua collocazione e delle sue dimensioni. Le soluzioni più corrette prevedono la sua ubicazione all'esterno del riquadro, solitamente in prossimità del margine inferiore, e suggeriscono un forte scarto di proporzioni rispetto al personaggio sacro a cui rivolge il suo gesto d'intercessione; le più ardite fanno sì che l'effigie individuale si faccia spavalda e si intro-

⁸⁵ M. BACCI, «*Pro remedio animae*». Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secc. XIII e XIV), Pisa 2000, pp. 52, 225-26; ID., scheda 41, in G. MARIANI CANOVA (a cura di), *Luca evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Padova, 14 ottobre 2000 - 6 gennaio 2001), Padova 2000, pp. 318-21; L. R. JONES, «*Visio Divina?*» *Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion. The Copy of the «Virgin of Bagnolo» in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence*, in V. M. SCHMIDT (a cura di), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, New Haven Conn. - London 2002, pp. 30-55.

duca all'interno dell'immagine, che cominci a crescere in altezza e a dialogare a tu per tu con i suoi interlocutori celesti, fino al punto da condividere i loro stessi spazi e la loro condizione privilegiata di entità oltramondane⁸⁶.

Il momento apicale di questo processo si ottiene allorché la figura del supplicante diviene la vera e propria protagonista dell'iconografia: accade allora che l'icona si trasformi in una scena, che non illustra più la gloria dei personaggi sacri, bensì il loro impegno nell'assicurare a un singolo garanzie certe circa la sua sorte nell'aldilà; così i santi si agitano come avvocati in un tribunale per difendere la causa dei loro assistiti, la Madonna perde il suo tradizionale contegno e si impietosisce, Gesù mostra sempre di più il suo lato umano e appare come un bambino giocoso che si divincola dalle braccia della Madre per benedire colui che Gli rivolge la sua accorata preghiera. Vediamo come venga scardinata l'articolazione tradizionale dell'*ymago*, nel suo rapporto tra la rappresentazione frontale di un santo all'interno di un riquadro, nel momento in cui il suo spazio viene invaso da un intruso tanto ingombrante da rubargli la scena: per esempio, in un affresco realizzato da Giotto nella Basilica inferiore di Assisi (fig. 9), l'icona abitata da Maria Maddalena è occupata in grande misura dal ritratto del vescovo Teobaldo Pontano, che per dimensioni è solo un po' più piccolo della santa. Dinanzi alla donna che simboleggia, per antonomasia, l'idea dell'umanità peccatrice riscattata dal sacrificio di Cristo, il presule si fa rappresentare come un penitente francescano che tenta disperatamente di beneficiare della sua protezione. Questo anelito è espresso dalla ricerca, pienamente soddisfatta, di contatto fisico con lei: ella gli prende la mano nella sua, guidandolo, un po' come una madre farebbe con il proprio piccolo, verso il regno dei cieli.

8. *L'autorità delle icone.*

Tra le immagini sacre che destarono più frequentemente l'interesse degli uomini dell'Occidente medievale vanno annoverati oggetti appartenenti a una tradizione culturale verso la quale si manifestarono, nel tempo, sia sentimenti di ammirazione incondizionata sia atteggiamenti di radicale rifiuto: mi riferisco alle icone che, in uso sin da tempi remo-

⁸⁶ Per un'analisi particolareggiata di queste tematiche cfr. M. BACCI, «*Pro remedio animae*» cit., *passim*; ID., *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari-Roma 2003.

ti a Bisanzio e nei territori che furono in contatto con l'impero orientale (tra i quali certamente Roma e l'Italia del Sud), godettero di un vasto consenso soprattutto nel corso dei secoli dall'XI al XIII, quando non solo si diffusero numerosi racconti di origine bizantina che descrivevano episodi miracolosi in relazione a dipinti di questo genere, ma anche si svilupparono correnti di pittura su tavola che recuperavano schemi e tecniche di quell'antica tradizione.

Uno degli stimoli verso questo recupero, agevolato dalla continuità di un culto delle icone a Roma, fu senz'altro l'azione della Chiesa che, come già si è accennato, attribuì alla figurazione sacra un valore storico-documentario che poteva integrare le lacune dei testi e fornire quindi un quadro più completo delle origini cristiane. Nella sua celebre predica del 6 gennaio 1304 sul sagrato di Santa Maria Novella a Firenze il domenicano Giordano da Pisa insiste particolarmente su questo punto: l'iconografia, che il mondo bizantino ha saputo mantenere e osservare scrupolosamente per secoli, ha svolto il ruolo di tramandare fino ai giorni nostri quelle informazioni sulla dignità e sull'aspetto dei personaggi

Figura 9.

Giotto, Assisi, basilica di San Francesco, chiesa inferiore, Cappella della Maddalena, storie di Lazzaro e della Maddalena, Teobaldo Pontano ai piedi della Maddalena, affresco, primo decennio del XIV secolo.



dell'età evangelica e apostolica che quelli stessi vollero, con tali mezzi, lasciare alle future generazioni; quelle «dipinture», che erano note all'Italia perché «vennono di Grecia anticamente», risalivano in realtà tutte quante all'attività stessa dei santi, «vennono tutte da' santi primamente»⁸⁷.

