

## **I mercoledì dell'arte**

### **Leggere le immagini**

#### ***Forme della Passione***

*Iconografie del dolore* (20 marzo 2013), *Iconografie della gioia* (10 aprile 2013)

a cura di Caterina Zaira Laskaris

- Narrazione evangelica e riflessione esegetica sono alla base della produzione iconografica.  
Fonti: vangeli canonici, vangeli apocrifi, scritti patristici, testi teologici, preghiere e omelie, meditazioni, rivelazioni di mistici, leggende (ex. *Legenda aurea*), opere poetiche e dialoghi teatrali.
- Immagini isolate o legate tra loro in cicli, sequenze e sistemi più complessi; immagini illustrative o allegoriche; immagini iconiche (a figure singole) o con scene corali.
- Fedeltà alle convenzioni stabilite dalla tradizione iconografica, ma anche grande articolazione e varietà delle forme e delle soluzioni espressive, a seconda dei contesti storici, geografici e culturali di appartenenza e della collocazione, destinazione e funzione delle immagini (legate ad ambienti monastici, ecclesiastici o laici, alle forme pubbliche della liturgia e della celebrazione o alla devozione privata).
- Dal primo '400 in poi (seguendo il filone aperto con Giotto), sperimentazioni progressive di una nuova 'grammatica' rappresentativa, espressiva, gestuale e spaziale, che privilegia la 'verosimiglianza' nella raffigurazione.
- Spesso nelle raffigurazioni presenza di figure "anacronistiche" rispetto all'episodio narrato: santi non coevi, committenti e devoti, religiosi e monaci, appartenenti all'orizzonte spirituale e storico dell'opera pittorica e della sua destinazione (ad esempio un convento o una cappella privata).

#### Temi della PASSIONE di Cristo

##### **Ingresso a Gerusalemme** (*Domenica delle Palme*)

##### **Ultima Cena e ciclo eucaristico**

Lavanda dei piedi e spiegazione del suo significato

Commiato dagli Apostoli

Annuncio del tradimento

Giovanni sul petto di Gesù

Giuda intinge il boccone nel piatto o riceve il boccone da Gesù

Comunione degli Apostoli (con calice e pane o ostia)

##### **Arresto di Gesù**

Pregliera e agonia nell'orto degli ulivi (apostoli dormienti, angelo/-i)

Tradimento di Giuda; Bacio di Giuda

Arresto di Gesù: guardie; Pietro e il servo del sommo sacerdote; fuga dei discepoli

Rimorso e suicidio di Giuda

Rinnegamento e pentimento di Pietro

##### **Processo di Gesù**

Processo religioso: Anna, Caifa; Cristo deriso

Processo politico: Pilato, Erode (veste bianca)

Flagellazione

Incoronazione di spine

Cristo oltraggiato

*Ecce homo*

Barabba

### **Salita al Calvario (*Via Crucis*)**

Cristo porta croce; sgherri

Trasporto della Croce (anche allegorico e collettivo)

Cadute lungo la via; incontro con Maria, con Veronica, con le donne; Cireneo

### **Crocifissione e morte**

Spoliazione di Gesù, Maria lo copre; i soldati si spartiscono le vesti e giocano la tunica ai dadi

Gesù inchiodato alla croce; erezione della croce

Gesù sale da solo sulla croce

Gesù crocifisso: vivo (*Christus triumphans*), morto (*Christus patiens*); vestito con tunica o nudo  
scena più o meno affollata

Spasimo della Vergine

personaggi: due ladroni, dolenti (Maria, Giovanni, Maddalena), pie donne, soldati,  
centurione/Longino, portalanca, portaspugna, folla dei giudei

angeli, Padreterno

santi (ex. S. Francesco, S. Domenico), religiosi (ad esempio monaci), devoti

simboli: sole e luna, Chiesa e Sinagoga, pellicano, teschio o scheletro (o figura) di Adamo

croce: varie forme; iscrizione sintetica o per esteso e in più lingue

Esaltazione e culto della croce; Storia e leggenda della Croce

strumenti della passione (*Arma Christi*): scala, spugna, dadi, chiodi (4 o 3), martello, tenaglie, corona  
di spine, corda, flagelli, lancia, sputi

