

Cronache della Cattedrale

Anno XIV Numero 2 – 19 Agosto 2006 festa patronale di San Potito

Parrocchia Natività della Beata Vergine Maria

Ascoli Satriano

L'Arte in Cattedrale: itinerario di fede nella città tridente

A cura di Luigia Benedetto

PREFAZIONE

Questa pubblicazione ha un'ambizione: far nascere nel lettore l'esigenza - anche se dettata solo dalla semplice curiosità - di rileggere gli scritti in essa contenuti davanti agli originali delle immagini studiate, senza accontentarsi della loro riproduzione a stampa.

Non è difficile ed è gratuito. Basta entrare nella Cattedrale di Ascoli Satriano che è il luogo per il quale sono nati i dipinti esaminati e che li conserva.

Infatti, la bellezza di un'opera d'arte non dipende soltanto dal suo valore artistico intrinseco ma dal rapporto con il luogo che l'ha generata. E questo concetto è tanto più vero per tutte le forme d'arte cristiana - la pittura, la scultura, l'architettura e la musica liturgica - che perderebbero buona parte del loro valore se snaturate, cioè se smarrissero la loro funzione precipua di catechesi visiva e uditiva.

Una chiesa non è un mero contenitore dove esporre l'arte per l'arte, ma è la sede privilegiata della manifestazione divina, spazio nel quale trascendenza e immanenza di Dio sono immediatamente percepibili, prima di tutto attraverso la liturgia, ma poi anche con i dipinti, le statue, le forme architettoniche e la musica sacra: elementi niente affatto secondari, come chiunque può sensibilmente sperimentare.

Un intervento propositivo importante in tal senso, e perciò qui di seguito riportato, è stato quello del Vescovo della nostra Diocesi e Presidente della Commissione Episcopale per la Liturgia, don Felice di Molfetta, esposto durante i lavori del recente Convegno Nazionale *Progettazione di chiese: il problema dell'acustica* svoltosi a Bari.

In fondo, però, è anche una lezione antica, che ha radici profonde e mai dimenticate. I Padri del Concilio Costantinopolitano IV dell'870 la sancirono con questa mirabile frase:

«Quae enim in syllabis sermo, haec et scriptura, quae in coloribus est, predicat et commendat.»
(Ciò che ci viene comunicato con le parole, l'immagine ce lo annunzia e ce lo consegna mediante i colori).

Felice di Molfetta

**Lo “Spazio sacro”
come spazio visivo e sonoro**

CEI - Servizio Nazionale per l'Edilizia del Culto

**Convegno Nazionale:
Progettazione di Chiese:
il problema dell'acustica**

Bari, 1-3 giugno 2006

Introduzione

Disegnare uno spazio che sappia parlare al singolo e all'assemblea dei fedeli, dopo le rivoluzioni stilistiche a partire dalle avanguardie del sec. XX che hanno profondamente cambiato il modo di vedere, non è certamente compito semplice, soprattutto se consideriamo che lo spazio di una chiesa deve essere facilmente leggibile in modo da permettere al fedele di orientarsi in esso e sentirsi a proprio agio in vista del partecipare come protagonista all'azione liturgica all'interno di un'assemblea celebrante.

D'altronde, la chiesa, di per sé, è un edificio singolare, la cui architettura deve in qualche modo mediare anche agli occhi dei non iniziati tra il tempo presente e l'atemporalità, tra la quotidiana, fervida operosità e l'ex-stasis dello stupore, attestandosi agli occhi di tutti per la sua funzione didattica, concretizzazione e veicolo di una catechesi virtuale.

È nota a tutti la reazione, che da tempo si riscontra nei riguardi dei nuovi edifici di culto che non cessano di destare sorpresa; essi infatti, a volte piacciono, a volte invece sono accolti con sospetto e diffidenza, perché sciatti e monotoni; il più delle volte gabellati per "moderni" e "razionalisti", quando in realtà non sono che esempi di mancanza di attenzione alla loro funzione nativa di e-vocare e narrare l'avventura di un Dio che ama soggiornare tra gli uomini.

E se probabilmente, per larga parte, la diffidenza verso la nuova edilizia di culto deriva da pregiudizio contro la moderna architettura, spesso però accade che le nuove chiese fanno un cattivo servizio non solo all'architettura ma anche alla religione.

Non è certamente di buon gusto in questa sede inserirmi nella polemica, facilmente ricorrente tra le varie scuole e gli indirizzi di pensiero che animano l'odierna architettura sacra; né privilegiare un modello architettonico per l'altro. Nondimeno, la storia più che millenaria che ha ispirato l'architettura, dovrà essere presente; il *territorio della memoria*, come ama pensare Mario Botta, dovrà essere come la tela di fondo sulla quale tracciare la nostra testimonianza, nella perentorietà dello spazio della composizione geometrica, tutta tesa tra terra e cielo.

