

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età medievale
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo I, tomo II

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo II (tomo I) del 2015 della rivista telematica
semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.
Cura redazionale: Filippo Spatafora

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI
Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia,
Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo,
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010
Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in
forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* sele-
zionati in base alla competenza sui temi trattati.
Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non
individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-792-4

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di
questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo
di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcino in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	153
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	183
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	235
ABSTRACTS.....	259

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, "O inanimato Corpo". <i>Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocelo, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirme fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

LE 'IMMAGINI VIVE'
DI UNA CROCIFISSIONE
E LA PARTECIPAZIONE DELL'OSSERVATORE

KATHARINA WEIGER

La Vergine Maria della *Crocifissione* attribuita ai successori di Giotto a Napoli e oggi conservata al Musée du Louvre a Parigi (figg. 1 e 2)¹ presenta delle caratteristiche straordinarie: sul lato

Ringrazio il prof. Carmelo Occhipinti per avermi dato l'opportunità di pubblicare le mie riflessioni sulla *Crocifissione* del Louvre in questo fascicolo di «Horti Hesperidum». Al prof. Alessandro Nova sono grata per avermi assegnato una borsa di studio presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, dove ho potuto portare a termine questo articolo in un ambiente ideale per la ricerca. Per gli spunti di riflessione desidero ringraziare vivamente il prof. Wolf-Dietrich Löhr, uno dei tutor della mia dissertazione di dottorato. Un affettuoso e particolare ringraziamento va alla dott.ssa Cristina Firriolo per il prezioso aiuto nella traduzione del testo. Senza di lei questo articolo non avrebbe avuto questa forma. Per l'aiuto fornitomi durante le mie ricerche al Musée du Louvre e al Centre de recherche e de restauration des musées de France ringrazio la curatrice dott.ssa Dominique Thiébaud. Ringrazio inoltre la prof.ssa Adrian S. Hoch, la dott.ssa Angelika Kling, la dott.ssa Ortensia Martinez Fucini e il dott. Marco Musillo per gli utili consigli, la dott.ssa Stefanie Fink per le fotografie, Sara Proserpio e Daniel Kempf-Seifried per l'elaborazione delle immagini.

¹ La tavola in pioppo di 1,351 m di altezza e 1,180 m di larghezza è stata acquistata dal Musée du Louvre ad un'asta di Delorme et Fraysse presso la casa d'aste Drouot-

destro della fronte e sul mento si scorgono delle macchie di sangue e la veste bordeaux è strappata a mostrare la clavicola e altre macchie di sangue sul petto dall'incarnato pallido. Questa drammaticità contrasta con l'eleganza sobria e discreta della veste e del corpo lungo e sottile. Priva di sensi, Maria è reclinata all'indietro con le braccia leggermente alzate e viene sorretta da una donna, che come lei ha il capo cinto dal nimbo, mentre san Giovanni la sostiene afferrandola per la veste. Gli occhi sono chiusi e l'incarnato è realizzato con toni spenti e tendenti al verde, che alludono alla perdita di coscienza². In questo modo è presentata la Madre di Dio, rivolta quasi completamente verso l'osservatore. Lo svenimento di Maria nella tavola del Louvre non è tema inusuale per l'epoca³; lo sono invece l'attenzione alle emozioni e la finezza della pittura, ma soprattutto le macchie di sangue e la veste strappata.

L'alta qualità di quest'opera non è testimoniata esclusivamente dalla figura di Maria, ma anche da altre figure, la cui presenza è da attribuire principalmente all'evoluzione del motivo iconografico della crocifissione. A partire dal XIV secolo compaiono in misura crescente nelle immagini di carattere sacro

Richelieu nel giugno 1999. All'epoca questa *Crocifissione* era attribuita al cosiddetto Maestro di Giovanni Barrile. Su Giovanni Barrile, funzionario alla corte degli Angiò e stretto confidente di re Roberto, si veda WALTER 1964, pp. 529-530. Dal 2006 la tavola è esposta al museo parigino come opera della bottega di Giotto. Noti studiosi, tra i quali Pierluigi Leone de Castris, Alessandra Perriccioli Saggese, Miklós Boskovits e Dominique Thiébaud, concordano nell'affermare che la tavola deve essere stata realizzata a Napoli tra il 1330 e il 1335. Alcuni la attribuiscono al Maestro di Giovanni Barrile, altri alla bottega di Giotto. È possibile ipotizzare che la composizione sia stata concepita da Giotto e l'esecuzione sia opera del Maestro di Giovanni Barrile. Cfr. al riguardo la scheda nel catalogo della mostra *Giotto e compagni*, in occasione della quale la tavola è stata analizzata per la prima volta dal punto di vista storico-artistico ed esposta accanto ad altre opere risalenti allo stesso periodo e anch'esse realizzate a Napoli: THIÉBAUD 2013, pp. 176-183.

² Lo sforzo compiuto dalla santa per sorreggere la Vergine Maria è ben visibile dalle sue guance arrossate. I santi, i giocatori, il cattivo ladrone e i due soldati alla sinistra di Gesù, uno dei quali dagli evidenti tratti esotici, sono le figure i cui visi sono meglio conservati, cfr. THIÉBAUD 2013, pp. 179-180.

³ AANDBERG-VAVALÀ 1929, p. 149: «In verità il Trecento offre una ricchissima varietà nello svolgere questo motivo, caro agli artisti italiani [...]». Anche *ibidem*, pp. 164-165, nota 31.

dei personaggi che a volte si limitano a osservare gli eventi rappresentati e altre volte vi prendono parte, ma ai quali non è possibile dare un nome. Queste figure sono importanti per l'osservatore esterno perché rispondono all'esigenza nuova di coinvolgerlo nella scena, di attirarlo per così dire dentro l'immagine; ad esse viene affidato il ruolo di mediare, in un certo senso, tra tempi, soggetti pittorici e spettatore⁴. Rispetto alle crocifissioni precedenti, nelle crocifissioni ricche di figure fanno la loro comparsa, accanto alla Vergine Maria e a san Giovanni, personaggi appartenenti alla cerchia di Gesù che partecipano più o meno attivamente agli eventi rappresentati. Inoltre è maggiore il numero di soldati, di nemici e di seguaci di altre fedi⁵. Tutti questi personaggi rafforzano l'attenzione dell'osservatore sugli eventi raffigurati, ma al contempo richiedono loro stessi una certa attenzione, soprattutto quando il loro ruolo non trova alcuna giustificazione in rapporto all'iconografia. La *Crocifissione* del Louvre, per esempio, richiede che sia l'osservatore a dare vita e, dunque, significato a queste figure iconograficamente non essenziali, le quali servono in qualche modo a veicolare il messaggio implicito nell'immagine, che fa riferimento, nella fattispecie, al ruolo e al destino del singolo fedele nel progetto salvifico divino⁶.

⁴ BELTING 1981, p. 22: «Im Rahmen der gesteigerten Partizipation am religiösen Leben, für die *neue*, nicht an theologische Bildung und Sprache gebundene Formen affektiver Betätigung gefunden wurden, spielte das Bild eine Rolle, die es vorher nicht besaß. Es bot eine plastische Anschauung, statt begriffliche Ordnung, der religiösen Welt an und wandte sich an die unmittelbare Sinneserfahrung». Robert Suckale parla in questo contesto di immagini che erano «nicht so sehr unnahbares Kultbild, also 'Gegenüber'», bensì immagini che dovevano provocare «die Erschütterung der Betrachter», cfr. SUCKALE 2009, t. 1, p. 30.

⁵ Sulla storia dell'iconografia della crocifissione si vedano le opere tuttora fondamentali di SANDBERG-VAVALÀ 1929, pp. 27-57 e di SCHILLER 1968, pp. 98-171 con numerose illustrazioni in appendice. Per un approfondimento sul tema della nascita delle immagini nel contesto del pensiero tardo-medievale si veda ROTH 1967, pp. 21-43, in particolare sul motivo della crocifissione nel Trecento pp. 44-57. In generale sulle crocifissioni ricche di personaggi nella pittura, cfr. SUCKALE 2009, t. 1, pp. 8-101.

⁶ Questa tesi fa parte della mia dissertazione di dottorato, nella quale analizzo una serie di immagini del XIV secolo nate dalla politica artistica napoletana, nonché le motivazioni, le strategie e il ruolo di determinati committenti.

Prima di spiegare il senso di quanto detto, è utile accennare alla discussione storico-artistica in merito. Stando alla distinzione operata da Erwin Panofsky tra immagine devozionale (*Andachtsbild*), immagine narrativa scenica (*szenisches Historienbild*) e immagine rappresentativa culturale (*kultisches Repräsentationsbild*), al fedele che osserva una raffigurazione della crocifissione popolata da numerose figure non è data la possibilità di una contemplazione *stricto sensu*, trattandosi di una scena che assume valenze propriamente narrative⁷. Secondo Hans Belting, in effetti, questo tipo di raffigurazione appartiene alla *historia* anche nel caso in cui l'immagine fosse isolata, cioè separata dal contesto pittorico del ciclo di affreschi o di miniature di appartenenza⁸. Come sintetizzato da Thomas Noll nel saggio *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*⁹, già Rudolf Berliner (1956) e Horst Appuhn (1977 e 1978) contestarono le definizioni di Panofsky¹⁰. Robert Suckale (1977) osserva felicemente che queste definizioni si basano su categorie differenti – l'immagine rappresentativa fa riferimento alla funzione di un'immagine, mentre l'immagine narrativa al suo contenuto – e non sono sufficientemente puntuali in quanto tentano di formulare definizioni di validità generale sulla base del contenuto delle immagini¹¹.

Non si intende operare qui una revisione dell'iconografia italiana della crocifissione nel XIV secolo, né riscrivere una «storia dell'arte secondo le funzioni»¹². Prendendo le mosse da un caso esemplificativo si vuole invece dimostrare l'importanza dell'osservatore interno all'immagine – le figure rappresentate possono assumere infatti anche questo ruolo – ai fini della partecipazione dell'osservatore esterno alla scena raffigurata. È

⁷ PANOFSKY 1927.