Considerate depositarie di una tradizione venerabile, le icone e in generale l'arte sacra bizantina furono presto oggetto di attenzione da parte degli Occidentali, come ci lascia intendere la presenza di numerosi riferimenti a esse nelle descrizioni latine di Costantinopoli e altri sacri luoghi nell'XI-XII secolo⁸⁸. Corollario di questo interesse era l'apprezzamento di certe caratteristiche materiali delle sacre immagini d'Oriente, come la preziosità – dovuta al frequente impiego di materiali costosi e sgargianti che le facevano assomigliare a prodotti di gioielleria – e la vera e propria «qualità» artistica, che incontriamo per esempio in queste stupite parole del biografo del vescovo Ildeberto di Lavardin (1056-1133) a proposito di un'icona inoreficeria di san Demetrio giunta a Le Mans dall'Italia meridionale:

Vi era una tavola d'oro in cui era posta un'icona di san Demetrio martire, eseguita con ammirevole abilità, la cui materia aurea era superata dalla straordinaria eccellenza dell'artificio straordinario⁸⁹.

Identificativi dell'icona come genere di rappresentazione erano ancora certi elementi della composizione, come la presenza immancabile del *titulus*, che proprio Ildeberto di Lavardin ricordava in un suo sermone come esempio della *sapientia Graecorum*,⁹⁰ e la resa a mezza figu-

⁸⁷ E. NARDUCCI, *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'Ordine de' Predicatori*, Bologna 1867, pp. 170-71. Sul passo cfr. A. CUTLER, *La «questione bizantina» nella pittura italiana: una visione alternativa della «maniera greca»*, in C. BERTELLI (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 335-54.

⁸⁸ Cfr. per esempio il *De Constantinopoli civitate* (tardo XI secolo), in K. N. CIGGAAR, *Une description de Constantinople dans le «Tarragonensis 55»*, in «Revue des études byzantines», LIII (1995), pp. 117-40, in particolare 121-23.

⁸⁹ *Actus pontificum Cenomannis in urbe degentium*, in J. MABILLON, *Vetera analecta*, Paris 1723², pp. 273-335, in particolare 318. Per la datazione alla prima metà del XII secolo della sezione del testo contenente il passo in questione cfr. R. LATOUCHE, *Essai de critique sur la continuation des «Actus pontificum Cenomannis in urbe degentium» (857-1255)*, in «Le Moyen Âge», XI (1907), pp. 225-273, in particolare 247-63. Sul contrasto letterario tra «arte» e «oro» cfr. J. BIALOSTOCKI, *Ars auro prior*, in ID., *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Wien 1988, pp. 9-13; rimane d'obbligo il riferimento a M. SCHAPIRO, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art* (1947), in ID., *Selected Papers. Romanesque Art*, New York N.Y. 1977 [trad. it. *Sull'atteggiamento estetico nell'arte romanica*, in ID., *Arte romanica*, Torino 1982, pp. 3-32], che tuttavia tende a non enfatizzare il coinvolgimento delle immagini propriamente religiose e culturali nella sfera dell'apprezzamento estetico.

⁹⁰ ILDEBERTO DI TOURS, *Sermo in festo Assumptionis beatae Mariae et de laudibus eius*, PL, CLXXI, col. 628.

ra, che già Ugo di San Vittore, nella descrizione dell'*arca Noe mystica* – sorta di rappresentazione simbolica e ideogrammatica del mondo e della storia biblica – raccomandava di usare per raffigurare i personaggi sacri, nel caso specifico le generazioni della tribù di Ruben:

Dopodiché a ogni nome faccio corrispondere le relative immagini a mezza figura (*semiplenas*), dal petto in sú, così come sovente si è soliti rappresentarle sulle tavole, dette per lo più dai Greci *eikonas*...⁹¹

Tutti questi fattori contribuivano dunque a fare delle icone un codice figurativo in grado di offrire all'osservatore una corretta, legittima e decorosa riproduzione dell'aspetto di un personaggio sacro; non si dimenticheranno in questo senso le parole del vescovo Durando di Mende, che del taglio al busto dà una spiegazione in termini di opportunità e decenza: non è infatti buona cosa che di Cristo o dei santi siano dipinte anche le parti inferiori del corpo, giacché sono meno oneste, inducono a pensieri «stolti» e distolgono dalla contemplazione della natura spirituale, che si concentra nel volto e nello sguardo⁹². D'altra parte, una consimile opportunità e decenza si misurava, nei fatti, sulla base dell'osservanza attenta di un bagaglio relativamente codificato di formule iconografiche e compositive.

Il carattere normativo della pittura di icone fu precocemente recepito da quegli Occidentali che, a partire dall'XI secolo, furono a più stretto contatto con il mondo bizantino; di questo il monaco Goscelinus di Saint-Bertin (†1098) ci offre una straordinaria testimonianza nella narrazione di un miracolo operato ai tempi suoi da sant'Agostino di Canterbury. Sappiamo da lui di un soldato danese che, avendo trovato impiego a Costantinopoli come guardia del *basileus*, si stabilì nella città, unendosi in matrimonio con una nobile greca, e fece erigere una cappella in onore di Agostino che prese a esser frequentata dai residenti di origine inglese; qui fu anche posta un'icona del santo titolare, identificato dall'iscrizione «Agius Augustinos Anglorum Apostolus», la quale fu tuttavia danneggiata da un'infiltrazione di pioggia che rovinò la superficie pittorica all'altezza dell'occhio destro. Accadde dunque un giorno che il soldato partì per un pellegrinaggio a Roma e a Santiago e così tanto tempo durò il suo viaggio che la moglie Eudocia cominciò a stare molto in ansia per lui; per rincuorarla, le faceva spesso visita una signora che era sua comare e omonima e che l'accompagnava spesso a pregare nella cappella. Una volta quest'ultima, alla vista della strana immagi-

⁹¹ UGO DI SAN VITTORE, *De arca Noe mystica*, IV, PL, CLXXVI, col. 686.