La chiesa edificio infatti è la delicata espressione di uno spazio tutto particolare dove la memoria dell'Ultima Cena è richiamata da segni ma attualizzata nella potenzialità di ospitare l'assemblea celebrante. In questi ultimi quarant'anni, per accogliere e rappresentare l'assemblea dei *circumstantes* all'interno dello spazio sacro sono state compiute diverse sperimentazioni, espresse da grandi aule luminose e polivalenti, e non poche volte, prive di elementi evocanti la tradizione di fede della Chiesa; mentre, all'esterno, gli edifici sacri si sono mimetizzati con l'architettura funzionale dei nuovi quartieri.

Il risultato sul piano psicologico della fruizione è stato un radicale spaesamento stimolato dall'innovazione e nello stesso tempo turbato da esperienze spaziali innaturali, artificiose e spesso volutamente contrapposte al quadro normativo e dottrinale; a tutto ciò si deve aggiungere anche una



Un riferimento alla vivente tradizione della chiesa è d'obbligo per cui ci domandiamo:

1. Perché uno spazio per celebrare la fede?

Domanda legittima, soprattutto se consideriamo che nella chiesa primitiva i cristiani, in polemica con il culto giudaico e quello pagano, con fierezza amavano affermare e sottolineare alla luce dell'insegnamento neotestamentario: "Noi non abbiamo templi né altari",¹ perché "la comunità stessa è la casa di preghiera e del culto";² "in essa l'assemblea degli eletti è il tempio più di ogni altro adatto per accogliere la grandezza e la dignità di Dio [...] l'altare risulta essere l'adunanza di santi uniti nella voce e nell'anima".³

Se tutto ciò è vero, come è vero, le comunità del Nuovo Testamento celebrano in semplicità e gioia il culto, adunandosi in preghiera nel tempio come nelle sinagoghe e perfino nelle case (*domus ecclesiae* = casa della convocazione, assemblea del popolo di Dio), dando perfino origine ad un *processo di trasposizione* semantica dove il termine *ekklesia*, che di per sé sta ad indicare la convocazione dei credenti riuniti attorno alla Parola e all'Eucaristia (1 Ts 1, 1; 1 Cor 1, 2), finirà per dilatarsi, fino a diventare il luogo in cui l'assemblea dei cristiani si riconosce nella celebrazione del suo Signore.

D'altronde, se il rito per sua natura esprime e rende presente il *semel* (= l'una volta per sempre) del *mysterium salutis* nel *semper* (= il per tutto e il dappertutto) di ogni luogo e di ogni tempo, allora il culto cristiano avrà necessariamente bisogno di *luoghi*, luoghi funzionali alla comunità stessa perché essa si esprima, rendendo così possibili le sue stagioni e i suoi ritmi, la sua storia e il suo presente.

Ma non basta. Siamo chiamati inoltre a prendere atto di quella dimensione teandrica che ogni celebrazione liturgica porta dentro di sé, dimensione vissuta, a suo tempo, dallo stesso Signore Gesù nella sua caratterizzazione pragmatico-simbolica della comunicazione rituale.

Né si deve inoltre trascurare, in questa analisi semantica del termine *ekklesia*, un altro aspetto: lo scivolamento del linguaggio che deve essere considerato davvero benefico, in quanto la chiesa fatta di credenti parlerà attraverso il suo edificio di pietre, sì da poter scrivere la *storia della Chiesa* raccontando l'architettura delle chiese: è la grande lezione che ci viene dal passato.

¹ M. FELICE, *Octav.*, 12, 1.

² GIUSTINO, *Dial.*, 86.

³ CLEMENTE ALESS., *Stromata*, VII 6, 31, 8.

a luogo della fede; nonché dagli elementi celebrativi (altare, ambone, sede) in cui prevale l'attenzione all'oggetto in sé e alla sua comoda funzionalità rituale, agli spazi celebrativi intesi come luoghi abitati e vissuti entro i quali è chiamata a svolgersi l'attività liturgica, attestandosi in quei poli di riferimento che attengono alla dinamica visivo-acustica e alle mete dei percorsi sacramentali della fede, all'interno dello spazio.

Certo, è da oltre quarant'anni che si parla di riforma liturgica conciliare, riforma che ha interessato anche l'area dell'architettura sacra, che lungi dall'essere una rivisitazione tecnica di formule, gesti, strutture, invoca una radicale trasformazione ecclesiologica, ossia un cambiamento e una riformulazione della comprensione del mistero della Chiesa nel suo rapporto al Signore, nella sua presenza nell'*hodie* della storia, e nella sua missione al mondo. Una reinterpretazione architettonica dello spazio non è primariamente una redistribuzione di spazi, di collocazioni, di volumi giocati sul mero criterio estetico-funzionale, quanto invece una traduzione nel linguaggio dell'architettura e dell'arte di questo nuovo volto che la Chiesa ha ricevuto dal Concilio.