⁸ Cfr. BELTING 1981, pp. 28-30.

⁹ [n.d.t. Sul concetto, sulla composizione e sulla funzione dell'immagine devozionale nel tardo Medioevo].

¹⁰ NOLL 2004.

¹¹ SUCKALE 1977, pp. 197-198.

¹² [n.d.t.] Traduzione del titolo dell'opera di BURCKHARDT 1898.

interessante notare che questa idea della partecipazione dell'osservatore si applica proprio ad un'immagine che per le sue caratteristiche, stando alla definizione di Panofsky, sembrerebbe rispondere a una funzione altra rispetto a quella contemplativa devozionale. Come si vedrà più avanti, la composizione della scena rappresentata sulla tavola del Louvre ricorre a un'iconografia tipica della pittura murale dell'epoca¹³ e al contempo sfrutta le caratteristiche specifiche della tavola per consentire all'osservatore di immergersi nell'evento raffigurato, processo che a sua volta è il presupposto necessario per cogliere il messaggio salvifico contenuto nell'immagine. La *Crocifissione* del Louvre non rompeva quindi con una tradizione figurativa predominante¹⁴, ma faceva uso delle caratteristiche proprie della pittura su tavola per veicolare il messaggio teologico contenuto nel dipinto. Questo è evidente anche dai personaggi del popolo, che danno al fedele la possibilità di partecipare agli eventi raffigurati e lo spingono a riflettere su di essi.

L'idea della partecipazione dell'osservatore trovava fondamento nei canoni di Gregorio Magno sulle valenze delle immagini in funzione di *recordatio* e *memoria*, *devotio*, *pictura quasi scriptura laicorum* e *veneratio*¹⁵. Non occorre qui entrare nel merito dell'uso poco accorto di tanti termini e categorie da parte degli storici dell'arte moderni, che vorrebbero astrattamente definire

¹³ Allo stesso periodo della tavola oggetto di studio risalgono la *Crocifissione* di Pietro Lorenzetti nella Basilica Inferiore di San Francesco in Assisi (circa 1325-30, fig. 3), quella di Lippo e Federico Memmi nella Collegiata di Santa Maria Assunta in San Gimignano (1337-45) e quella a Santa Maria Donnaregina a Napoli (prima del 1323, Cavallini o successori, fig. 4). Anche queste tre *Crocifissioni* mostrano tre croci e una iconografia complessa.

¹⁴ Benché il dipinto si differenzi in alcuni particolari da opere simili della stessa epoca, esso tiene conto di sviluppi tipici che caratterizzano la pittura dei successori di Giotto. Cfr. al riguardo l'iconografia della crocifissione del periodo, ad esempio in SCHILLER 1968.

¹⁵ Citazione in SUCKALE 1990, p. 16. Cfr. al riguardo gli scritti di Gregorio Magno in: GREGORIO MAGNO 1982, p. 874: «Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere». Secondo Gregorio Magno il compito delle immagini non è quello di narrare una storia, ma di mostrare l'oggetto della venerazione sulla base della storia narrata.

‘narrative’ le immagini della *historia* senza tener conto di tutte quelle testimonianze di interesse teologico che servivano in senso concreto a indirizzare la vita religiosa. L’argomento è stato già trattato da Suckale in modo esaustivo in altre sedi¹⁶. È sufficiente ricordare che cosa affermavano esattamente i canoni postulati da Gregorio Magno, secondo i quali le immagini dovevano essere molto più che la raffigurazione di un solo evento di una storia, ma dovevano cioè svolgere anche determinati compiti e funzioni ed era questo che ne definiva il ruolo in ambito religioso. Nonostante i numerosi tentativi di allontanarsi dai principi di Gregorio Magno, questi rimasero un’autorità per la teologia dell’immagine anche nel tardo Medioevo¹⁷. I cambiamenti e le novità introdotti a livello iconografico sono dunque da attribuire piuttosto alle mutate esigenze dell’osservatore¹⁸ e al nuovo rapporto con le immagini al quale si è già accennato. Le riflessioni che seguono sul coinvolgimento dell’osservatore poggiano pertanto sui principi formulati da Gregorio Magno.

Prima di illustrare in che modo l’idea della partecipazione dell’osservatore sia utile ai fini di una lettura della *Crocifissione* del Louvre, è necessario accennare allo sfondo che si apre sulla tavola napoletana, in origine interamente dorato, fino a che la doratura non fu rimossa e sostituita con un paesaggio collinare. Non è accertato chi e perché abbia apportato questa modifica, né a quale periodo essa risalga¹⁹. L’unica certezza è che all’epoca di questo intervento la qualità della pittura doveva essere

¹⁶ SUCKALE 1990.

¹⁷ *Ibidem*, p. 16: «Erste Bestrebungen, die Einschnürung zu lockern, sind seit dem 12. Jahrhundert zu spüren. Aber noch im 15. Jahrhundert ist man selbst in Italien noch weit entfernt von der Ablösung aus diesen Bindungen. Bis in diese Zeit wird in immer neuen Variationen die Theorie Gregors wiederholt». Per un’ulteriore letteratura sul perdurare dei principi di Gregorio Magno, si veda *ibidem*.

¹⁸ Cfr. in merito lo sviluppo e la crescita della devozione alla Passione e le sue forme espressive nel tardo Medioevo, ad esempio in KÖPF 1997, pp. 727-750.

¹⁹ THIÉBAUT 2013, p. 176: «Certains des matériaux utilisés (jaune de plomb et d’étain de type I et liant à l’huile) indiquent que le repeint du ciel et du paysage qui remplace le fond d’or est postérieur aux années 1440».

riconosciuta e apprezzata, dal momento che la composizione della scena in primo piano non subì alcuna modifica. Nell'analisi della *Crocifissione* è necessario tenere sempre a mente la versione originaria con il fondo oro (fig. 5).

Sulla tavola del Louvre sono raffigurate tre croci, che nella parte superiore sono attorniate da sei angeli e due diavoli in volo. Nella parte inferiore si trovano numerose figure disposte intorno alle croci in modo tale che, pur in parte sovrapponendosi, sono distinguibili singolarmente. La metà inferiore dell'immagine, gremita di personaggi, contrasta quindi con la metà superiore, che risulta più libera. La possibilità di distinguere le singole figure nella loro interezza è dovuta alla loro disposizione lineare su più piani. I soldati a cavallo sono rialzati rispetto ai personaggi in primo piano e formano una sorta di cordone intorno alle croci. L'asse centrale della composizione è costituito dalla croce di Gesù. In primo piano alla sua destra si trovano cinque figure anonime, tra le quali un bambino. Sullo stesso piano si scorgono la Vergine Maria e san Giovanni e accanto a loro le figure di due sante, mentre Maria Maddalena è ritratta in ginocchio davanti alla croce con le braccia alzate. Sull'altro lato della croce tre uomini inginocchiati lungo il margine inferiore si giocano ai dadi la tunica di Gesù. In piedi accanto alla croce centrale è raffigurato Stephaton, che con una mano regge un'asta e con l'altra un secchiello. Sul margine destro si distinguono quattro uomini canuti rivolti l'uno verso l'altro, mentre un quinto è rivolto verso le croci con un braccio alzato. Tra quest'ultimo e Stephaton si trovano altri quattro soldati.

Le due file allineate e i gruppi ben distinti di personaggi rappresentano una sintesi dei modelli compositivi propri della pittura murale e della pittura su tavola. Nella pittura su tavola italiana dell'epoca si osserva una tendenza a disporre le figure in profondità ai lati delle croci, anche a costo di impedire all'osservatore di distinguere le une dalle altre. Alcuni pittori senesi sembrano aver prediletto questo tipo di composizione verso la fine del XIII secolo e sicuramente fino a metà del XIV secolo (figg. 6 e 7). Benché nelle opere di Duccio e della sua

bottega sia possibile distinguere le singole figure, tuttavia in molte di esse risalta bene solo la testa²⁰. La disposizione delle figure nella *Crocifissione* del Louvre richiama invece affreschi come quello di Lorenzetti ad Assisi o quello a Santa Maria Donnaregina a Napoli: viene infatti sfruttata l'intera larghezza della tavola e utilizzato soprattutto lo spazio dietro la croce di Gesù e le figure si sviluppano meno in profondità. La tavola napoletana presenta una chiara suddivisione delle figure in gruppi ben distinti, i quali occupano uno spazio relativamente ampio se si tiene conto che il numero dei personaggi è piuttosto ridotto per la dimensione del supporto. La chiarezza della composizione è dovuta anche alla posizione dei cavalli, che si trovano solo nella fila posteriore, cosicché i personaggi a cavallo sono rialzati rispetto a quelli in primo piano. Non ci sono inoltre figure accalcate ai margini del dipinto, come avviene invece nelle opere dei pittori senesi, nelle quali l'accento è posto più sulla concitazione generale della fitta folla.