⁹² DURANDO DI MENDE, *Rationale divinarum officiorum*, libro I, cap. III, §. 2, a cura di A. Davril e T. M. Thibodeau, Turnholt 1995, p. 35.

ne che mostrava un santo senza un occhio, si lasciò scappare una battuta di troppo: «O Eudocia mia, è guercio il vostro apostolo anglo!».

Alle giustificazioni dell'amica, che l'ammoniva a non ridere di questo grande santo che tutto il mondo latino aveva conosciuto e venerato, la petulante signora, non sentendo ragioni, ribatté:

Sia come sia, lodalo quanto ti pare, sempre guercio rimane. Io do più fiducia a quel che vedo che a quel che sento: chi mai potrà proteggere costui, che ha tollerato che venisse profanato il proprio aspetto?

Il ritratto sacro non ammetteva imperfezioni fisiche: un santo rappresentato senza un occhio non poteva che muovere al riso, il che evidentemente non era ammissibile. Quella notte stessa Agostino, adirato, si mostrò in sogno alla sua schernitrice «nella forma dell'immagine sua vista il giorno prima, bellissima però e illuminata dalla stessa luce in tutti e due gli occhi»; dopo averla rimproverata aspramente per averlo deriso, la punì ritorcendo su di lei le sue inopportune parole, ossia facendole perdere il dono della vista. In seguito a questo Eudocia si convinse della santità dell'apostolo degli Angli e ne predicò il culto per tutta Costantinopoli, mentre l'amica continuava a invocarne l'intervento per il ritorno del marito. Sollecitato dalle intense preghiere di colei, sant'Agostino apparve di nuovo, circondato di luce ultraterrena, alla signora cieca e proferì queste dure parole:

Non per merito tuo, ma per intervento della tua comare... vengo adesso da te... Annunzia domani a quella tua amica da parte mia che chiami un pittore e gli faccia restaurare completamente l'icona mia: e questo in segno del fatto che il suo marito, per il quale è stata sinora in ansia come per un morto, entro i prossimi quindici giorni tornerà da lei felice e illeso...

L'equilibrio infranto da un'infiltrazione d'acqua veniva così ricompensato con la restituzione dell'immagine a quella decenza che, sul piano iconografico e formale, doveva suggerire l'aspetto glorioso dei santi e stimolare gli osservatori a un contegno rispettoso e devoto. Così l'icona, una volta restaurata nell'aspetto che le conveniva, fu debitamente venerata dalla sua antica detrattrice con l'accensione di più candele⁹³.

Per i Bizantini, che in nome di esse avevano dovuto attraversare il periodo lacerante delle controversie iconoclastiche, prestare i debiti onori alle immagini sacre costituiva una buona norma del galateo religioso,

⁹³ Per il testo si veda GOSCELINUS, *Vita maior S. Augustini Cantuariensis*, capp. LV-LVII, in D. VAN PAPENBROECK e G. HENSCHEN (a cura di), *Acta Sanctorum maii*, vol. VI, Antwerpen 1688, p. 410. Sugli Inglesi a Costantinopoli nell'XI secolo, si veda K. N. CIGGAAR, *L'émigration anglaise à Byzance après 1066*, in «Revue des études byzantines», XXXII (1974), pp. 301-42; ID., *Refugiés et employés occidentaux au XI^e siècle*, in «Médiévales», XII (1987), pp. 19-24. Cfr. anche J.-M. SANSTERRE, *Entre deux mondes?* cit., pp. 1036-37.

indicativa di per sé della fede che animava un individuo; la familiarità con le icone era tale che già nell'XI e XII secolo era frequente la loro presenza nello spazio domestico e si andavano diffondendo schemi iconografici che interpretavano le nuove correnti interiorizzanti della pietà dell'epoca, tra i quali le rappresentazioni di tono soteriologico come la Crocefissione, il *Threnos* o l'immagine della Vergine in quanto mediatrice dell'umanità. In seguito all'incidente occorso con la legazione papale a Costantinopoli del 1054, che diede l'avvio allo scisma, la mancanza di rispetto verso le sacre effigi fu additata da alcuni autori come indizio dell'inosservanza da parte della Chiesa latina dei buoni costumi ereditati dall'antichità cristiana: già il patriarca Michele Cerulario, nella lettera che indirizzò al suo collega antiocheno Pietro per informarlo dell'avvenuta rottura, affermò, piuttosto anacronisticamente, che gli Occidentali si mantenevano fedeli a un credo iconoclasta⁹⁴; qualche decennio più tardi, un *pamphlet* antilatino che circolava sotto la falsa attribuzione a Fozio sosteneva che nel mondo occidentale esisteva solo una forma distorta del culto delle immagini, che si avvaleva di sculture e non di pitture e che soprattutto accettava unicamente lo schema della Crocefissione in quanto forma di rappresentazione della croce, quella croce che era oggetto di venerazione superstiziosa in diverse circostanze, come durante l'uso pasquale dei sepolcri⁹⁵.

Da parte romana le accuse miravano a mettere in luce una tendenziale idolatria dei fedeli greci. Per l'erudito pisano Leone Tusco, che verso gli anni Sessanta del XII secolo compose a Costantinopoli un trattato antigreco, l'attitudine superstiziosa del culto bizantino delle immagini si rivelava soprattutto nel loro impiego personale e privato: da condannare era in particolare la diffusione dei tabernacoli domestici o l'uso delle icone come veri e propri sostituti dei personaggi sacri, per esempio nel ruolo di madrine durante le cerimonie di battesimo⁹⁶.