In questa sede, amo sommessamente ricordare e affermare che la riforma liturgica conciliare avrebbe dovuto accendere e alimentare la fantasia dei progettisti nella configurazione strutturale della nuova edilizia di culto; invece, purtroppo, da parte degli operatori si è proceduto per prima

cosa ad inventare il *contenitore-chiesa*, lasciando alla fine la ricerca del “*dove*” e “*come*” collocare gli elementi celebrativi, depauperando così fin dall’inizio la possibilità di dare vita ai luoghi della celebrazione nella loro dinamica interrelazione; e, non poche volte, rendendo perfino impraticabili i percorsi che ogni azione liturgica esige.

Va ancora detto, e questa volta con vigore, che il programma della riforma conciliare inteso a ricollocare la tecnica e l’ingegno nell’alveo del culto, ha avuto come precipuo obiettivo la *actuosa participatio* dei fedeli ai divini misteri. E quando qui parliamo di partecipazione attiva, vogliamo intendere che tutti i presenti sono coinvolti, sia pure a vario titolo, *nella e dall’azione* liturgica.

La celebrazione non è infatti rappresentazione di un avvenimento da parte di alcuni come “attori”, in un palcoscenico di fronte ai molti come “spettatori” per i quali è sufficiente “vedere” e “udire”; la celebrazione liturgica invece è una ri-presentazione reale ed efficace dell’evento pasquale del Cristo Crocifisso Risorto, nell’atto di coinvolgere tutti i fedeli invitati a parteciparvi personalmente e comunitariamente, e non soltanto per vedere e per udire.

Dalla piena assunzione di questi principi fondativi della riforma liturgica conciliare devono nascere le strutture di organicità spaziale nell’edificio-chiesa, modellate sull’assemblea celebrante, immagine dinamica e manifesto eloquente della comunità credente, realtà organica, vivente e non massificata. Non è di certo concepibile perciò uno spazio immobile e assoluto (troppe chiese infatti sono immaginate “vuote” o solamente dall’esterno!). Ma si deve invece pensare ad uno spazio correlato alle persone che lo animano e alle azioni sacramentali che in esso si compiono. E ciò, fin dall’ideazione e progettazione del manufatto.

In tal senso, la dinamica celebrativa esige necessariamente la identificazione e la costituzione di spazi-elementi-celebrativi, tra loro reciprocamente correlati, in chiara, ottimale funzionalità e in eloquente simbiosi con la dimensione simbolico-significativa.

Ciò significa che tutta l’*aula sanctorum* con i suoi spazi-luoghi-elementi celebrativi va ideata, costituita e costruita in modo tale che appaia per quello che è in profondità, prima ancora per quello che serve. E se il concetto architettonico di funzionalità è stato particolarmente sentito come costitutivo dell’architettura del Novecento, oggi, alla luce delle grandi acquisizioni conciliari, ritengo che debba essere recuperata la valenza significativa oltre che l’identità funzionale dell’intera area spaziale, esperienza questa attestata dalla grande stagione patristica della mistagogia, in cui le omelie più che illustrare con dotti commenti il mistero celebrato davanti agli occhi, miravano a suscitare una visione profonda di fede tesa a favorire la partecipazione al Mistero attraverso la gestualità del bagno, delle unzioni e del banchetto.

3. L'udito e la vista nella comunicazione dell'Incontro

Entrando sempre più in maniera più puntuale nell'argomento, l'*actuosa participatio* richiede che il fedele prenda parte nello spazio sacro all'azione liturgica con tutte le possibilità del suo essere e del suo operare, perché senza il coinvolgimento della *corporeità* è assolutamente impossibile qualsiasi azione e qualsiasi comunicazione. Perciò devono essere messi in opera sia i sensi esteriori (vista, udito) sia quelli interiori (memoria, emozione, sentimento).

E se le risorse della comunicazione umana sono indispensabili per il nostro vivere quotidiano, lo sono altrettanto per l'esperienza liturgica per la quale sono chiamati in causa i diversi codici *sonoro-verbale*, *gestuale-luminoso-visivo*, in vista della piena epifania del Mistero, come momento di incontro con un *tu* e un *io*. Ogni azione liturgica infatti rappresenta il gioioso incontro del Signore Risorto con la comunità, nell'oggi della sua esistenza e del suo vissuto storico.

I due sensi della nostra corporeità maggiormente coinvolti nella comunicazione dell'incontro, come è noto a tutti, sono l'*udito* e la *vista*: ciò sia nelle relazioni umane come anche in quelle salvifiche con Dio dove, in quest'ultima, il contemplare e l'udire danno origine allo stupore della fede e all'immersione nel mistero.