A livello compositivo l'unico punto in cui l'osservatore esterno può 'entrare' nella scena raffigurata si trova sul lato destro della croce principale, ovvero il lato su cui si trovano i familiari e i seguaci di Gesù. La disposizione lineare delle figure fa sì che i personaggi della cerchia di Gesù e quelli del popolo prendano molto spazio nell'immagine. Poiché le figure al margine della tavola sono solo quattro adulti e un bambino, l'accento è posto sul loro ruolo individuale. Le tre donne del popolo non sono rivolte verso le tre croci, ma verso i tre santi che si trovano davanti a loro. In questo senso incarnano quello che Leon Battista Alberti avrebbe più tardi descritto nel *De Pictura* (1435) come il ruolo degli intermediari, figure cioè che annullano la distanza tra l'osservatore e il soggetto osservato. Da una parte

²⁰ Anche le *Crocifissioni* di Giotto a Berlino e a Strasburgo presentano queste caratteristiche, benché in entrambe sia raffigurata solo una croce, cfr. le illustrazioni in THIÉBAUT 2013, p. 153 e p. 159. Lo stesso vale per la *Crocifissione* di Simone Martini conservata ad Anversa, per quella della famiglia Memmi e quella di Bartolomeo Bulgarini a Parigi, cfr. le illustrazioni in AA. VV. 2007, p. 41 e p. 23.

mostrano al fedele dove rivolgere la propria attenzione, dall'altra il loro sguardo esprime partecipazione agli eventi. Il fedele viene quindi coinvolto anche emotivamente e ha la possibilità di sentirsi vicino a questi personaggi²¹. Dal momento che la loro attenzione è rivolta ai santi, anche queste figure svolgono il ruolo di osservatori, e i santi diventano così un'immagine a sé stante all'interno della scena raffigurata. Il fedele può 'entrare' nel dipinto e unirsi al popolo, tanto più che al margine della tavola c'è uno spazio libero che invita a farlo. Nell'iconografia della crocifissione dell'epoca, al contrario, i santi si trovano spesso ai margini del dipinto e coprono gli altri personaggi, come ad esempio nella tavola senese conservata a Manchester (fig. 8)²²; in altri casi sono gli elementi del paesaggio a impedire all'osservatore di 'entrare' nel dipinto (figg. 6 e 7). Nella *Crocifissione* del Louvre c'è invece uno spazio vuoto che come un sentiero arriva fino alla croce di Gesù, mentre sul lato opposto i giocatori inginocchiati parallelamente al bordo della tavola non consentono all'osservatore di prendere parte alla scena.

La Vergine Maria rappresenta la maternità per antonomasia e incarna quindi il paradigma della madre dolente negli eventi della Passione. La sua rappresentazione sulla tavola napoletana si riallaccia al motivo della Pietà, ma non è il figlio che, steso nel grembo della madre, ha bisogno di sostegno. È la madre stessa a dover essere sorretta e la sua sofferenza è evidente dalle gocce

²¹ *De Pictura*, Articolo 41: «Animos deinde spectantium movebit historia, cum qui aderunt picti homines suum animi motum maxime prae se ferent. Fit namque natura, qua nihil sui similium rapacius inveniri potest, ut lugentibus conglueamus, ridentibus adrideamus, dolentibus condoleamus. Sed hi motus animi ex motibus corporis cognoscuntur. [...]» e Articolo 42: «[...] Tum placet in historia adesse quempiam qui earum quae gerantur rerum spectatores admoneat, aut manu ad visendum advocet, aut quasi id negotium secretum esse velit, vultu ne eo proficiscare truci et torvis oculis minitetur, aut periculum remve aliquam illic admirandam demonstret, aut ut una adrideas aut ut simul deploras suis te gestibus invitet. Denique et quae illi cum spectantibus et quae inter se picti exequentur, omnia ad agendam et docendam historiam congruant necesse est [...]». Citazione in ALBERTI 2011, p. 268 e pp. 271-272.

²² Anche Giotto nelle sue *Crocifissioni* su tavola impedisce all'osservatore di 'entrare' nella scena raffigurata collocando i santi sul margine inferiore della tavola.

di sangue sul corpo, cosicché anche sul piano figurativo Maria non solo partecipa delle sofferenze del figlio²³, ma è lei stessa figura dolente, la cui venerazione promette la redenzione²⁴. Come la Vergine Maria nello *Stabat mater*²⁵, così il gruppo dei santi insieme con le altre figure del popolo si configura come immagine a sé stante. Anche la scelta dei colori, con il rosso acceso della veste di Maria Maddalena e della donna al margine del dipinto, accentua l'impressione del gruppo di dolenti come unità autonoma. I santi raffigurati sono degni di venerazione perché incarnano il modello ideale di vita apostolica; in quanto familiari, compagni o seguaci di Gesù gli erano vicini nella vita così come lo sono nel dipinto. Il fedele medievale cercava di vivere secondo il modello di vita del Vangelo e l'osservazione delle figure del popolo rivolte verso i santi serviva a destare il desiderio di seguire i precetti del Vangelo²⁶.

La Vergine Maria, san Giovanni e gli altri personaggi sono colti in atteggiamenti emotivamente concitati: alzano le braccia in segno di disperazione, si graffiano il viso per la sofferenza e perdono coscienza a causa del dolore. Attraverso gli atteggiamenti umani rappresentati nel dipinto, il fedele può

²³ SCHIMMELPFENNIG 1999, p. 856: «Ein charakteristisches Merkmal der Marienverehrung seit dem 12. Jahrhundert war die stärkere Betonung des Mitleidens, und dies in zweifacher Hinsicht: des Mitleidens Mariens mit ihrem gekreuzigten Sohne sowie des Mitleidens des Gläubigen mit Maria und ihrem Sohne».

²⁴ Benché l'idea di Maria come corredentrice sia tutt'altro che recente, non si vuole utilizzare qui il termine *corredemptrix*, dal momento che esso compare per la prima volta dopo il XIV secolo, cfr. FINKENZELLER 1992, pp. 484-486. *Ibidem* per le varie tesi sul ruolo di Maria nell'opera redentrice.

²⁵ BÜTTNER 1983, p. 90: «Das Stabat mater ist das bekannteste Zeugnis einer Passionsandacht, die sich ganz auf die Gemütsbewegung Mariä konzentriert, die Umstände des biblischen Berichts hingegen ausblendet. Der Gegenstand dieses Marienschmerzes wird hier vom Gläubigen nicht direkt wahrgenommen, und die Mitzeugen von Christi Passion verschwinden überhaupt. Andererseits geht aus diesem Reimgebet hervor, dass der Marienschmerz darum so interessierte, weil sich in ihm ein Ausdrucksverlangen der Gläubigen verwirklichte».

²⁶ BELTING 1981, p. 17 sg.: «Das Bild lädt, mit seiner rhetorischen Geste von Klage und Anklage, zur Identifizierung ein. Das mimetische Vermögen, an das es appelliert, war beim Betrachter durch ein mimetisches Verlangen vorbereitet, das Erlebnis von Ähnlichkeit mit dem Menschen Jesus zu finden. Es war zudem motiviert durch den mimetischen Zwang, demjenigen im Leben ähnlich zu werden, den das Bild zeigt».

sentirsi vicino ai santi, in quanto umanamente partecipe del loro dolore, così da riconoscersi in essi.

Se dapprima sembrava impossibile comprendere la figura della Vergine Maria e tanto meno identificarsi in lei, adesso l'atto della contemplazione non esclude addirittura una identificazione, essendo la Vergine raffigurata come donna sofferente che prova quel dolore che può provare ogni madre per il proprio figlio. Il fedele può quindi sentire la massima vicinanza a Maria, e questa possibilità è offerta anzitutto ai personaggi popolari raffigurati nel dipinto. Attraverso la loro rappresentazione in prossimità dei santi si esprime un nuovo senso di vicinanza rispetto alle figure dei santi²⁷.

Per cogliere il messaggio implicito di questa *Crocifissione* è necessario anche un approccio razionale all'immagine, reso possibile dalla fila dei soldati a cavallo. Due uomini ritratti frontalmente risaltano per la luminosità della veste lapislazzuli²⁸ attirando l'attenzione dell'osservatore anche con i loro sguardi e i loro gesti. Il primo uomo si trova sul lato della tavola alla sinistra di Gesù: è il centurione con l'aureola, le cui vesti ne rivelano l'alto rango militare; egli indica Gesù con il braccio destro alzato²⁹. Lo sguardo è rivolto a sinistra, fuori dal dipinto,

²⁷ BELTING 1990, p. 406: «Die Bildmeditation war im Laienstand eine Rolle, mit welcher man aus dem alltäglichen Leben heraustrat und episodisch wie die Heiligen lebte. Man blickte in deren Nachahmung auf die gleichen Bilder 'nach innen', in dem die dauernde Realität eines wirklich religiösen Lebens bestand. Der städtische Mensch nahm wenigstens in der vorgeschriebenen Übung der Bildandacht und in der Einstimmung in den Blick der Heiligen sporadisch an deren Gemeinschaft teil. Das Bild suggeriert außerdem eine Unmittelbarkeit der religiösen Erfahrung, welche die Schranken des Laienstandes und den Bedarf nach der Mittlertätigkeit der kirchlichen Institutionen vergessen ließ».

²⁸ Qui è particolarmente importante tenere presente la versione originaria con il fondo oro.

²⁹ La presenza del centurione è dovuta al fatto che Gesù è raffigurato già morto, cfr. MC 15,39: «Allora il centurione che gli stava di fronte, vistolo sparire in quel modo, disse: "Veramente quest'uomo era Figlio di Dio!"», nonché SCHILLER 1968, p. 110. Nella pittura italiana della prima metà del XIV secolo il centurione raffigurato nell'atto di indicare Gesù era uno dei motivi ricorrenti di una crocifissione ricca di figure e poteva essere rappresentato con una certa libertà: con o senza aureola, a cavallo o a piedi, con lo sguardo rivolto verso Gesù oppure di lato per richiamare l'attenzione degli

e attraverso il suo gesto guida l'attenzione di un osservatore esterno che si trova a destra della tavola³⁰. Il secondo uomo è raffigurato a destra della croce principale ed è il soldato sul dorso del cavallo marrone che indica Gesù (fig. 9) con il braccio destro sollevato davanti al busto. Benché l'elmo del soldato sia ben calato sul volto, è possibile distinguerne chiaramente gli occhi spalancati. Al contrario degli altri soldati, che guardano verso l'alto, anche il suo sguardo è rivolto all'esterno dell'immagine; tuttavia mentre lo sguardo del centurione è fermo e deciso, quello del soldato a cavallo rivela smarrimento e stupore, quasi incredulità. L'espressione del suo sguardo si riflette nell'avambraccio piegato e appena sollevato contenuto nel profilo del corpo. Né i Vangeli sinottici né il Vangelo di Giovanni accennano a questo soldato. Occorre quindi riflettere sul suo ruolo, tanto più che nel dipinto il compito di indicare Gesù è già affidato al buon centurione. Poiché il soldato a cavallo e il suo gesto, pur non trovando menzione in alcun testo, richiamano l'attenzione dell'osservatore e lo inducono a riflettere sulla sua figura, la ragione della sua presenza va ricercata nella logica del dipinto. Che cosa indica e che cosa intende comunicare all'osservatore esterno con il suo gesto?