Il doppio impulso di attrazione e rifiuto verso le icone, come verso gli altri oggetti sacri del culto bizantino, era destinato a manifestarsi in modo drammatico durante le campagne belliche che portarono i due mondi a un confronto diretto. Al tempo della conquista normanna di Tessalonica, il 24 agosto del 1185, la marmaglia dei soldati si interessò

⁹⁴ PG, CXX, col. 793.

⁹⁵ J. HERGENRÖTHER, *Monumenta graeca ad Photium eiusque historiam pertinentia*, Regensburg 1869, pp. 65 e 69. Cfr. ancora il trattato antilatino di COSTANTINO STILBES, Τὰ αἰτιάματα τῆς Λατινικῆς ἐκκλησίας, (circa 1204), in J. DARROUZÈS, *La mémoire de Constantin Stilbès contre les Latins*, in «Revue des études byzantines», XXI (1963), pp. 50-100, in particolare 72 e 74.

⁹⁶ M. BACCI, *La Vergine Oikokyra, Signora del Grande Palazzo. Lettura di un passo di Leone Tusco sulle cattive usanze dei Greci*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie IV, III (1998), pp. 261-79.

soprattutto ai rivestimenti metallici delle sacre immagini, distruggendo quelle prive di ornamenti; nell'esercito erano peraltro presenti individui che, a quanto ci racconta il vescovo Eustazio, non facevano mistero del loro disprezzo verso quel genere di oggetti⁹⁷. Alla presa di Costantinopoli nel 1204, animati da sentimento di rivalsa i crociati inflissero alla città «d'oro e di marmo», com'era spesso definita, un terribile saccheggio che umiliò il clero greco e apportò gravissimi danni al patrimonio artistico: la grande chiesa di Santa Sofia fu invasa da muli e cavalli che la coprirono di escrementi, una prostituta varcò la soglia dell'iconostasi e danzò sconciamente nello spazio sacro, i vasi sacri e gli ornamenti della mensa dell'altare («una cosa assai rara per la sua arte») furono fusi per farne orecchini e cinture, le vesti liturgiche e i paramenti furono trasformati in abiti profani, i marmi e le colonne furono reimpiegati come materiali da costruzione. Alle sacre icone non toccò una miglior sorte: alcuni preti latini, a evidente dimostrazione del proprio disprezzo per i correligionari greci, le fecero posare per terra e le calpestarono durante la liturgia, un cardinale le fece coprire di calce, altre vennero bruciate per intero o a pezzi, altre furono usate nella decorazione delle abitazioni private, altre ancora servirono per rivestire pareti, riparare sedie o far da rastrelliere per i cavalli. In una delle lunghe tavole di andamento orizzontale destinate a coronare l'epistilio dell'iconostasi, che, come spesso accadeva, mostrava una sequenza di scene appartenenti a una narrazione agiografica o al ciclo evangelico, furono praticati dei grossi fori in modo da renderla utile per la latrina di un ospedale⁹⁸.

Siffatta ambivalenza fra apprezzamento incondizionato e supremo disprezzo nei confronti delle immagini della Chiesa ortodossa si osserva altrettanto bene se volgiamo la nostra attenzione all'attitudine che, nei loro confronti, ebbero i popoli di fede islamica. Le cosmopolite terre del Medio Oriente videro per secoli la convivenza di cristiani e musulmani, divisi entrambi al loro interno in correnti e sette differenti, ognuno con i propri usi e costumi religiosi: la familiarità con gli oggetti sacri altrui, nonostante le manifestazioni periodiche di reciproca intolleranza, fu comunque in ogni tempo un dato di fatto. Non deve dunque destare meraviglia se il califfo di Baghdad al-Mutawakkil (847-61) dimostrò un estremo interesse per le chiese cristiane e le loro meravigliose pitture o se l'«icona nella chiesa» divenne, nella poesia araba, persi-

⁹⁷ EUSTAZIO DI TESSALONICA, *La espugnazione di Tessalonica*, a cura di S. Kyriakidis, Palermo 1961, pp. 108-9, 114.

⁹⁸ La descrizione più ricca di questi episodi è fornita da Costantino Stilbes, cfr. J. DARROUZÈS, *La mémoire cit.*, pp. 83-85.

no un paradigma di bellezza nei componimenti amorosi⁹⁹. Oltre alla qualità estetica, anche l'autorità della tradizione pittorica bizantina, intesa come un'antica forma di trasmissione documentaria circa le fattezze terrene di personaggi celebri, poteva essere riconosciuta e apprezzata utilmente da osservatori islamici. Il viaggiatore Ibn Battûta (1304 - circa 1368-77), per esempio, ci racconta di aver visto in una chiesa di Kerç, in Crimea, un affresco raffigurante un arabo con il capo coperto dal turbante e con una sciabola legata alla cintura; incuriosito, chiese a un monaco di chi si trattasse e, sebbene quello gli rispondesse (com'è più che probabile) che si trattava del profeta Elia, subito equivocò e capì che si trovava di fronte a un'immagine di 'Alî, il califfo martire venerato dagli Sciiti, di cui è certamente esistita un'iconografia nella miniatura persiana a partire dal XIII secolo¹⁰⁰.