Forse, la svolta epistemologica più gravida di conseguenze nel nostro tempo riguarda proprio la considerazione dei *linguaggi non verbali* che non sono semplici materiali sensoriali a cui si applica la ragione ma vere e proprie forme di pensiero. Prima che la filosofia rigettasse il pregiudizio verso i sensi, c'è voluto molto tempo con le nuove acquisizioni della biologia evoluzionistica, della psicologia e della linguistica, perché si potesse giungere alla conclusione che "*percepire visivamente è pensare visivamente*".⁴ Ciò ha permesso lo sviluppo della riflessione sulla verità come *visione* e come *disvelamento*. Questa premessa di chiaro sapore filosofico apre il varco ad alcune considerazioni concrete.

La simbolizzazione del codice visivo trova infatti nell'architettura dello spazio sacro un ambito di grande interesse e di nobili tradizioni, dove i linguaggi del sacro hanno sempre rivendicato questo spessore simbolico anche a scapito dei valori funzionali. La crisi razionalistica moderna dei linguaggi simbolici ha contaminato purtroppo anche l'architettura delle chiese, anche se oggi sta riemergendo con molta forza l'esigenza di approfondire e utilizzare i linguaggi non-verbali, chiamati anche *presentazionali*.⁵

L'architettura degli spazi sacri, infatti, secondo le ultime acquisizioni scientifiche, appartiene al genere del linguaggio presentazionale, teso a mettere il fedele a contatto con le realtà trascendenti. Tant'è che uno spazio sacro sarà sincero, quando procurerà in chi vi entra un

⁴ R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino 1974, p. 19.

⁵ S. LANGER, *Filosofia in una nuova chiesa. Linguaggio, mito, rito e arte*, Armando, Roma 2004, p. 204.

trasalimento; quando farà percepire una forza imprecisata e potente che comanda: *togliti il cappello perché questo luogo è straripante di presenza.*

La riscoperta di questo ruolo presentazionale dato all'*ars artium* permette ad essa di ritornare alla sua nativa funzione che è quella di organizzare spazialmente la luce; in effetti non si potrà parlare di architettura senza coinvolgere la luce, in quanto l'architettura, per sua natura, è la gestione spaziale tridimensionale della luce.

Agli architetti infatti è riservato questo nobile ruolo di creare uno *spazio indicibile*, teso al silenzio e alla meditazione, al gaudio e al tripudio corale di un popolo in festa, dove la costruzione è indotta a configurare modelli tridimensionali di luce e forme, capaci di mettere in relazione la percezione visiva e acustica con la sensazione emotiva, scaturiente da questi spazi e laddove la gioia della luce esploderà dalle tenebre e l'efficacia della parola dal silenzio avvolgente.

Siamo nell'area geoculturale del romanico pugliese dove il gioco iniziatico della luce con le sue modulazioni giornaliere e stagionali, all'interno degli spazi, suscita sentimenti di alta suggestione e stupita gratitudine verso Dio nel cuore dei fedeli in piena sincronizzazione tra spazio e i diversi codici liturgici.

Sono essi, questi edifici, a denunciare il razionalismo funzionalista della architettura contemporanea, ferma all'organizzazione dello spazio nella sua secca dimensione cosale, senza slanci e senza empito emotivo.

Le nostre cattedrali romaniche ci ammoniscono che l'*actuosa participatio* ha fin troppo sopportato molte improvvisazioni, molte banalizzazioni riducendo lo spazio sacro con i suoi materiali costruttivi al mero funzionamento liturgico, a discapito dei linguaggi simbolici volti ad evidenziare e incrementare la valenza mistagogica in essi inscritta.

Mi piacerebbe che fosse smentita un'amara e acuta osservazione di un noto liturgista che analizzando il cammino dell'architettura dei nuovi edifici di culto così si è espresso: "*Le chiese moderne sono un tentativo di secolarizzare lo spazio in nome di un religioso più orizzontale, più ingaggiato con le vicende degli uomini*". Nondimeno, lo stesso liturgista apre uno spiraglio che incoraggia progettisti e tutti gli operatori pastorali: "*Ora siamo in un momento di ripensamento perché è ritornata forte la domanda di un religioso specifico, non più ridotto all'orizzonte del mondo e allora diventa urgente recuperare la semantica simbolica dell'architettura dello spazio sacro*".⁶

Se lo spazio sacro è luogo della contemplazione del Mistero e del vedere il Volto del Vivente per sempre, esso è anche il luogo che fa risuonare la voce del *nobiscum Deus*.