Tracciando una linea immaginaria dal gomito del soldato e proseguendo verso l'alto lungo il suo dito, si vede che questa termina sulla ferita nel costato di Gesù. Il particolare interessante è che da qui si diparte la lancia che provocò la ferita di Gesù per verificarne la morte e che arriva fino a Longino³¹. In questo modo la ferita nel costato di Gesù crea un collegamento

altri sul vero Figlio di Dio. Nelle rappresentazioni della crocifissione il centurione si trova quasi sempre alla sinistra di Gesù.

³⁰ È probabile che la tavola facesse parte di un trittico e che il centurione guardi verso l'anta laterale.

³¹ GN 19, 33-34: «Venuti però da Gesù e vedendo che era già morto, non gli spezzarono le gambe, ma uno dei soldati gli colpì il costato con la lancia e subito ne uscì sangue e acqua». Cfr. anche SCHILLER 1968, p. 104: «Der Lanzenstich ist nach Sach 12,10 Hinweis auf den Messias, nach Apk 1,7 Zeichen des zukünftigen erhöhten Christus. Die Seitenwunde, aus der nach Joh 19,34 Blut und Wasser floß, galt als Quelle göttlicher Lebenskraft, an der die Getauften Anteil hatten».

tra il soldato a cavallo e Longino³², una figura interessante dal punto di vista teologico. Lo sguardo dell'osservatore viene guidato su questo particolare e sia la ferita di Gesù sia la figura di Longino richiamano la sua attenzione. L'enfasi posta su Longino è evidente anche a livello compositivo: benché la sua figura a cavallo trovi corrispondenza in altre pitture italiane degli inizi del XIV secolo³³, sulla tavola napoletana occupa molto spazio con il suo cavallo raffigurato di profilo rispetto all'osservatore e collocato tra la croce centrale e quella del buon ladrone. Longino ha il busto rivolto verso l'osservatore e il braccio destro contro il corpo con l'avambraccio piegato, e punta la lancia in alto verso Gesù con entrambe le mani e il braccio sinistro disteso. Il soldato a cavallo a sinistra di Longino, che con la mano destra ne guida l'avambraccio, testimonia la fedeltà della rappresentazione alla Bibbia. A differenza degli altri soldati questi due personaggi non sono coperti da altre figure né da una croce o da una lancia e sono gli unici a trovarsi a una certa distanza dai personaggi ai rispettivi lati. La fila dei soldati a cavallo si apre quindi in corrispondenza di Longino, che risalta in modo particolare soprattutto contro il fondo oro della versione originaria. La sua figura viene inoltre posta in evidenza dalle due lance, quella che impugna lo stesso Longino e quella del soldato dietro di lui, che creano un triangolo di cui Longino occupa uno dei vertici. Anche i colori mettono in risalto la sua figura: il rosso della veste dei due soldati ai lati di Longino richiama l'attenzione dell'osservatore su questa situazione. Longino e il suo braccio guidato dal

³² KELLER 1968: «Longinus, der bei Matthäus, Markus und Lukas genannte Hauptmann unter dem Kreuz, bei Johannes nur einer der Kriegsknechte, der die Seite Christi öffnet. Die frühchristl. Legende erst gibt ihm den Namen Longinus und bezeichnet ihn als blind, so dass er nur von einem Begleiter geführt den Lanzenstich ausführen kann und durch einen Tropfen des Hl. Blutes sehend wird, wie es die späteren Darstellungen mehr oder weniger ausführlich wiedergeben».

³³ Nelle rappresentazioni della crocifissione i cavalli si trovano soprattutto nella pittura riminese e in quella bolognese, mentre non compaiono nella pittura su tavola senese dei primi tre decenni del XIV secolo, anche perché la folla dei personaggi non lascia spazio ad animali. Nel contesto napoletano l'unico precursore della figura di Longino a cavallo è l'affresco a Santa Maria Donnaregina.

soldato alla sua sinistra costituiscono quindi il punto centrale del lato del dipinto a destra di Gesù. Inoltre rispetto all'altro lato della tavola, nel quale si stagliano contro il cielo numerose lance, alla destra di Gesù assume particolare rilievo la lancia che ne trafisse il costato. In questo modo viene stimolata una riflessione sul significato del colpo di lancia e dell'effetto miracoloso del sangue di Cristo che guarì Longino dalla cecità. La *Crocifissione* del Louvre mostra quindi all'osservatore quell'evento che per la cristianità significa la remissione dei peccati e quindi la redenzione³⁴, e pone l'accento proprio sul momento in cui la forza miracolosa del sangue stillato dalla ferita di Gesù si manifesta nel destino di un singolo uomo.

In linea di massima ogni rappresentazione della crocifissione rimanda anche alla dimensione liturgica. Secondo la credenza cristiana, durante la cerimonia eucaristica il fedele riceve nell'ostia e nel vino il corpo di Cristo, la parola di Dio diventata carne. Con la partecipazione a questo sacramento, memoriale del sacrificio di Cristo sulla croce, il fedele entra nella comunità del Signore e l'accoglienza dell'eucarestia concede la remissione dei peccati. Queste idee trovano espressione nelle parole pronunciate da Gesù durante l'Ultima cena³⁵. Il risalto posto su Longino, il quale sperimentò l'effetto miracoloso del sangue di Cristo, rimanda proprio a questo aspetto dell'eucaristia. Guardando la sua figura il fedele può metterla in collegamento con se stesso in rapporto al rito della messa. Partecipando alla celebrazione eucaristica il singolo fedele assolve uno dei compiti assegnatigli nel piano salvifico divino: proprio questo concetto si trova ripreso nel dipinto, poiché il coinvolgimento del fedele

³⁴ ISAIA 53,5: «Egli è stato trafitto per i nostri delitti, schiacciato per le nostre iniquità. Il castigo che ci dà salvezza si è abbattuto su di lui; per le sue piaghe noi siamo stati guariti».

³⁵ MT 26,26-28: «Ora, mentre essi mangiavano, Gesù prese il pane e, pronunciata la benedizione, lo spezzò e lo diede ai discepoli dicendo: "Prendete e mangiate; questo è il mio corpo". Poi prese il calice e, dopo aver reso grazie, lo diede loro, dicendo: "Bevetene tutti, perché questo è il mio sangue dell'alleanza, versato per molti, in remissione dei peccati.»

che osserva il dipinto avviene attraverso il richiamo all'eucaristia. Il sentiero che arriva fino alla croce di Gesù è libero e lo sguardo può quindi soffermarsi sul lungo rivolo di sangue che dalla croce scorre fino a terra, dove forma una piccola pozza e scorre verso il margine inferiore della tavola, in direzione dell'osservatore.

È possibile inoltre individuare un nesso anche tra le macchie di sangue sul corpo della Vergine Maria e la ferita nel costato di Gesù. Queste macchie testimoniano infatti che Maria sperimenta fisicamente il proprio dolore³⁶. Anche il colore del suo incarnato, che allude alla perdita di coscienza, è un richiamo alla condizione del figlio morto. La Vergine Maria diventa così il paradigma della sofferenza, ma anche della partecipazione alle sofferenze del Figlio negli eventi della Passione, ed è quindi predestinata ad essere lei stessa oggetto di venerazione. Come la croce al centro della scena richiama l'attenzione sul sangue di Gesù, così la veste strappata della Vergine Maria richiama l'attenzione sulle macchie di sangue sul suo petto, e come il prolungamento ideale del dito del soldato a cavallo arriva fino alla ferita nel costato di Gesù, così il prolungamento ideale dell'estremità inferiore della lancia di Longino arriva fino al petto della Madre di Dio. Con questo collegamento è data all'osservatore esterno, nel momento della contemplazione, la possibilità sia di identificarsi nella Vergine Maria sia di riflettere sulla propria esperienza individuale dell'eucarestia³⁷.

Quanto appena illustrato va considerato nel contesto della

³⁶ A tal proposito Dominique Thiébaud richiama l'attenzione sulla santa tra Maria Maddalena e Giovanni che si griffia il viso con le mani in segno di disperazione. La Thiébaud vede negli affreschi in Assisi i precursori di questo particolare iconografico e ipotizza che il sangue sul viso e sul petto della Vergine Maria indica che anche lei si sia graffiata il volto, cfr. THIÉBAUD 2013, p. 178.

³⁷ Gli assempi, racconti esemplari diffusi per promuovere la fede tra il popolo, dimostrano quanto molteplici fossero agli inizi del XIV secolo i poteri salvifici e benefici attribuiti al sangue di Gesù. Uno di questi raccontava la storia del giovane novizio senese Giovanni di Guccio Molli, il quale non solo avrebbe vinto il disgusto per il cibo del convento intingendolo nel sangue di Gesù, ma da quel momento lo avrebbe persino consumato con gusto. Cfr. LÖHR 2007, pp. 160-163.

religiosità dell'epoca, che sottolineava in particolare gli aspetti umani della Passione³⁸. Un canto liturgico come lo *Stabat mater*, incentrato sulle sofferenze della Madre di Cristo, conobbe un'enorme diffusione proprio perché scritto in un linguaggio che muove le emozioni, ed è un'ulteriore testimonianza del tipo di venerazione di Maria nei secoli XIII e XIV: «Stabat mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa, dum pendebat Filius. Cuius animam gementem, contristatam et dolentem, pertransivit gladius».³⁹ Anche solo le prime due strofe, proprio come le macchie di sangue e l'incarnato di Maria nella *Crocifissione* del Louvre, illustrano chiaramente l'attenzione posta all'epoca sulla sofferenza fisica di Maria in seguito alla morte del Figlio. In un testo il coinvolgimento del fedele nella Passione avviene, come nello *Stabat mater*, tramite il richiamo a immagini interiorizzate, di cui la Vergine Maria della *Crocifissione* del Louvre è la trasposizione in immagine. Come osserva Wolf-Dietrich Löhr in riferimento alla figura di Maria nel cantare *La Passione* di Niccolò Cicerchia, la Madre di Dio diventa quindi nel gruppo dei dolenti «punto di incontro tra lo sguardo del fruitore e la prospettiva storica interna»⁴⁰. Nella figura di Maria e nelle donne del popolo rivolte verso di lei è evidente in che modo il fedele possa trovare la possibilità di una identificazione, quasi fosse invitato a 'entrare', in un certo senso, nel dipinto. I personaggi del popolo sono, infatti, vicini ai santi, guardano il dolore che si esprime nella figura di Maria e pregano per lei. In altre parole, si abbandonano alla contemplazione della Madre di Dio e con il loro atteggiamento richiedono all'osservatore esterno di rispecchiarsi dentro la scena dipinta. Nel momento della contemplazione il fedele si unisce ai personaggi del popolo e diventa così una personificazione viva, per così dire, di queste figure.