### **Lutto**

personaggi: Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo, Maria, Giovanni, Maddalena, pie donne;  
angeli, santi, devoti

Deposizione (*Apocathilosis*)

Deposizione del corpo dalla croce

Deposizione del corpo a terra

Compianto sul Cristo morto (*Epitaphios threnos*)

Trasporto al sepolcro

Pietra dell'unzione

Seppellimento / Deposizione nel sepolcro (scavato nella roccia o in forma di sarcofago)

Cristo morto nella tomba

### **Iconografie allegoriche e simboliche**

*Agnus Dei*

5 Piaghe di Cristo (*ostentatio vulnerum*)

*Arma Christi*

*Imago Pietatis* (varie forme)

Torchio mistico; Mulino eucaristico

Sangue del Redentore

Uomo dei dolori

Croce = Albero della vita

Trionfo dell'eucaristia; miracoli eucaristici (Messa di S. Gregorio, Miracolo di Bolsena, S. Antonio e  
la mula, S. Pietro Martire e la falsa Madonna)

Nome di Gesù

### **Rapporto analogico/esegetico con l'Antico Testamento**

Prefigurazioni, abbinamenti a episodi biblici (ex. sacrificio di Isacco, caduta della manna) o brani di testi, ex. versetti di profeti (cfr. Melozzo da Forlì, Loreto, colonna della flagellazione abbinata a *Is. 50*, terzo canto del servo perseguitato del Signore: "Corpus meum dedi percutientibus, et genas meas vellentibus, faciem meam non averti ab increpantibus, et conspuentibus in me." Ho presentato il mio dorso ai flagellatori, le mie guance a coloro che mi strappavano la barba; non ho sottratto la faccia agli insulti e agli sputi)

.....

## Temi della GLORIFICAZIONE di Cristo

### **Resurrezione**

Rapporto teologico e analogico con altri episodi del Nuovo Testamento (ex. Annunciazione; Resurrezione di Lazzaro, Trasfigurazione; Giudizio universale)

#### *Anastasis*

Discesa al Limbo; Gesù libera i progenitori dagli Inferi

Cristo risorto: sollevato in cielo o in atto di uscire dal sepolcro  
sepolcro

guardie addormentate

uno o due angeli

pie donne

oggetti: sepolcro; pietra; bende e sudario; stendardo

*Noli me tangere* (Maddalena e Gesù); Gesù "ortolano"

Pietro e Giovanni al sepolcro

### **Apparizioni**

Gesù appare agli Apostoli nel Cenacolo

Incredulità di Tommaso

Gesù e i discepoli di Emmaus

Pesca miracolosa

### **Ascensione**

### **Pentecoste**

.....

## **CITAZIONI**

ARASSE: (p. 132) L'image n'apprend en fait rien que nous ne sachions déjà. (...) Le textes le disent d'ailleurs clairement: à proprement parler, l'image n'apprend rien par elle-même; ou du moins (...) la connaissance (*cognitio*) qu'apporte l'image est une connaissance pragmatique, elle nous fait savoir ce qu'il faut faire; il s'agit d'une vérité de la conduite, différente de la connaissance spéculative (...) l'utilité principale de l'image tient à ce qu'elle est particulièrement efficace pour émouvoir le fidèle, le mouvoir à la dévotion et lui rappeler les points essentiels du mythe religieux. (...) l'idée de l'image aide-mémoire est un leitmotiv des textes religieux qui lui sont consacrés, et on le retrouve encore lors de la 25<sup>e</sup> session du Concile de Trente.