⁶ R. TAGLIAFERRI, *Luce e spazio architettonico. La comunicazione visiva dello spazio sacro*, in: *Actuosa Participatio* (a cura di A. MONTAN - M. SODI), LEV, Città del Vaticano 2002, pp. 549-550.

Ascoltare, udire oggi nei nostri edifici sacri è diventato problema. Ad esso vanno date di certo delle soluzioni idonee in ordine agli aspetti costruttivi perché l'edificio-chiesa, come spazio sacro, è spazio sonoro, il cui vettore strutturale è caratterizzato dalla cattedra e dall'ambone.

Una considerazione di fondo, a tal proposito, è d'obbligo. Preso atto che nella liturgia degli ultimi secoli la comunicazione fra i membri dell'assemblea si era ridotta fino ai limiti di una pressoché totale incomunicabilità, nella riflessione conciliare e postconciliare le si è dato molto spazio, privilegiando la comunicazione sonoro-verbale, rimettendo al primo posto la Parola di Dio, come elemento costitutivo di ogni azione liturgica.

Purtroppo però, dobbiamo constatare che alla notevole attenzione riservata dalla riforma conciliare alla Parola di Dio in tutte le sue espressioni, non sempre è seguito altrettanto impegno nella ricerca di soluzioni tecniche e nella creatività simbolico-strutturale-funzionale di questo fuoco dell'area liturgica riservata alla Parola vivente. Ne fa fede il presente Convegno Nazionale, volto a intraprendere un percorso interdisciplinare di approfondimento proprio sul *problema dell'acustica*.

Di grande aiuto sarà l'accurata ricerca sull'acustica architettonica degli edifici di culto, condotta dal Dipartimento di Fisica Tecnica del Politecnico di Bari che ha rilevato le caratteristiche acustiche di oltre quaranta chiese del territorio nazionale, rappresentative di epoche e stili differenti fino all'architettura sacra contemporanea.

Nell'ambito di questo rapporto interdisciplinare che caratterizza il presente Convegno, come teologo liturgista vorrei consegnare alcune essenziali considerazioni perché nello spazio creato dall'ingegno umano continui a risuonare, e a risuonare efficacemente, la Voce dell'eterno Vivente, in un dialogo mai interrotto con l'uomo e indissolubilmente congiunto alla logica della comunicazione *visiva, spaziale, acustica*.

Realtà grande e misteriosa è la Parola. Essa è affidata a noi, uomini e donne dalle labbra impure, ma nondimeno sono segno sacramentale della sua presenza. Sì, *visivamente*, nella persona del lettore e attraverso le sue labbra e la sua voce, il Signore si manifesta vivo, presente nell'assemblea dei fedeli nell'atto di aprire e intessere il dialogo salvifico con noi. È dalla Parola infatti che nasce ogni rapporto d'amore, sviluppandosi nel clima di confidenza.

Il lettore sale sull'ambone, lo *spazio* nativo della proclamazione vitale ed efficace della Parola. È un momento solenne perché quando nell'assemblea - destinataria di questa lettera d'amore scritta da Dio - si spalancano le Sacre Scritture, Dio scende di nuovo nel giardino e si intrattiene con l'uomo (Sant'Ambrogio).

È questo il momento in cui il libro, tramite lettore, ridiventa parola viva, capace di consolare, interpellare, orientare, catturando lo sguardo di tutti. L'ambone, luogo alto delle parole forti, è lì a

riproporre spazialmente il Sinai, la tomba vuota del Risorto, il giardino di ogni delizia, quale segno nobile e permanente dell'annuncio di salvezza nell'oggi della Chiesa.

E se i detti del Signore sono spirito e vita, nessuno di essi, e neanche un frammento di essi, deve andare perduto, perché ad essi è legata l'obbedienza della nostra fede e la conversione della nostra vita. Di qui l'esaltante ricchezza e nello stesso tempo la radicale povertà della voce umana, perché essa non riuscirà mai a tradurre esaurientemente le infinite sfumature, la densità e ricchezza del messaggio di Dio, espresso nel testo da proclamare.

Grave e impellente in tal senso sarà allora il compito di riflettere attentamente sui materiali e architettare ogni sussidiazione attinente il prezioso servizio di far risuonare nello spazio sacro la eco della voce stessa di Dio.

Conclusione

Dalle chiese odierne noi chiediamo qualcosa di molto impegnativo: essere espressione inequivoca di una Tradizione, quella cioè di significare con chiarezza e di testimoniare con evidenza il proprio ruolo di *spazio come luogo della fede* in cui lo studio del passato, il confronto tra ciò che è stato e la conoscenza dei processi di trasformazione possono suggerire le strategie necessarie al cambiamento in senso positivo e non di rado molto diverso dal *cambiamento per il cambiamento*.