È chiaro, inoltre, che sia i particolari sia la finezza e la plasticità

³⁸ Si pensi ad esempio anche alle *Meditationes Vitae Christi*.

³⁹ Citazione in SCHEFFCZYK 1994, p. 261.

⁴⁰ [n.d.t.] Traduzione della citazione in LÖHR 2007, p. 166.

della pittura richiedono un'osservazione da vicino della tavola del Louvre. Al fine di veicolare il messaggio contenuto nell'immagine, processo che presuppone la partecipazione dell'osservatore esterno a livello sia razionale sia emotivo, il motivo iconografico della crocifissione è stato trasferito da un formato di grandi dimensioni a uno di dimensioni più ridotte, ovvero dalla parete alla tavola. L'adozione di un supporto diverso risponde all'affermarsi di nuove «convenzioni visive del pubblico»⁴¹, le quali si accompagnano a nuove esigenze in termini della funzione dell'immagine e richiedono quindi un adeguamento al nuovo mezzo espressivo⁴². Nella *Crocifissione* del Louvre questo adeguamento è evidente sia nelle singole soluzioni figurative sia nel tipo di pittura. Un'attenta osservazione dell'atteggiamento e delle emozioni dei singoli personaggi è possibile guardando l'immagine da vicino⁴³. Anche la comprensione della complessa iconografia richiede una lunga e concentrata riflessione che, se operata a una breve distanza dalla tavola, crea un'intimità tra l'osservatore e gli eventi nell'immagine.

Le immagini rispondono quindi alle mutate esigenze dell'osservatore e da questo adeguamento scaturisce un passaggio da un mezzo espressivo ad un altro. Le singole immagini appartenenti ad un ciclo pittorico di vaste dimensioni sono strettamente legate a un determinato contesto in un

⁴¹ [n.d.t.] Traduzione della citazione in BELTING 1981, p. 32.

⁴² BELTING 1981, pp. 25-28: «Die Seltenheit der Bildtafel im Westen bis zum 13. Jahrhundert ist nicht das Ergebnis ihrer lückenhaften Überlieferung, sondern das Symptom dafür, dass sie keine wirkliche Funktion besaß. Die Tafel hatte unter den Bildmedien so lange einen bescheidenen Platz, als kein Bedarf nach ihr bestand. Wir haben also zu fragen, wie und warum dieser Bedarf entstand und in welcher Weise er die folgende Entwicklung des Tafelbildes prägte. Es handelt sich ja keineswegs nur darum, das *eine* Medium mit einem *anderen* als materiale Trägerform eines Bildes auszutauschen. Vielmehr verfügt das Medium der mobilen Tafel, die als Einzelobjekt erfahren werden kann, über semantische Qualitäten, die anderen Medien nicht in gleichem Maße offenstehen».

⁴³ Tra i soldati a cavallo che si trovano tra la croce di Gesù e quella di Gesta è possibile distinguerne alcuni con la barba e uno con i tratti del viso esotici, probabilmente asiatici. La plasticità dei tratti viene resa con l'uso di luci e ombre ed è un'ulteriore prova dell'alta qualità della pittura.

duplice senso: sia perché esse sono inserite in una narrazione sia perché sono legate a uno spazio ben preciso, le pagine di un libro o una parete dipinta (fig. 10). Ciò significa che sono concepite per rispondere a esigenze e condizioni diverse rispetto a quelle di opere pensate come immagine singola⁴⁴. Gli affreschi sono inoltre destinati ad ambienti spesso piuttosto ampi, ove la composizione della scena risponde ad esigenze di una visione distanziata. Il formato di una tavola è adatto a un ambiente più piccolo e quindi a una devozione personale, la quale è ipotizzabile che avesse luogo in un contesto intimo, in solitudine, o in presenza di un sacerdote. Poiché la *Crocifissione* del Louvre sembra voler veicolare un messaggio teologico in cui assume particolare rilievo proprio il ruolo del singolo individuo, come si vedrà più avanti in riferimento a un altro particolare del dipinto, è possibile immaginare che in origine la tavola fosse destinata ad un ambiente privato⁴⁵.

Il passaggio da un mezzo espressivo a un altro potrebbe spiegare le nuove soluzioni figurative: nel caso della *Crocifissione* del Louvre tali soluzioni mirano ad un pieno coinvolgimento dell'osservatore sia a livello emotivo, sia a livello razionale. Hans Belting parla dell'immagine come di una sorta di «atto linguistico» (*Sprechakt*), riferendosi più precisamente ai «ruoli linguistici» (*Sprechrollen*) svolti dai personaggi rappresentati, come se diventassero vivi in quanto capaci di un dialogo con

⁴⁴ Cfr. BELTING 1981, pp. 28-29.

⁴⁵ BELTING 1990, pp. 458-459: «Das Privatbild bringt nicht immer eigene Themen hervor, sondern privatisiert eher die offiziellen Themen in Form und Inhalt. Der Privatmann wollte zunächst kein Bild, das anders aussah als das öffentliche Kultbild, sondern nur eines, das ihm allein gehörte. Er erwartete aber, dass das Bild zu ihm persönlich sprach, so wie im Wunder die Heiligen von Bildern oder gar von den himmlischen Personen selber angesprochen worden waren. Aber statt auf ein Wunder zu warten, wollte er den Dialog in seiner Einbildung zustande bringen, vorausgesetzt, das Bild half ihm dabei. Daher verlangte er vom Bild gleichsam einen gemalten Sprechakt, der fortan das ästhetische System bestimmt». Diverse caratteristiche della tavola del Louvre, quali i colori pregiati, il fondo oro e l'alta qualità della pittura, fanno pensare ad un committente facoltoso. Ulteriori riflessioni in merito saranno sviluppate nell'ambito della dissertazione di dottorato tenendo conto della topografia sacra di Napoli e dell'intenzione dei possibili committenti.

l'osservatore. Benché Belting si riferisca nello specifico alla nozione di «icona», intesa come «immagine parlante» (*sprechendes Bild*), la medesima nozione può essere applicata in riferimento alla *Crocifissione* del Louvre, che raggiunge ugualmente «effetti e interpretazioni individuali»⁴⁶. Nella tavola napoletana il concetto di «immagine parlante» trova espressione nei personaggi che indicano Gesù e nei personaggi che con il loro atteggiamento mostrano all'osservatore un modello di comportamento; si pensi al soldato a cavallo che indica Gesù, che cerca una comunicazione con l'osservatore attraverso il cenno del dito: non si tratta di un «atto solitario», ma si tratta di includere «l'altro o gli altri». Gottfried Boehm sottolinea che, oltre alla voce, sono proprio i gesti a rendere «il corpo umano deiticamente efficace e adeguato»⁴⁷. Attraverso i gesti, e questo vale in particolare per la pittura e in generale per l'arte figurativa, il messaggio veicolato viene fissato nel tempo. Secondo Boehm la «valenza tangibile» (*fassbare Valenz*) dei gesti e dei segni risiede nella possibilità di un collegamento – si pensi anche a Leon Battista Alberti – cioè di un annullamento della distanza rispetto alle figure che svolgono il ruolo di intermediari⁴⁸. Nella *Crocifissione* del Louvre i gesti e gli sguardi delle figure rappresentate guidano l'attenzione dell'osservatore e hanno un effetto paradigmatico⁴⁹.

⁴⁶ Si veda BELTING 1990, pp. 458-459 e pp. 392-393. [n.d.t.] Traduzione delle citazioni in *ibidem*.

⁴⁷ In merito a quanto illustrato in questo paragrafo cfr. BOEHM 2010. [n.d.t.] Traduzione delle citazioni in *ibidem*.

⁴⁸ Nel XIV secolo fanno la loro comparsa nella pittura italiana su tavola i cartigli, che analogamente al discorso diretto in un testo esortano l'osservatore alla *devotio* e alla *imitatio*, cfr. LÖHR 2007, p. 167.

⁴⁹ Non è possibile in questa sede approfondire l'importanza dei gesti e degli sguardi nel dipinto oggetto di studio. In un'analisi più approfondita nell'ambito della dissertazione di dottorato metto in collegamento il ruolo dei gesti e degli sguardi con gli aspetti della composizione dell'immagine e della capacità del fedele di cogliere il messaggio teologico. In questo contesto acquisterà importanza ancora una volta il ruolo del colore: quattro personaggi risaltano per l'azzurro lapislazzuli della veste e si tratta proprio di quei personaggi che guidano l'attenzione dell'osservatore attraverso un gesto o attraverso lo sguardo.

In presenza di un'iconografia complessa come quella della *Crocifissione* del Louvre viene qui presupposto che anche la rappresentazione della crocifissione dei due ladroni, oltre a quella di Gesù, abbia una particolare importanza. La morte di Gesù sulla croce rappresenta la redenzione dell'uomo dai suoi peccati⁵⁰, mentre quella dei due malfattori la distinzione tra il bene e il male. Nel buon ladrone si realizza infatti un'importante presa di coscienza, che non avviene invece nel cattivo ladrone:

Uno dei malfattori appesi alla croce lo insultava: "Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e anche noi!". Ma l'altro lo rimproverava: "Neanche tu hai timore di Dio benché condannato alla stessa pena? Noi giustamente, perché riceviamo il giusto per le nostre azioni, egli invece non ha fatto nulla di male". E aggiunse: "Gesù, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno". Gli rispose: "In verità ti dico, oggi sarai con me nel paradiso"⁵¹.