Sebbene non siano mancati anche nell'alto Medioevo alcuni episodi di intolleranza, fu soprattutto con la rottura degli equilibri interetnici e interconfessionali, che fu provocata dall'irruzione degli eserciti crociati in Terrasanta, che si moltiplicarono gli atti vandalici contro le immagini dei santi, giacché colpendo questi ultimi si era consapevoli di umiliare i simboli tangibili di una cultura che attorno a essi trovava dei punti di aggregazione e consenso. Durante l'assedio crociato di Antiochia del 1098 i notabili turchi, per rappresaglia, si impadronirono di un venerabile luogo di culto cristiano, la chiesa metropolitana di San Pietro, e presero a rivestire di calce tutte le immagini sulle pareti; il patriarca ottenne tuttavia che venisse quantomeno risparmiato il grande Cristo che era posto in alto, *in medio tabulati coeli*, ossia sull'architrave dell'iconostasi o sopra un ciborio ligneo. Riunitisi quindi a consiglio nell'edificio «perché era bellissimo e decorato con un ammirevole pavimento», molti di loro furono disturbati dallo sguardo intenso che il *Pantokrator* sembrava rivolger loro dall'alto. «Che ci fai qui, stupido?» urlò uno di loro «i tuoi uomini ci assediano là fuori, e tu stai qui a guardarci? Di sicuro non vogliamo più né te né i tuoi uomini»¹⁰¹. Quando, poco più avanti, i crociati fecero ingresso nella città, la popolazione indigena li accolse mostrando loro le icone di coloro che avevano favori-

⁹⁹ Sul tema cfr. le fonti raccolte da J. NASRALLAH, *La peinture monumentale des Patriarcats Melkites*, in V. CANDEA (a cura di), *Icons melkites*, catalogo della mostra (Beirut, 16 maggio - 15 giugno 1969), Beirut 1969, pp. 67-84.

¹⁰⁰ IBN BATTÛTA, *Voyages d'Ibn Batoutab, texte arabe accompagné d'une traduction*, a cura di C. Defrémery e B. R. Sanguinetti, Paris 1853-58, vol. IV, pp. 355-56. Sull'iconografia di Maometto, 'Alî e Hussein cfr. M. V. FONTANA, *Iconografia dell'«Ahl al-Bayt». Immagini di arte persiana dal XII al XX secolo*, Napoli 1994.

¹⁰¹ CONTINUATORE DI TUDEBODO, *Historia peregrinorum*, cap. LXI, in *Recueil des historiens des Croisades. Historiens Occidentaux*, Paris 1844-95, vol. III, p. 195.

to la vittoria; dopo qualche tempo iniziò l'opera di ricostruzione e si ispezionarono le varie chiese per vedere lo stato in cui versavano, per scoprire che i Turchi, prima di gettare la calce, si erano avventati contro le effigi dei personaggi sacri colpendoli agli occhi «come se fossero stati persone vive»¹⁰². Come gli studi di David Freedberg hanno spesso sottolineato, questo atteggiamento, di cui i Turchi avrebbero dato prova anche più spesso nella fase delle conquiste ottomane, aveva solide radici psicologiche ed è frequente a tutt'oggi negli episodi di vandalismo contro le opere d'arte¹⁰³.

9. *Immagini e luoghi santi: l'arte come elemento della topografia sacra.*

La Terrasanta, che i crociati si trovarono a governare, era costellata di luoghi sacri comuni a tutte e tre le religioni abramiche: non di rado sorgevano l'uno accanto all'altro, si confondevano e persino venivano a coincidere. La presenza delle immagini era, senz'ombra di dubbio, uno dei principali tratti distintivi dei luoghi di pellegrinaggio, che saltava immediatamente agli occhi di musulmani ed ebrei: non a caso il rabbino spagnolo Samuel bar Simson, che visitò la Palestina nel 1210-1211, fu disturbato dalla presenza di un edificio cristiano sul Monte degli Olivi – lo stesso luogo che Salomone aveva contaminato con la costruzione di altari idolatrici (*Primo libro dei Re*, 11,7) e che Giosia aveva successivamente purificato (*Secondo libro dei Re*, 23,15) – ma fu al contempo compiaciuto nel considerare come quella sacra terra non avesse sopportato le statue in pietra che i non circoncisi vi avevano eretto, facendole crollare assieme all'intera chiesa dell'Ascensione¹⁰⁴. In questo atteggiamento era perfettamente in accordo con quella tendenza del pensiero ebraico che riconosceva nella figurazione religiosa una sgradevole pratica superstiziosa: basti qui evocare di passaggio «l'idolo mostruoso» che Giuda ben David ha-Levi (circa 1107-81), meglio noto con il nome cristiano di Hermann di Colonia, riconobbe in una rappresentazione del crocifisso¹⁰⁵.

¹⁰² ALBERTO DI AQUISGRANA, *Historia hierosolymitana*, libro V, cap. 1, in S. DE SANDOLI (a cura di), *Itinera Hierosolymitana cruce signatorum* (saec. XII-XIII), Jerusalem 1979-84, vol. I, p. 262.

¹⁰³ D. FREEDBERG, *Iconoclasts and Their Motives*, Maarssen 1985; ID., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago Ill. - London 1989.

¹⁰⁴ E. CARMOLY, *Itinéraires de la Terre Sainte des XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e et XVII^e siècle, traduits de l'hébreu*, Bruxelles 1847, p. 128.

¹⁰⁵ J.-C. SCHMITT, *La question des images dans les débats entre Juifs et Chrétiens au XII^e siècle*, in S. BURGHARTZ (a cura di), *Spannungen und Widersprüche. Gedenkschrift für František Graus*, Sigma-Ringen 1992, pp. 245-54.