(p. 133-134) L'image «re-présente», elle rend l'absent présent; c'est le cas du portrait, c'est aussi celui de l'image religieuse qui fait voir aux fidèles ce qu'ils savent mais qu'ils pourraient oublier. (...) il est essentiel au bon fonctionnement du système que chaque figure demeure dans son lieu propre; un déplacement des figures à travers les lieux ou une interversion des lieux enlèverait toute efficacité au système mnémothèque. (...) au cours des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, on assiste à l'émergence progressive d'un autre type de représentation figurée, tout à fait opposé au système «mnémonique» (p. 136) la persuasion ne recourt plus à la même technique. Il s'agit de faire croire à l'image (...) mais la représentation figurée est désormais valorisée pour sa capacité d'illusion. (p. 136) il faut en quelque sorte que le signifiant soit crédible - mieux: vraisemblable -, pour que l'on puisse mieux croire au signifié. L'efficacité même religieuse de l'image est fondée sur sa capacité d'illusion. (...) le spectateur dévot du Quattrocento est invité à regarder les nouvelles images, construites selon les principes de la perspective illusionniste et de la gestuelle expressive.

FRUGONI: (p. 3) Nel Medioevo, diciamo per semplificare almeno fino a tutto il XII secolo, il viso dei personaggi non esprime i sentimenti e i moti interiori dell'animo, demandati al linguaggio dei gesti e delle mani, quasi il corpo parlasse. (...) Nei primi secoli del Medioevo la Chiesa mostra un profondo disagio verso i gesti del dolore ostentato, perché evocano troppo da vicino quelli pagani del compianto funebre; inoltre la

certezza della resurrezione mal si concilia con l'espressione esibita del lutto.(p. 4) Solo i dannati, per la degradazione disumana e per le torture subite che deformano le facce stravolte, si mostrano in corpi disarticolati e smorfie terribili, così come i demoni, impegnati in più a irridere con ghigni e sberleffi o a terrorizzare con l'aspetto minaccioso e furibondo gli inermi ed eterni prigionieri [nelle scende del Giudizio Universale]

(p. 17) Appoggiare la mano alla guancia per esprimere un'intensa sofferenza è un gesto che ha una tradizione iconografica che affonda nell'Antichità. (p. 20) Il braccio del morente disteso verso il basso, in pronazione, indica la totale mancanza di azione, la sua sconfitta. E' un gesto mutuato dall'Antichità (...) si applica ad una gamma di situazioni prossime alla morte o alla morte appena avvenuta [cfr. anche la Vergine in deliquio sotto la croce, ex. nella Crocifissione di Giotto della Cappella Scrovegni]

(p. 53) le mani incrociate in pronazione esprimono la condizione di vittima impotente, incapace di reagire, paralizzata dall'afflizione. (...) Agli uomini anziani, specie se di alto rango, era permesso ancora un altro modo per esprimere la propria emozione, modulata in una gamma che va dalla perplessità alla tristezza: prendersi e tirarsi la barba. (p. 56) Nel XIII secolo la lamentazione violenta è esibita anche per i soggetti sacri più tradizionali: ad esempio, lo strazio delle pie donne nel *Compianto di Cristo*.

(p. 60) proprio i numerosi sarcofagi con il mito di Meleagro e con quello di Ippolito fornirono un ottimo repertorio di atteggiamenti del dolore agli artisti medievali. [ad es. allargare indietro le braccia, come il S. Giovanni nella *Deposizione* di Giotto a Padova] (p. 67) tali atti facevano parte dell'esperienza quotidiana dei cittadini medievali e dunque erano assai più diretti e parlanti di quanto ci possano apparire oggi.

(p. 122) Se è dunque un fine "didattico" che giustifica il meccanismo additivo, conseguenza immediata è che manca ogni fusione fra il personaggio e lo spazio in cui è pensato agire, spazio che a volte assume, con il fondo d'oro, l'opaco spessore di una quinta architettonica. Il tempo atmosferico, il tempo attuale e contingente, diventa il tempo eterno di Dio.