Sono due gli aspetti che rendono interessante dal punto di vista teologico questo passo evangelico e determinano le soluzioni figurative adottate non solo nella tavola napoletana, ma più in generale nelle raffigurazioni della crocifissione. In primo luogo le parole di Disma esprimono l'idea secondo cui l'esito del giudizio divino che attende ogni singolo uomo al termine della propria vita dipende per ognuno dalle proprie azioni individuali. Ciascuno verrà giudicato per il proprio operato ed è pertanto responsabile del proprio destino dopo la morte. In secondo luogo dalle parole di Gesù è evidente che questo giudizio avverrà subito dopo la morte e la sentenza divina, ovvero se l'anima del giudicato è destinata al Paradiso o all'Inferno, sarà eseguita immediatamente. Oltre che del Giudizio universale⁵², al quale sarà sottoposta l'intera umanità alla fine dei tempi, la Scrittura parla quindi di un giudizio che attende il singolo dopo

⁵⁰ Cfr. sopra, nota 34.

⁵¹ LC 23,39-43.

⁵² Cfr. MT 25,31-46.

la morte e la cui sentenza sarà emessa ed eseguita prima del Giudizio universale.

Nei quattro articoli (*Quaestio 88*) del *Supplementum* alla terza parte della *Summa Theologiae*, Tommaso d'Aquino tratta di entrambi questi giudizi – quello dell'anima del singolo subito dopo la morte e quello dell'intera umanità dopo il ritorno di Cristo – e del tempo e luogo in cui avverranno⁵³. Tommaso spiega la loro esistenza e la loro natura attraverso le due opere di Dio, alle quali equipara questi due giudizi. Secondo Tommaso ogni essere umano sarà giudicato inizialmente per le proprie azioni individuali, ma in ultima analisi questo giudizio servirà per il Giudizio universale, poiché le opere del singolo saranno valutate in relazione al governo dell'universo. Questo potrà avvenire naturalmente solo alla fine dei tempi, quando si rivelerà se e in quale misura il singolo avrà arrecato bene agli altri uomini. Importante è a questo proposito l'idea per cui Dio non giudica due volte il singolo individuo, cosicché il Giudizio universale è piuttosto un complemento del Giudizio particolare e non riguarda il corpo, ma solo l'anima.

La convinzione dell'esistenza di due giudizi spiega la comparsa nella pittura, e anche nella tavola del Louvre, del motivo del destino dell'anima dopo la morte, benché agli inizi del XIV secolo tale motivo trovi espressione più nella pittura murale che non nella pittura su tavola⁵⁴. Nel momento immediatamente successivo alla morte dei due malfattori, particolare rivelato dalle ferite sulle gambe spezzate dei due ladroni, un angelo porta l'anima di Disma in Paradiso, mentre un diavolo trascina con sé all'Inferno quella di Gesta. La giustizia divina ha quindi emesso la sua sentenza, le cui immediate conseguenze sono chiaramente visibili all'osservatore. Il motivo del destino

⁵³ Per quanto esposto qui sono importanti soprattutto gli articoli 1 e 3 della *Quaestio 88*: Sth Suppl q 81 art I e 3 in TOMMASO D'AQUINO 1961, p. 18 e p. 26: «Utrum generale iudicium sit futurum» e «Utrum tempus futuri iudicii sit ignotum».

⁵⁴ SCHILLER 1968, p. 128: «Diese Seelenabholung, die ebenso wie die Keulenschläger vermutlich auf orientalische, uns nicht mehr bekannte Vorbilder zurückgeht, kehrt im späteren szenischen Kreuzigungsbild häufig wieder». Questo motivo non era noto all'arte carolingia e a quella ottoniana.

dell'anima dopo la morte va inteso come *memoria* nel senso formulato da Gregorio Magno in relazione alla funzione dell'immagine⁵⁵. In questo modo anche nel momento della devozione contemplativa di fronte alla raffigurazione della morte di Gesù, all'osservatore viene ricordato il proprio destino in quanto essere mortale e soprattutto la propria responsabilità personale per la sorte della propria anima dopo la morte. In questa idea si può riconoscere una concezione in cui la morte era un pensiero onnipresente e profondamente temuto, perché associato a un'idea di giustizia retributiva comprendente la pena eterna⁵⁶.

Nel quadro del presente studio è interessante ora analizzare se e in che modo le figure dell'angelo e del diavolo che portano via con sé l'anima dei due ladroni possano essere messe in relazione con le figure analizzate in precedenza. A tal fine gioca un ruolo importante nell'iconografia del dipinto un altro particolare: sul lato alla destra di Gesù, al margine della tavola⁵⁷ e quasi all'altezza della testa del buon ladrone, un angelo raffigurato frontalmente infilza con una spada nella mano destra alzata un diavolo nero steso, a ventre in giù, ai suoi piedi e con il volto rivolto verso di lui. Come gli altri angeli, anche questo ha il capo cinto dal nimbo, e indossa una veste rossa con bordature e decorazioni in oro. Questa lotta dell'angelo contro il diavolo va inquadrata nel motivo del destino dell'anima dopo la morte. Il diavolo è la creatura opposta all'angelo, proprio come l'Inferno è il luogo opposto al Paradiso. Le due creature simboleggiano questi due luoghi, cosicché il fedele che le osserva si trova

⁵⁵ Cfr. sopra, nota 15.

⁵⁶ GURJEWITSCH 1994, p. 129: «Zwar lebten und schafften, kämpften und beteten, liebten und haßten, lachten und weinten diese Menschen nicht anders als Menschen anderer Zeiten, doch was sie auch taten und fühlten, niedergedrückt von Sorgen oder beflügelt von Hoffnungen – für sie spielte sich das alles unweigerlich vor dem Hintergrund des Todes ab. Der Tod war ein untrennbarer Bestandteil ihres Lebens».

⁵⁷ La lotta dell'angelo contro il diavolo e la figura del diavolo con l'anima di Gesta si trovano ai bordi del dipinto perché la tavola è stata tagliata su tutti i lati, cfr. THIÉBAUT 2013, p. 176.

davanti al confronto tra due forze opposte, alla lotta tra le forze buone e le forze cattive dell'aldilà e, nel caso specifico della *Crocefissione* del Louvre, alla vittoria del bene sul male⁵⁸. La convinzione dell'esistenza del Paradiso e dell'Inferno, ovvero di una suddivisione dell'aldilà in due luoghi distinti, riflette il modo di pensare per categorie antitetiche tipico del Medioevo, che trova espressione anche nel concetto del giudizio del singolo sulla base delle azioni buone o cattive compiute durante la vita⁵⁹. Il nesso tra la lotta dell'angelo contro il diavolo per l'anima di Disma e l'identificazione dell'osservatore nei personaggi raffigurati nella metà inferiore del dipinto è implicito nei concetti religiosi appena illustrati. Al fedele medievale, per il quale è sempre presente il pensiero dell'aldilà, dei santi in Paradiso come dei dannati all'Inferno, viene quindi ricordato il destino della sua anima⁶⁰. Questo rimanda a sua volta al concetto della responsabilità del singolo individuo nel piano salvifico divino⁶¹ e proprio questo, in ultima analisi,

⁵⁸ Cfr. THIÉBAUT 2013, p. 178. Ritengo che si possa puntualizzare l'osservazione della Thiébaud sulla lotta del bene e del male affermando che si tratta della lotta dell'angelo e del diavolo per l'anima.

⁵⁹ GURJEWITSCH 1978, p. 327: «Im mittelalterlichen "Weltmodell" gibt es keine ethisch neutralen Kräfte und Dinge: Sie alle sind mit dem kosmischen Konflikt von Gut und Böse in Wechselbeziehung gesetzt und in die weltweite Heilsgeschichte einbezogen».

⁶⁰ GURJEWITSCH 1994, pp. 129-130: «Diese Menschen erfüllte eine einzige Furcht – die Furcht vor einem plötzlichen Tode, der sie unvorbereitet, ohne Geleit durch Gebet und andere gute Werke ereilen könnte; diese Menschen durchdrang die Furcht vor einem Tod, der ihnen keine Zeit mehr lassen würde zu beichten, ihre Sünde zu bereuen und Vergebung zu erlangen. Der Tod war in der Tat ihr ständiger Begleiter, ihr erster und ihr letzter Gedanke. Unermüdlich warnten Prediger die Menschen immer wieder davor, Beichte und Buße bis zum letzten Stündlein vor sich her zu schieben, da doch Gott nur rechtzeitige Reue und Buße wohlgefallen». Il tema può essere applicato anche alla figura di Maria Maddalena. Come esprimono infatti le parole di Gesù a Disma, a coloro che mostreranno pentimento non sarà negato il posto in Paradiso.

⁶¹ GURJEWITSCH 1994, p. 137: «In den Vorstellungen vom Tode kommen bestimmte, wenn auch nicht immer ganz klare Einstellungen in bezug auf die Persönlichkeit zum Ausdruck, die sich aus dem "kulturellen Code" erklären lassen. Wenn wir diesen Gedanken akzeptieren können, müssen wir anerkennen: Das Christentum war von Anfang an auf die Persönlichkeit orientiert, auf eine Persönlichkeit, die die persönliche Verantwortung trägt für ihr eigenes Verhalten».

sembrerebbe essere il messaggio che la *Crocifissione* del Louvre intende veicolare. Attraverso i personaggi raffigurati, che vanno visti come modelli di comportamento interni all'immagine, è data all'osservatore la possibilità di identificarsi con essi e di imitarli. Se il fedele compie questa identificazione e traspone all'esterno l'atteggiamento mostrato dalle figure, potrà aspettarsi per la sua anima una vittoria del bene contro il male.