Gli autori musulmani, di pari passo, se da un lato apprezzano il decoro degli edifici sacri dei cristiani d'Oriente da un punto di vista estetico, non possono che rimanere inorriditi quando constatano che la dignità di un loro luogo di culto è stata guastata dagli Infedeli con l'introduzione di opere figurative; in generale, se rivelano interesse per la pittura di ascendenza bizantina, mostrano sostanziale avversione nei confronti della decorazione architettonica e delle statue tridimensionali usate dai conquistatori franchi. La Cupola della Roccia e la moschea al-Aqsâ di Gerusalemme, che, per lo sconcerto di tutto l'islam, erano state convertite in chiese dai crociati nel XII secolo, ospitavano numerose immagini sacre che non mancavano di suscitare il forte disappunto dei pellegrini arabi e persiani. Uno di questi, 'Imâd al-Din al-Isfahani, denunciò la presenza di figure di maiali in un mosaico con scene paradisiache (verosimilmente scambiando agnelli o pecore con gli animali che il Corano considera immondi), mentre lo sceicco 'Usama ben Mundîqh rimase turbato dalla presenza nel Tempio di un'immagine della Madonna con il Bambino. Al momento della riconquista delle città crociate, uno degli atti simbolici di riaffermazione di dominio era rappresentato, nelle chiese riconvertite in moschee, dalla distruzione delle statue di Cristo e dalla loro sostituzione con un *mihrab*¹⁰⁶.

Per converso, i visitatori cristiani erano singolarmente attratti dalle immagini che ornavano i maggiori edifici di culto di Palestina. Per i pellegrini, in forza della loro frequentazione delle Sacre Scritture, si rivelava particolarmente stimolante trovare una conferma figurativa delle proprie conoscenze nei luoghi stessi che erano stati teatro della storia biblica e evangelica. La visita del Santo Sepolcro era scandita da una serie di scene che rimandavano ai singoli momenti della Passione, a partire dal mosaico dell'Anastasis (Discesa agli Inferi), appartenente alla ricostruzione bizantina dell'edificio nel 1048-49, che in età crociata (circa 1149) fu reinserito, come immagine eponima dell'edificio dedicato al ricordo della Resurrezione, nella nuova abside orientale della Rotonda¹⁰⁷. Per chi entrava nella cappella del Sepolcro, le raffigurazioni della Sepoltura e delle Pie donne rimandavano immediatamente agli eventi che colà si erano consumati; una volta passato nel luogo del Calvario, il devoto non avrebbe tardato a riconoscere gli episodi precedenti della Crocefissione e della Deposizione dalla croce. La funzione illustrativa dei mosaici era inoltre rafforzata da eleganti iscrizioni latine che ne spie-

¹⁰⁶ Per questi e altri esempi cfr. C. HILLENBRAND, *The Crusades. Islamic Perspectives*, Edinburgh 1999, pp. 285-91 e 308.

¹⁰⁷ J. FOLDA, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge Mass. 1995, p. 230.

gavano il contenuto e invitavano gli osservatori al raccoglimento; l'effigie di Cristo crocifisso, che era ripetuta in più punti dello spazio sacro, mirava evidentemente a suscitare la partecipazione emotiva degli astanti, come suggerivano i versi che ne accompagnavano una che decorava la porta tra il chiostro dei canonici e la chiesa¹⁰⁸. Nondimeno, queste immagini potevano assumere un più evidente valore spirituale in virtù del loro coinvolgimento, oltre che nello spazio, anche nel tempo sacro, ovvero negli eventi rituali più importanti dell'anno liturgico: il Sabato santo, che nella basilica del Santo Sepolcro assumeva evidentemente un valore eccezionale, culminava ogni anno con la cerimonia ortodossa del «fuoco sacro», che consisteva nel miracolo dell'accensione spontanea di una candela; da quanto ci racconta una fonte crociata duecentesca, il raggio di sole che all'ora nona illuminava il braccio dell'arcangelo Gabriele dipinto sul ciborio che sovrastava il luogo della sepoltura di Cristo segnava l'inizio di quello stupendo prodigio¹⁰⁹.

La funzione mnemonica delle immagini negli edifici della Terrasanta era molto apprezzata dai pellegrini. Grazie a questi richiami «in pictura et superscriptione» Giovanni di Würzburg, che visitò la Palestina intorno al 1160, fu in grado di verificare l'associazione dei singoli luoghi di culto con gli avvenimenti della storia sacra e di trovare una risposta convincente a certi dettagli che nei testi rimanevano ambigui: la presenza di dodici figure nel mosaico della Pentecoste nella chiesa di Monte Sion gli insegnò, per esempio, che tale doveva già essere il numero degli apostoli quando discese su di loro lo Spirito Santo¹¹⁰. L'associazione con i luoghi più sacri del mondo cristiano garantiva evidentemente a queste rappresentazioni un carattere di normatività; dall'osservazione delle scene raffiguranti i principali eventi evangelici i visitatori più accorti potevano trarre sufficienti stimoli di riflessione sul significato di certe iconografie tradizionali: lo stesso Giovanni, dinanzi alla Crocefissione nella Cappella del Calvario, si pose il problema della legittimità o meno dell'inserimento nella collina sottostante la croce – rappresentazione del Golgotha (fig. 10) – del teschio di Adamo battezzato dal sangue di Cristo, obiettando che dalla Scrittura si sapeva che il progenitore era stato sepolto a Ebron. Contro l'identificazione più corrente proponeva quindi di interpretare questo dettaglio come un richiamo allegorico alla vittoria del Salvatore risorto sulla morte:

¹⁰⁸ TEODORICO, *Libellus de locis sanctis*, cap. IX, in R. B. C. HUYGENS (a cura di), *Peregrinationes tres. Saewulf, John of Würzburg, Theodericus*, Turnholt 1994, p. 153; l'iscrizione recitava: «Aspice qui transis, quia tu michi causa doloris: | pro te passus ita, pro me tu noxia vita».