(p. 126) In quei tempi proprio il linguaggio convenzionale era il più facilmente comprensibile perché il più diffuso ed usato: non c'era alcuna difficoltà, una volta riconosciuto il soggetto, a situare mentalmente i personaggi nei loro luoghi appropriati.

(p. 132) Di quella storia lo spettatore medievale conosceva già tutti i momenti, l'inizio, lo svolgimento e la fine, e l'immagine doveva soltanto *ricordarglieli*, allineando tutti gli elementi del racconto l'uno accanto all'altro.

(p. 196) Ipotesi che (...) Cimabue abbia voluto rendere conto dell'intero dramma della morte di Cristo rappresentando [nelle due versioni della crocifissione nei due bracci del transetto della basilica superiore di Assisi] ogni momento dell'evento e ogni personaggio presente al supplizio, seguendo gli evangelisti che per questo episodio *non* concordano in ogni particolare. (p. 198) Lo sguardo tende a legare le due *Crocifissioni* per la ripetizione pressoché identica nei due transetti sia dello strazio degli angeli turbinanti nel cielo, sia dell'immagine sinuosa del grande Cristo crocifisso, mentre il rapporto concettuale fra i due affreschi è suggerito dallo svenimento della Vergine da una parte e dal mutuo affidamento di Maria e Giovanni dall'altra.

(p. 211) Il passaggio [tra XII e XIII secolo in Occidente, Oltralpe prima che in Italia] dai quattro chiodi ai tre chiodi, facendo assumere al corpo uno schema triangolare dove risaltano maggiormente i tormenti del supplizio, ha un fine molto preciso: spingere il fedele ad una maggiore partecipazione quando contempla l'accentuata crudeltà della tortura.

TOSCANO: (p. 97) in generale lo scopo era di istruire ed elevare i devoti (...) Questi cicli svolgevano un compito per così dire ambientale che preparava come meglio non si poteva alla comunicazione. (p. 98) Se l'impatto emotivo suscitato dalla figura del Crocifisso era regolarmente il più intensamente vissuto, la sua percezione variava con il variare del tipo e della posizione. (...) la reazione provocata da simili immagini poteva risolversi anche in esiti nettamente ripulsivi.

DE MARCHI: (p. 18) [*Akrà tapeinosis* = somma umiliazione, che poi dà forma alla *Imago Pietatis*] le origini della sua formulazione sono in ambito bizantino, fra XII e XIII secolo (...) finalità di coinvolgimento empatico (...) si accompagnarono in forma di dittico alla raffigurazione mariana [sostituita solo dal '400 la Madonna col Bambino con la Madonna Addolorata] (...) abbraccio affettuoso, guancia a guancia, fra Madre e Figlio, diffuso tra il XII e il XIII secolo nelle composizioni del *Threnos* o della *Pietra dell'unzione* di ambito balcanico (...) facendo sorreggere il corpo morto da uno o più angeli, che al contempo svolgevano la funzione di offrirlo allo sguardo pietoso del fedele in un movimento di vera e propria *ostensio*, che traduceva in teatro visivo, in attualità palpitante e coinvolgente, l'astratto contenuto sacramentale della mostranza eucaristica, rientrando nel vivo di una problematica, quella del dogma della transustanziazione

nell'Eucaristia, quanto mai dibattuta in tutta Europa al tempo dei concili di Costanza e di Basilea. Per questo l'angelo spesso sorreggeva da dietro il corpo di Cristo, con le mani velate dal sudario