La lotta dell'angelo contro il diavolo per l'anima di Disma non è un soggetto ricorrente nell'iconografia italiana della crocifissione dell'epoca, cosicché la *Crocifissione* del Louvre è forse una delle prime opere, se non la prima, in cui questo motivo iconografico fa la sua comparsa su una tavola. Una seconda *Crocifissione* che rappresenta i motivi della lotta dell'angelo contro il diavolo e delle anime dei due ladroni portate via dall'angelo e dal diavolo si trova nell'affresco di Santa Maria Donnaregina, precedente alla tavola del Louvre. È possibile dunque ipotizzare che sia stato un determinato ambiente teologico, nello specifico il contesto religioso locale, a condizionare l'elaborazione di una nuova iconografia⁶². Le due *Crocifissioni* si differenziano per la posizione in cui è collocata la lotta dell'angelo contro il diavolo, che nell'affresco a Donnaregina si trova tra la croce di Gesù e quella di Gesta, nella tavola del Louvre sul lato opposto. Con queste considerazioni si concludono e sembrerebbero trovare conferma le riflessioni sul passaggio da un mezzo espressivo a un altro: con la lotta dell'angelo contro il diavolo entrambi i dipinti ampliano a livello iconografico il motivo del giudizio divino delle singole anime. Nella tavola, un supporto più adatto alla devozione personale rispetto alla pittura murale, questo tema è raffigurato però proprio sul lato del dipinto concepito per consentire all'osservatore di 'entrare' nel dipinto.

In sintesi la molteplicità di personaggi nella *Crocifissione* del

⁶² Nell'ambito della dissertazione di dottorato analizzo la tavola del Louvre nel contesto di altre immagini napoletane, nelle quali, come nella tavola napoletana, viene fatto esplicito riferimento al ruolo dell'individuo nel piano salvifico divino.

Louvre non mira a porre l'accento su una massa di uomini, ma sull'individuo e sul suo ruolo nel contesto degli eventi della crocifissione. Nel risalto dato all'individuo si esprime l'idea cristiana del destino dell'anima del singolo individuo dopo il giudizio divino, e attraverso l'idea della responsabilità personale del singolo questo destino viene messo in collegamento con i modelli raffigurati. Attraverso queste figure, che intendono offrirsi come veri e propri modelli di comportamento, si può realizzare la partecipazione dell'osservatore esterno, veicolandosi in tal modo il messaggio contenuto nell'immagine. Il compito di svolgere questo ruolo di modelli è affidato ai personaggi del popolo e al gruppo dei dolenti, come anche ai soldati con lo sguardo rivolto fuori dall'immagine e a Longino. Il loro atteggiamento mostra infatti devozione; essi danno all'osservatore la possibilità di identificarsi in loro per condurre una vita esemplare come quella predicata da Gesù e, nel caso specifico di Longino, sono la prova vivente della presenza di Dio nella morte del Figlio. Nell'atto di indicare Gesù stimolano nel fedele una riflessione spirituale e attraverso di essa la comprensione dell'idea contenuta nell'immagine, e in quanto testimoni degli eventi raffigurati lo aiutano a comprendere questa idea. In questo senso i loro gesti sono eloquenti ed efficaci. In quanto modelli che rendono possibile la partecipazione agli eventi raffigurati, guidano l'osservatore, ma sono al contempo anche osservatori. Attraverso l'identificazione in essi, l'osservatore traspone all'esterno i concetti espressi nella loro figura, che diventano vivi nell'osservatore⁶³. Questo processo è rafforzato dai colori impiegati: si pensi soprattutto al fondo oro originario, mentre

⁶³ BELTING 1981, p. 98: «Betrachterperson und Bildperson waren mimetisch aufeinander bezogen. Die Betrachterperson suchte sich der Bildperson anzugleichen und forderte von dieser Lebendigkeit zurück, die sie selbst besaß. Die Mimesis, die im Zeichen der Entrückung des Individuums aus sich selbst stand, zog dennoch auf lange Sicht das Heilige in das Menschliche hinein, da ohnehin die Kommunikationsebene diktierte. Im Gegenzug zur progressiven Bildlosigkeit, die die Mystik vom Individuum verlangte, wurde das Bild immer körperlicher und immer gesprächiger, wie es sich das Individuum vom Dialog als seiner Selbstbestätigung wünschte».

alcuni particolari, quali il sangue sul corpo di Maria, mirano a dare vita alle figure anche all'interno dell'immagine, cosicché è possibile parlare di 'immagini vive' in un duplice senso.

Bibliografia

- AA. VV. 2003, *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala – Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Milano 2003.
- AA. VV. 2007, *Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre: catalogue sommaire*, a cura di È. Foucart-Walter, J.-P. Habert, Paris 2007.
- BECCHIS 2012 = M. BECCHIS, *Pietro Lorenzetti*, Milano 2012.
- BELLOSI 1998 = L. BELLOSI, *Duccio. La Maestà*, Milano 1998.
- BELTING 1981 = H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- BELTING 1990 = H. BELTING, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- BOEHM 2010 = G. BOEHM, *Das Zeigen der Bilder*, in *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, a cura di G. Boehm, S. Egenhofer, C. Spies, München 2010, pp. 18-53.
- BURCKHARDT 1898 = J. BURCKHARDT, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler*, Basel 1898.
- BÜTTNER 1983 = F. O. BÜTTNER, *Imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983.
- FINKENZELLER 1992 = J. FINKENZELLER, ad vocem *Miterlöserin (Corredemptrix)*, in R. Bäumer, L. Scheffczyk, *Marienlexikon*, St. Ottilien 1992, vol. 4, pp. 484-486.
- GURJEWITSCH 1978 = A. J. GURJEWITSCH, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, Dresden 1978.
- GURJEWITSCH 1994 = A. J. GURJEWITSCH, *Das Individuum im europäischen Mittelalter*, München 1994.
- HOCH 2004 = A. S. HOCH, *The 'Passion' cycle: Images to contemplate and imitate amid Clarissan 'clausura'*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, a cura di J. Elliott, C. Warr, Aldershot-Burlington 2004, pp. 129-153.
- KELLER 1968 = H. L. KELLER, ad vocem *Longinus*, in H. L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten: Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1968, pp. 335-336.
- KÖPF 1997 = U. KÖPF, ad vocem *Passionsfrömmigkeit*, in G. Krause, G. Müller, *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin-New York 1997, vol. 27, pp. 722-764.
- LÖHR 2007 = W.-D. LÖHR, *Die Perle im Acker. Francesco di Vannuccios Berliner 'Kreuzigung' und die Eröffnung der Wunden*, in *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, Atti del convegno (Berlin,

- Gemäldegalerie, 21 – 23 ottobre 2004), a cura di S. Weppelmann, Berlin 2007, pp. 160-183.
- NOLL 2004 = T. NOLL, *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 67, 2004, pp. 297-328.
- PANOFKY 1927 = E. PANOFKY, *'Imago Pietatis': ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, pp. 261-308.
- ROTH 1967 = E. ROTH, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters*, Berlin 1967.
- SANDBERG-VAVALÀ 1929 = E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.
- SCHEFFCZYK 1994 = L. SCHEFFCZYK, ad vocem *Stabat mater (dolorosa)*, in R. Bäumer, L. Scheffczyk, *Marienlexikon*, St. Ottilien 1994, vol. 6, pp. 261-266.
- SCHILLER 1968 = G. SCHILLER, *Die Passion Jesu Christi*, in G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1968, vol. 2.
- SCHIMMELPFENNIG 1999 = B. SCHIMMELPFENNIG, *Fragen an Maria. Überlegungen zu einem bemerkenswerten Text aus S. Maria Trastevere*, in *Vita religiosa im Mittelalter*. Festschrift für Kaspar Elm zum 70. Geburtstag, a cura di F. J. Felten, N. Jaspert, S. Haarländer, Berlin 1999, pp. 857-864.
- SUCKALE 1977 = R. SUCKALE, *Arma Christi: Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in «Städel-Jahrbuch», N. F., 6, 1977, pp. 177-208.
- SUCKALE 1990 = R. SUCKALE, *Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kunst- und Andachtsbild*, in *Text und Bild, Bild und Text*, Atti del convegno (DFG-Symposium, 1988), a cura di W. Harms, pp. 15-34.
- SUCKALE 2009 = R. SUCKALE, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009, 2 tt.
- THIÉBAUT 2013 = D. THIÉBAUT, *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 18 aprile – 15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaud, Paris 2013.
- WALTER 1964 = I. WALTER, ad vocem *Barrili (Barrile)*, *Giovanni*, in A. M. Ghisalberti, *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1964, vol. 6, pp. 529-530.

Fonti classiche

- ALBERTI 2011 = L. B. ALBERTI, *Das Standbild*, a cura di O. Bättschmann, C. Schäublin, Darmstadt 2011.
- GREGORIO MAGNO 1982 = GREGORIO MAGNO, in *Corpus Christianorum*, a cura di D. Norberg, Turnholt 1982, Series Latina, CXL A. S. GREGORII MAGNI, Registrum Epistularum, Libri VIII-XIV, Appendix, Reg. XI, 10. 23-26.
- La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale della UECI, Roma 1976.
- TOMMASO D'AQUINO 1961 = THOMAS VON AQUIN, *Summa Theologica. Die letzten Dinge*, a cura di A. Hoffmann, Köln-Heidelberg 1961, vol. 36, Supplement 87-99, pp. 18-34.