La storia, come rispetto della Tradizione, dovrebbe essere il nutrimento indispensabile delle scelte progettuali. Essa, infatti, mentre ci rende consapevoli del pericolo dello sradicamento, ci insegna anche che la Tradizione è risorsa e non fardello; fiume vivo che ci collega alle origini; nonché patrimonio simbolico dinamico *nel tempo* ma anche *continuità del tempo*.

Posto di fronte alla ineluttabilità della sua arte quale forma primordiale di vita, quale espressione primaria della comunione, l'architetto è chiamato ad assecondare il linguaggio simbolico quale spirito in-formatore dello spazio sacro, essendo questo parte integrante del rito: ciò gli consentirà di andare oltre la "*dimensione stilistica della formatività architettonica*", evitando di funzionalizzare in modo strisciante l'architettura alla liturgia.⁷

Alla luce di quanto siamo venuti dicendo, l'architetto non può dunque progettare da solo né può essere lasciato solo nella fase creativa e progettuale, perché egli deve pensare *cum ecclesia*, con la gente cui è destinato l'edificio sacro, con i diversi esperti del settore, tra questi *in primis* il liturgista il quale è chiamato ad assolvere un compito di coordinamento, poiché deve fornire i criteri celebrativi, secondo modelli ecclesiologici correnti e nel rispetto delle molteplici sequenze rituali.

Con la progettazione di una chiesa si apre una fabbrica nella quale si richiedono competenze interdisciplinari e differenziate in misura della complessità insita nell'oggetto da costruire. Si parla

⁷ Cfr.: S. BENEDETTI, *Il «caso serio» dell'architettura sacra nel tempo del dopo Concilio*, in: *Architettura e spazio sacro nella modernità. Biennale di Venezia, Abitare Segesta Cataloghi*, Milano 1992, p. 51.

oggi, e giustamente, di *progettazione integrata* in cui forme e materiali, luce e suono, funzione ed estetica vengono declinati attraverso l'identità essenziale dell'edificio di culto.

Bene ha fatto il direttore del Servizio Nazionale per l'Edilizia di Culto della CEI, l'ing. don Giuseppe Russo, a prendere in esame quegli aspetti, finora trascurati dalla nostra riflessione, perché considerati apparentemente solo di carattere tecnico e che invece assumono una rilevanza notevole in ordine all'*actuosa participatio*, come l'illuminotecnica, la climatizzazione, l'acustica.

Il senso della liturgia, dei suoi spazi e dei suoi segni, degli elementi strutturali e dei necessari luoghi complementari, è una regola che non chiude, ma libera la creatività. Quella vera, per la quale entrando in una chiesa trovi subito un sentimento di sintesi nella multiforme varietà degli elementi e degli spazi, delle figure e degli arredi. La si assimili questa che chiameremmo *grammatica liturgica* con attenta competenza, così che creatività non significherà estrosità e arbitrarietà incontrollata, ma ricerca di bellezza che, lungi dall'essere elemento surrettizio, è invece identificativo del mistero da celebrare ed evidenziatore dei suoi contenuti.

È quanto auguro a tutti gli operatori che daranno vita a questo Convegno Nazionale.

† Felice di Molfetta

Vescovo di Cerignola-Ascoli Satriano

Presidente della Commissione Episcopale per la Liturgia

PEREGRINATIO BREVIS IN URBE TRIDENTI⁸

Invito in occasione del 550° anniversario della consacrazione a Cattedrale della Madre di tutte le chiese della Diocesi di Cerignola–Ascoli Satriano (1455 - 2005)

Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio

(Montale, *Sature*)

Come può essere il peregrinare di breve durata? La lontananza in questo vocabolo è semanticamente insita sin dalle sue radici etimologiche. *Peregre* è avverbio latino composto da *per*, ‘al di là’, e *ager*, ‘campo’, e significa ‘fuori dalla città’. Così *peregrinus* è lo straniero, colui che viene da lontano. Ma anche, in senso figurato, *animus est peregre* (Orazio, *Epistole*), vale a dire che è proprio dello spirito spaziare per i campi dello scibile. *Peregrinari*, infatti, è pure ‘vagare col pensiero’, senza spostarsi di un solo passo dal luogo in cui ci si trova. I termini concettualmente contraddittori dell’ossimoro *peregrinatio brevis* trovano insomma una ragione di essere se, pur compiendo un breve viaggio, questo diventa l’occasione per un cammino nella memoria, lontano nel tempo ma non nello spazio. Come in uno specchio, si invertano i termini antinomici del verso montaliano – breve/lungo – e si avrà la soluzione del peregrinare breve:

Anche così è stato lungo il nostro breve viaggio.