(p. 21) La volontà di produrre delle "icone moderne", la cui sconvolgente modernità di resa affettiva e atmosferica era calata nell'apparente riproposizione di un genere vetusto e venerato, contraddistinse Giovanni Bellini, diversamente da Mantegna (...) In ambito tedesco si era diffusa fin dal Trecento un'iconografia ben distinta da quella dell'*Imago Pietatis* che presentava la figura intera, in piedi, di Cristo, che appare vivente mentre si rivolge al fedele e gli mostra le sue ferite, talora appoggiandosi alla Croce, talora accompagnato dagli strumenti della Passione, gli *Arma Christi*. [cfr. culto del Sangue del Redentore, Mantova, 1459, Concilio indetto da Pio II] (p. 23) a Venezia non mancano soluzioni ibride abbastanza curiose (p. 24) umanizzazione del sacro che venne perseguita con altra radicalità da Giovanni Bellini

(p. 25) [cfr. Nicolò da Osimo († 1454), *Giardino de Oratione fructuoso*, edito a Venezia nel 1494] manuale di "orazione mentale" (...) in cui si suggerisce al lettore «che ti fermi ne la mente lochi e persone» della Passione di Cristo «aciò che tu meglio la possi imprimere nella mente». La traduzione didascalica perfetta è esemplificata da dipinti come la *Gerusalemme con storie della Passione* di Hans Memling della Galleria Sabauda (circa 1470), dipinta per Tommaso Portinari a Firenze. (...) esercizio di retorica figurativa, che sceglie l'*Imago Pietatis* come luogo di eccellenza del coinvolgimento empatico, per cui – come scrisse Leon Battista Alberti – «piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole», grazie alla forza mimetica ed espressiva della pittura. [libero adattamento di un verso delle *Elegie* di Propertio nella *Pietà* di Brera: "Se questi occhi gonfi di lacrime prorompevano per così dire in pianto, allora la stessa opera di Bellini potrebbe piangere."] (p. 30) La pittura supera la realtà, queste figure piangono (e fanno piangere) più che se fossero in carne e ossa.

DOSTOEVSKIJ: (pp. 403-404) Mi tornò in mente all'improvviso un quadro [si tratta del *Cristo morto nel sepolcro* di Holbein] che avevo veduto poco prima da Rogozin, in una delle sale più tetre della sua casa, sopra ad una porta. Egli stesso me l'aveva mostrato passando, e io ero rimasto cinque minuti a osservarlo. Non aveva niente di bello dal lato artistico, ma suscitò in me una strana inquietudine. Il quadro raffigurava un Cristo appena tolto dalla croce. Mi sembra che i pittori abbiano preso l'andazzo di raffigurare il Cristo, sia crocifisso, sia depresso dalla croce, con un volto sempre ancora soffuso di straordinaria bellezza: una bellezza che essi cercano di conservargli anche fra i più orribili strazi. Nel quadro di Rogozin, invece, di bellezza nemmeno la traccia: era in tutto e per tutto il cadavere di un uomo che ha patito infiniti strazi ancora prima di venir crocifisso: ferite, torture, percosse delle guardie, percosse del popolo mentre portava la croce e quando cadde sotto il suo peso; e infine, per sei ore (secondo il mio calcolo, almeno), il supplizio della crocifissione. E' vero che il viso era quello di un uomo appena tolto dalla croce, e cioè conservava in sé molto di vivo, di caldo; nessun tratto aveva avuto il tempo di irrigidirsi, tanto che sul viso del morto traspariva anche la sofferenza, come se egli la sentisse tuttora (questo era stato colto assai bene dall'artista); quel viso però non era stato risparmiato per nulla: era la natura stessa; e in verità così deve essere il cadavere di un uomo, chiunque egli sia, dopo simili strazi. Io so che la Chiesa cristiana, fin dai primi secoli, ha stabilito che Cristo patì non figuratamente, ma realmente, e che perciò anche il suo corpo soggiacque sulla croce in tutto e per tutto alla legge di natura. Nel quadro il viso era orrendamente sfigurato dai colpi, enfiato, con tremendi lividi sanguinolenti e gonfi, occhi dilatati, pupille stravolte; il bianco degli occhi, vasto, scoperto, luceva in un certo riflesso vitreo, cadaverico. Ma, cosa strana, mentre guardi quel corpo di uomo straziato, ti sorge in mente un singolare e curioso quesito: se tutti i suoi discepoli, i suoi futuri discepoli, le donne che lo seguivano e che stavano presso la croce, e tutti quelli che in lui credevano e lo adoravano, videro realmente un cadavere in quelle condizioni (e doveva certo essere in quelle precise condizioni), come mai poterono credere, contemplandolo, che quel martire sarebbe risorto? Involontariamente vien fatto di pensare: se la morte è così orrenda, e se le leggi della natura sono così forti, come fare a vincerle? (...) Guardando quel quadro la natura appare sotto l'aspetto di una belva immane, spietata e muta, o piuttosto (...) di un'immensa macchina di nuovissima costruzione che abbia assurdamente afferrato, maciullato e inghiottito, sorda e insensibile, un Essere sublime e inestimabile (...) Gli uomini che circondavano il morto, dei quali non uno figurava nel quadro, dovettero sentire in quella sera, che aveva annientato di colpo tutte le loro speranze e forse anche la loro fede, un'angoscia e una costernazione terribile. (...) E lo stesso Maestro, se, alla vigilia del supplizio, avesse potuto vedere la propria immagine, sarebbe Egli salito sulla croce e sarebbe morto come morì? Anche questa domanda ti si affaccia alla mente involontariamente, se guardi quel quadro.