Didascalie

- Fig. 1. Giotto di Bondone (?) e bottega, *Crocifissione*, ca. 1330-1335. Paris, Musée du Louvre (da THIÉBAUT 2013, p. 177, cat. 22).
- Fig. 2. Giotto di Bondone (?) e bottega, *Crocifissione*, ca. 1330-1335, particolare. Paris, Musée du Louvre (foto: Stefanie Fink).
- Fig. 3. Pietro Lorenzetti, *Crocifissione*, verso 1325-30. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco (da BECCHIS 2012, p. 75).
- Fig. 4. Pietro Cavallini o successori, *Crocifissione*, prima del 1323. Napoli, Santa Maria Donnaregina (da HOCH 2004, p. 140, fig. 56).
- Fig. 5. Giotto di Bondone (?) e bottega, *Crocifissione*, ca. 1330-1335, proposta per la ricostruzione della versione originaria con il fondo oro (ricostruzione da Sara Proserpio e Katharina Weiger).
- Fig. 6. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, 1308-1311, fascia superiore, quarto pannello. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da BELLOSI 1998, p. 218).
- Fig. 7. Duccio di Buoninsegna e bottega, *Maestà*, ca. 1316, frammento della faccia posteriore. Massa Marittima, Cattedrale di San Cerbone (da AA. VV. 2003, p. 247, cat. 36).
- Fig. 8. «Maestro di Città di Castello», *Crocifissione*, 1315-30. Manchester, City Art Gallery (da AA. VV. 2003, p. 295).
- Fig. 9. Giotto di Bondone (?) e bottega, *Crocifissione*, ca. 1330-1335, particolare. Paris, Musée du Louvre (foto: Stefanie Fink).
- Fig. 10. Pietro Lorenzetti, veduta d'insieme degli affreschi del transetto sinistro. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco (da BECCHIS 2012, p. 53).



1



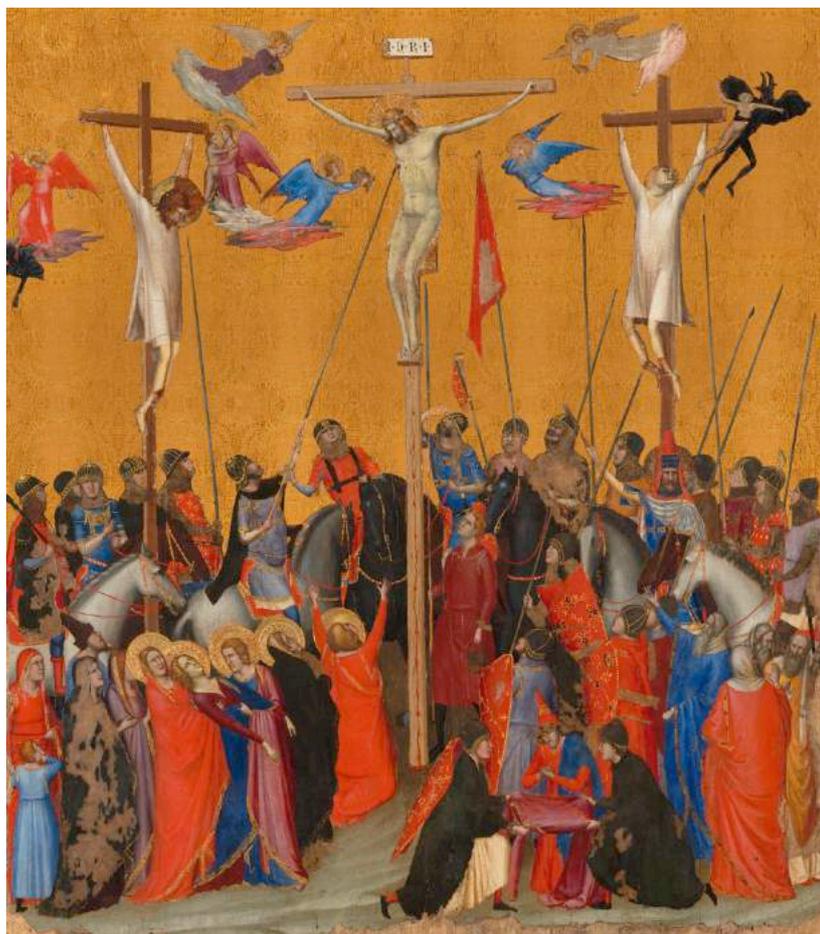
2

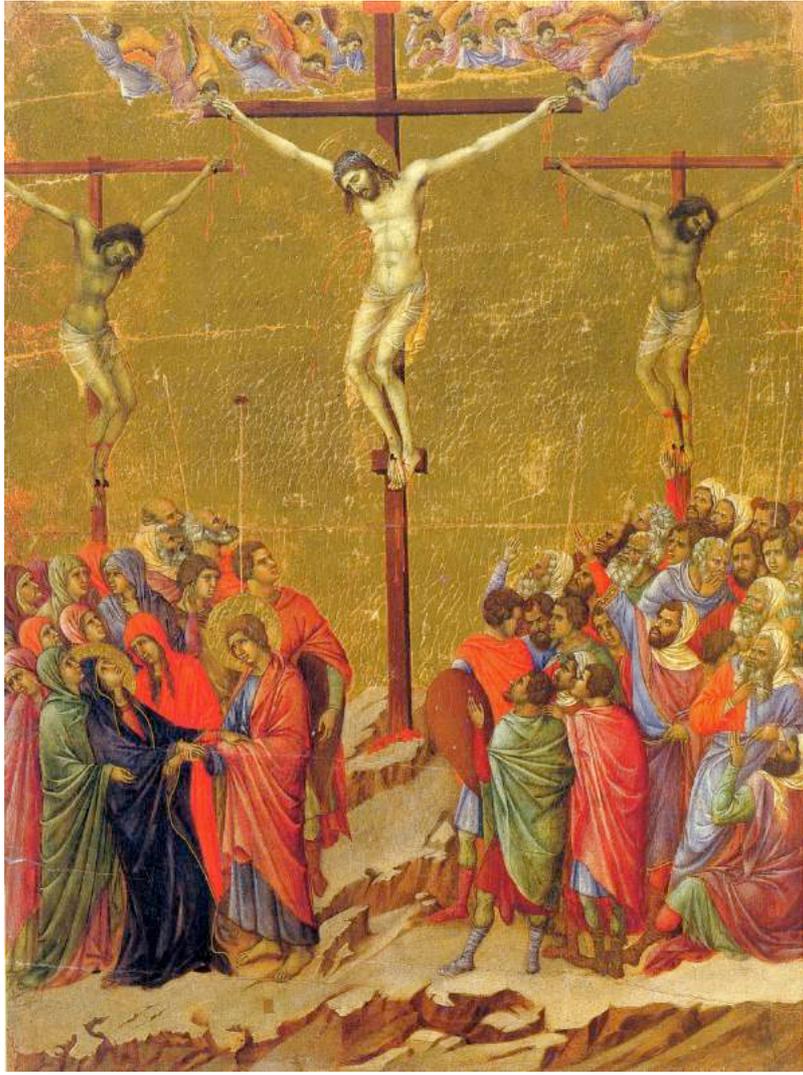


3



4

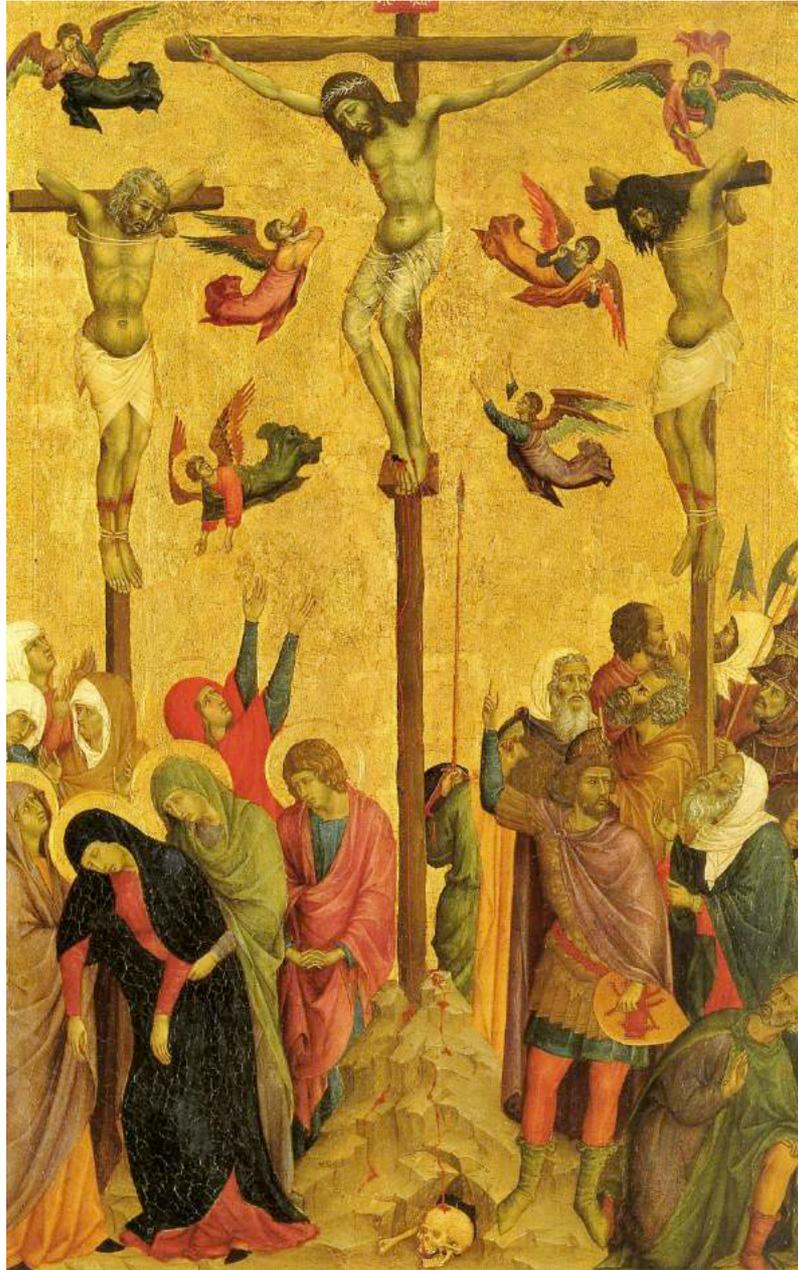




6



7





9