¹⁰⁹ ANONIMO DI ROTHELIN, *La sainte cité de Iherusalem*, in *Recueil* cit., vol. II, p. 508.

¹¹⁰ GIOVANNI DI WÜRZBURG, *Itinerario*, in SAEWULF, *Peregrinationes tres* cit., p. 127.

Dunque con il volto umano deformato che si è soliti porre sotto i piedi del Crocifisso si vuole indicare la morte e la sua distruzione, secondo le parole del Signore: *O morte, sarò la morte tua*, ovvero «la tua distruzione»¹¹¹.

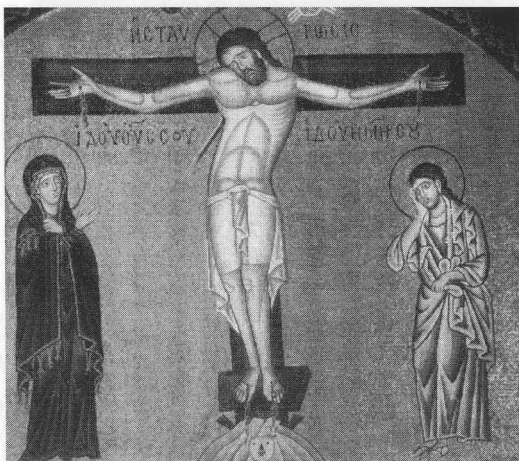
Di pari passo, all'attrazione scritturale e devozionale si mescolavano curiosità e apprezzamento estetico. Stando a Guglielmo di Tiro, lo stesso Goffredo di Buglione era talmente affascinato dalle chiese e dai loro ornamenti che, una volta terminate le funzioni, non voleva mai andarsene, bensì chiedeva spiegazioni ai preti e «a coloro che sembravano averne qualche conoscenza» circa ciascuna immagine e pittura in cui s'imbattersse, al punto da arrecare notevole fastidio ai propri compagni d'arme che, a causa sua, finivano per mettersi a tavola troppo tardi e mangiare pietanze ormai irrimediabilmente raffreddate¹¹². Non diversamente da Giovanni di Würzburg, il pellegrino Teodorico (verso il 1169) dovette essere animato da un interesse non meramente religioso quando redasse le sue accurate descrizioni degli edifici di Terrasanta, che ci offrono persino la trascrizione delle epigrafi più importanti e si-

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 118-19. L'anonimo continuatore francese di Guglielmo di Tiro, detto di Rothelin, osserva come il particolare iconografico costituisse una peculiarità dei crocifissi prodotti in Terrasanta: ANONIMO DI ROTHELIN, *Les saints lieux et le pelerinage de la terre*, in S. DE SANDOLI (a cura di), *Itinera hierosolymitana* cit., vol. IV, p. 40.

¹¹² GUGLIELMO DI TIRO, *Historia Hierosolymitana*, libro IX, cap. 11, a cura di R. B. C. Huygens, Turnholt 1986, p. 423.

Figura 10.

Hosios Loukàs (Grecia), Katholikon, nartece, Crocefissione, mosaico parietale, 1050 circa.



gnificative. Fu per esempio in questi termini estremamente puntuali e suggestivi che si esprime intorno ai mosaici dell'arco trionfale della Rotonda e delle pareti adiacenti, risalenti con tutta probabilità alla ricostruzione di Costantino Monomaco negli anni Quaranta dell'XI secolo:

Invero la sezione della parete che è frapposta tra l'ordine mediano e quello superiore risplende nella sua tecnica musiva di uno splendore incomparabile, mentre sul lato frontale del coro, ossia sopra l'arco del santuario si riconosce dipinto, nella stessa tecnica ma di epoca antica, il Bambin Gesù fino all'ombelico, splendido nel suo fanciullesco e giocondissimo volto; alla sinistra si trova la Madre sua, alla destra invece l'arcangelo Gabriele che proferisce il ben noto saluto *Ave Maria gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*: questo saluto è scritto in latino come in greco intorno allo stesso Signore Cristo. Più avanti, sul lato destro, sono dipinti in ordine, con la stessa tecnica, i dodici apostoli, ciascuno con in mano un cartiglio (*eulogias*) relativo ai misteri cristologici. Vi è però nel mezzo l'imperatore Costantino, per il fatto che assieme alla madre Elena fu il fondatore di quella chiesa: sta su una finestra non profondamente incassata nel muro vestito di una *trabea* con regale magnificenza. Dietro gli apostoli è rappresentato ammirevolmente anche san Michele. Segue sul lato sinistro la serie dei dodici profeti, ognuno dei quali ha lo sguardo rivolto in direzione di quel bellissimo fanciullo: essi hanno espresso le profezie che, ispirate da lui, sorreggono nelle mani [riportate nei cartigli]. In mezzo a loro, ovvero in corrispondenza del figlio, è magnificamente raffigurata la regina sant'Elena¹¹³.