Del pellegrinaggio molto è stato detto e scritto in occasione del Giubileo del Duemila. Antropologicamente esso è la metafora dell’uomo *in itinere*, del cammino esistenziale, che trova i suoi archetipi letterari nel viaggio di Odisseo, come singolo individuo, e nell’esodo del popolo ebreo, come storia collettiva dell’umanità in continuo movimento. È stato però un fatto inedito, e forse non sottolineato abbastanza, che nell’ultimo Giubileo la Chiesa abbia aggiunto alle tradizionali mete – Roma e la Terra Santa – nuovi luoghi per l’acquisto delle indulgenze giubilari. I fedeli potevano recarsi in *sacro pellegrinaggio alla chiesa cattedrale o ad altre chiese o luoghi [i santuari] designati dall’ordinario*. E ancora: *in ogni luogo, visitando fratelli che si trovino in necessità o difficoltà⁹*.

⁸ *IN URBE TRIDENTI*: questa stupenda metafora della città di Ascoli si trova nell’iscrizione incisa dell’arco d’ingresso alla cappella di San Giuseppe, situata all’estremità del braccio sinistro del transetto della Cattedrale ascolana. Non è stata mai più usata dal XVI secolo.

⁹ Così si legge nelle *Disposizioni per l’acquisto dell’indulgenza giubilare*, in: *Anno Santo 2000. Festa nuziale della Chiesa Diocesana. Guida del pellegrino*, a cura dell’Ufficio Diocesano del Giubileo della Diocesi di Cerignola-Ascoli Satriano, Centrografico Franciscano, Foggia 1999, pp. 195-196.

Davvero un invito straordinario a riscoprire luoghi (e persone) prossimi e spesso ignoti o dimenticati.

Sono disposizioni valide anche per il non credente e per chi è interessato a pellegrinaggi culturali o turistici. I grandi spostamenti di masse di persone attratte dai mega-eventi culturali pubblicizzati dai mezzi di comunicazione non sono forse pellegrinaggi secolarizzati, un 'andare' mercificato che ha perso il simbolismo del vero peregrinare? C'è chi compie lunghi viaggi e fa code interminabili per mostre nazionali e internazionali o per capolavori restaurati, dimenticando che ogni giorno lo sguardo può lasciarsi catturare da un più vicino patrimonio storico e artistico del quale è ricca la realtà locale dell'intero territorio nazionale. Una dimenticanza poco comprensibile, se non ingiustificabile, quando davvero si è mossi da istanze conoscitive; e fruire di una tale ricchezza così prossima può senz'altro costituire lo scopo di un breve pellegrinaggio, sia esso dettato da motivazioni di fede o intellettuali.

In quell'anno di grazia che è stato il Duemila, i luoghi giubilari designati per la Diocesi di Cerignola-Ascoli Satriano furono le rispettive cattedrali delle due sedi e il santuario della Madonna di Ripalta. Le chiese, in particolare le cattedrali, sono strutture polisemiche, ma quanti dei loro molteplici significati sono ancora chiari al cristiano contemporaneo o al semplice visitatore? Spesso una chiesa è tanto connaturata al contesto nel quale si vive da essere guardata con superficialità e senza l'attenzione che si riserva al mai visto. Eppure è proprio questa quotidiana visibilità e visitabilità che le conferisce l'aura irripetibile dell'essere una singolare, autentica e quanto mai complessa testimonianza delle radici storiche di una comunità. Quale altro bene culturale è tanto fruibile e fruito quanto una chiesa?

Due grandi opere letterarie del passato millennio sono state paragonate a cattedrali per la loro architettura poetica e testuale, vale a dire la *Commedia* di Dante e *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust. Infatti, consapevolmente o meno, esse hanno costituito il tentativo di tradurre sul piano poetico e su quello narrativo la struttura particolare di questi edifici. Ma se *Trasumanar significar per verba / non si poria*¹⁰, quando ci si trova al cospetto di una cattedrale e al suo interno sembra quasi inutile cercare le parole, dal momento che sono quelle stesse sue pietre a trasmettere l'esperienza della trascendenza della finitezza.

La cattedrale è davvero il prodotto di un'azione collettiva¹¹ che si è protratta per quasi un millennio e, per decifrare in minima parte quello che una cattedrale per secoli può aver significato per i cristiani, occorre dotarsi di strumenti conoscitivi che non sono quelli attuali ma dell'epoca in cui ogni elemento di tale struttura assolveva un compito metafisico.

¹⁰ Dante, *Divina Commedia*, *Paradiso*, Canto I, vv. 70-71.

¹¹ *Le cattedrali del mistero*, a cura di Angela Cerinotti, Ed. Demetra, 1999, p. 22.