## Bibliografia indicativa

- D. Arasse, *Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XVe siècle*, in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII au XVe siècle*, Roma, 1981, pp. 131-146
- M. Baxandall, *La "Resurrezione di Cristo" di Piero della Francesca*, in *Parole per immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, Torino, 2009, p. 139-192
- H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, 1986
- H. Belting, *Giovanni Bellini. La Pietà*, Modena, 1996
- M. Bollati, *Immagini medievali della Passione*, in *Apocrifi: memorie e leggende oltre i Vangeli*, a cura di S. Castri, Milano, 2009, pp. 59-65
- A. De Marchi, *Im Laufe der Zeit: la "Pietà" di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini. Dall'icona alla storia*, a cura di A. De Marchi, A. Di Lorenzo, L. Galli Michero, (catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 9 novembre 2012 - 25 febbraio 2013), Torino, 2012 pp. 17-34
- Derbes, *Picturing the Passion in late Medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies and the Levant*, Cambridge, 1996
- F. Dostoevskij, *L'idiota*, Torino, 1994
- Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, 2010
- J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1993
- P. Iacobone, *Luce e colori per il corpo del risorto: un percorso iconografico tra Oriente e Occidente*, in *Il corpo glorioso. Il riscatto dell'uomo nelle teologie e nelle rappresentazioni della resurrezione*, Atti del II simposio internazionale di studi sulle arti per il sacro, a cura di C. Bernardi, C. Bino, M. Gragnolati, Pisa, 2006, pp. 83-94
- J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, Torino, 2005
- L. Reau, *Iconographie del l'art chrétien*, 6 volumi, Parigi, 1955-1959 (cfr. volume 2, tomo II, pp. 393 segg.)
- Rigaux, *Le Christ du dimanche: histoire d'une image médiévale*, Parigi, 2005
- Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma, 1980
- B. Toscano, *Dieci immagini al tempo di Angela*, in *Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno*, a cura di M. Bassetti, B. Toscano, (catalogo della mostra, Foligno, 6 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013), Spoleto, 2013, pp. 97-116
- *Vincenzo Foppa. I tre crocifissi*, a cura di P. Biscottini, Milano, Museo Diocesano, 2013
- S. Zuffi, *Episodi e personaggi del Vangelo*, Milano, 2002

Qualche sito web per la ricerca di immagini e informazioni iconografiche:

<http://www.aug.edu/augusta/iconography/>

<http://www.iconclass.nl/home>

<http://www.wga.hu/>

<http://warburg.sas.ac.uk/?id=304>