Di quanto vedeva, il pellegrino comprendeva i temi (nonostante qualche abbaglio¹¹⁴), seguiva le indicazioni fornite dall'epigrafia, percepiva le corrispondenze interne e trasversali della composizione, valutava gli aspetti tecnici, riconosceva la maggiore o minore antichità dei singoli mosaici, ne apprezzava la qualità e ne rimaneva affascinato. Si trattava di un'esperienza che, certo, era stimolata e orientata dall'eccezionalità del luogo, dalla relativa aura di esotismo che lo circondava e dal numero di richiami alla narrazione evangelica che era in grado di suscitare; tuttavia apparteneva già a pieno titolo e a tutti gli effetti alla sfera del godimento estetico. D'altra parte i pellegrini, che da queste immagini erano pur toccati e commossi, non mancavano di riconoscere la bellezza che le contraddistingueva al pari degli altri preziosi ornamenti degli edifici sacri, anche quando, in età mamelucca, aveva avuto inizio la loro inesorabile decadenza: così fra' Antonio Reboldi da Cremona, in

¹¹³ TEODORICO, *Libellus de locis sanctis*, cap. VI, in SAEWULF, *Peregrinationes tres cit.*, p. 150. Sul programma dei mosaici cfr. J. FOLDA, *The Art of the Crusaders cit.*, p. 231; sul valore delle descrizioni di Teodorico, C. SAUER, *Theoderichs Libellus de locis sanctis (ca. 1169-1174). Architekturbeschreibungen eines Pilgers*, in G. KERSCHER (a cura di), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin 1993, pp. 213-39.

¹¹⁴ Molto probabilmente identificò come un'Ascensione il mosaico che raffigurava la Discesa al Limbo (*Anastasis*); cfr. B. ZEITLER, *Cross-Cultural Interpretations of Imagery in the Middle Ages*, in «Art Bulletin», LXXVI (1994), pp. 680-94, in particolare 690-93.

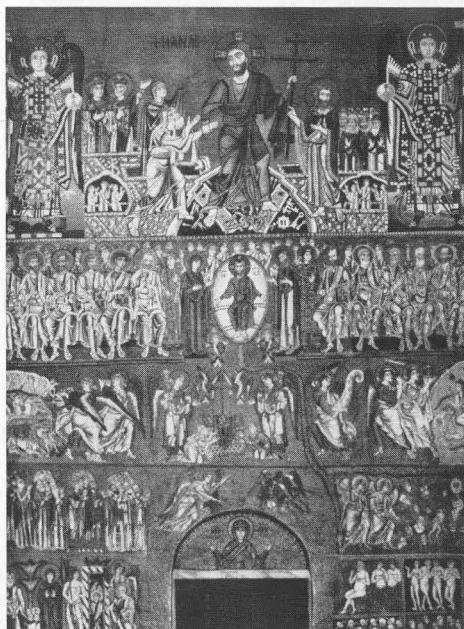
Palestina tra gli anni Venti e Trenta del Trecento, confessò di esser rimasto profondamente colpito dalle inaspettate qualità «temporali» della basilica di Betlemme, come la varietà e la *curiositas* delle pitture, la sequenza simmetrica delle colonne, la bellezza del pavimento e del tetto plumbeo, che superavano di gran lunga qualsiasi edificio d'Europa¹¹⁵.

Le opere d'arte delle chiese di Terrasanta traevano indubbio vantaggio, agli occhi dei fedeli, dalla loro partecipazione all'aura di sacralità, autorità e liminalità di cui era investita la stessa topografia della Palestina e degli altri territori (come la Galilea e l'Egitto) in cui Gesù di Nazareth e i suoi discepoli avevano vissuto e predicato. In questi luoghi straordinari le immagini permettevano di illustrare gli episodi del racconto evangelico che proprio in quel punto si erano svolti e di evocare i personaggi che di quegli stessi eventi erano stati protagonisti. In

¹¹⁵ ANTONIO DE' REBOLDI, *Itinerarium ad sepulchrum Domini* [1326, 1330], a cura di R. Röhrich in «Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins», XIII (1890), pp. 153-74, in particolare 160.

Figura 11.

Torcello (Venezia), cattedrale di Santa Maria Assunta, controfacciata, Giudizio Universale, mosaico parietale, XII secolo.



ogni caso, anche laddove queste non erano presenti, la fantasia dei pellegrini arrivava a riconoscerle in sagome appena accennate, come le venature del marmo o le impronte sulla roccia, quasi che fossero state prodotte a questo scopo dalla mano invisibile di Dio: c'era chi riconosceva Cristo su una lastra dell'attuale moschea di Omar o su una rupe nota come «Saltus Domini» presso Nazareth, chi san Girolamo sull'altare marmoreo della Cappella del Presepe a Betlemme, chi il corpo di santa Caterina su una pietra che dominava la cima del Gebel Katrîn, al Sinai¹¹⁶. L'immaginazione in qualche modo veniva a colmare le «lacune» del paesaggio sacro, a ribadirne il decoro, a esplicitarne il carisma.

Giacché si riteneva che Cristo sarebbe apparso con gli apostoli, alla fine dei tempi, nell'orto del Gethsemani, i devoti avevano l'abitudine di visitare quella località suburbana di Gerusalemme mantenendosi sul lato destro, ossia dalla parte (a destra di Dio, cioè a sinistra dell'osservatore) riservata tradizionalmente ai giusti nella scena del Giudizio universale (fig. 11) e ripetendo continuamente l'invocazione «Iesù Cristo, da questa parte mi fa' stare, me e i miei parenti»¹¹⁷. Sul paesaggio reale della Terrasanta veniva così proiettato, sulla base della propria esperienza figurativa, uno spazio ideale modellato sugli schemi iconografici tradizionali, dei quali, con un po' di sforzo, i pellegrini potevano per un giorno sentirsi protagonisti.

¹¹⁶ Per queste vicende cfr. M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista* cit., pp. 222-24.

¹¹⁷ NICCOLÒ DA POGGIBONSI, *Libro d'Oltramare* (1346-50), cap. LXXXI, in A. LANZA e M. TRONCARELLI, *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Firenze 1990, p. 73.