Nel *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, Guillaume Durand de Mende, vescovo del tredicesimo secolo, spiega come

*Tutte le cose che appartengono agli uffici, agli usi o agli ornamenti della Chiesa, sono piene di figure divine e di mistero, e ognuna, in particolare, trabocca di una dolcezza celeste, quando nondimeno incontri un uomo che la esamini con attenzione e amore, e che sappia trarre il miele dalla pietra e l'olio dalla più dura roccia.*¹²

Per il Vescovo di Mende e, in genere, per l'uomo medievale, anche se in modo meno cosciente, il più grande strumento di conoscenza dopo il senso storico, quello allegorico e quello tropologico, è il *senso anagogico* che permette di penetrare verità che non vediamo e che sono nascoste nell'ombra.¹³ Così:

*Gerusalemme significa storicamente la città terrestre ... allegoricamente è la chiesa militante, e tropologicamente tutta l'anima fedele; infine anagogicamente, la Gerusalemme, o la patria celeste.*¹⁴

L'esempio vale più di ogni altro chiarimento di una terminologia che sembra da specialisti di esegesi. La spiegazione è poi ancora più pregnante se è accompagnata da un'immagine, come quella delle mura turrette della città che si trova raffigurata nella tela *La consegna delle chiavi* conservata nella Cattedrale di Ascoli Satriano. Si tratta proprio della Gerusalemme celeste di cui parla Guillaume Durand de Mende ed è la pietra di paragone dell'intero racconto iconografico rappresentato, sottolineato peraltro dalla gestualità dei personaggi.

'Anagogia' - ricorda l'autore del *Manuale* - deriva da *ana*, 'in alto', e da *ago*, 'io conduco'.

*Per questo il senso anagogico è chiamato così, poiché conduce dalle cose visibili a quelle invisibili.*¹⁵

Ogni singolo elemento costitutivo del complesso non solo architettonico di una cattedrale costituisce un passo che, su questa via anagogica, conduce dal visibile all'invisibile, a partire dalla sua disposizione che, al di là di quale possa essere il tipo di pianta, a croce latina o centrale, rappresenta il corpo umano e l'incarnazione di Gesù Cristo. La lunghezza della cattedrale è la paziente longanimità della fede; la sua larghezza è la carità; l'altezza è la speranza. È una coincidenza che chi ha decorato di stucchi nel XVIII secolo la cattedrale di Ascoli abbia scelto le bianche allegorie della Fede, della Speranza e della Carità e quella della Religione da applicare ai lati dell'imponente navata centrale o non seguiva proprio questo simbolismo tanto più antico?

¹² Guillaume Durand de Mende, *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, Ed. Arkeios, Roma 1999, p. 13.

¹³ Ibidem, p. 16.

¹⁴ Ibidem, p. 19.

¹⁵ Ibidem, p. 19.

La porta di ogni chiesa, anche la più piccola, è Gesù Cristo. I pilastri sono i Vescovi. E ancora una volta, ad essere rappresentati sui bassorilievi di bianco stucco che ornano la volta del presbiterio della cattedrale di Ascoli sono i quattro dottori della Chiesa: San Girolamo, Sant'Agostino, Sant'Ambrogio e San Gregorio Magno.

Anche la sacrestia, il luogo dove il presbitero si veste dei paramenti sacri, è un simbolo: è il seno di Maria

*all'interno del quale il Cristo si è rivestito del santo abito della sua carne.*¹⁶

E il suono delle campane? Esso è la voce dei predicatori che richiamano i cristiani alla fede. La durezza del metallo è la forza dell'animo di questi santi uomini; mentre il battaglio è la loro lingua che

*fa risuonare l'uno e l'altro Testamento.*¹⁷



Cattedrale di Ascoli Satriano, transetto, braccio sinistro,
chiave di volta dell'arco d'ingresso (XVI sec.), particolare
che raffigura una mitra vescovile

¹⁶ Ibidem, p. 40.

¹⁷ Ibidem, p. 83.

LA NATIVITÀ DELLA BEATA VERGINE MARIA

Un affresco, un libro, una scoperta archeologica



«Secondo le storie delle dodici tribù di Israele c'era un certo Gioacchino, uomo estremamente ricco.»

(Gioacchino e sua moglie Anna¹⁸ erano molto tristi poiché non avevano avuto discendenza. Ma il Signore risanò la sterilità dei due sposi. Un angelo apparve loro separatamente annunciando la nascita di un figlio e Gioacchino, che si era ritirato nel deserto per pregare, ritornò a casa.)

«Si compirono intanto i mesi di lei. Nel nono mese Anna partorì e domandò alla levatrice: *Che cosa ho partorito?*. Questa rispose: *Una bambina.*

In questo giorno, disse Anna, *è stata magnificata l'anima mia*, e pose la bambina a giacere.

Quando furono compiuti i giorni, Anna si purificò, diede poi la poppa alla bambina e le impose il nome Maria.»¹⁹

¹⁸ Gioacchino e Anna sono nomi ebraici che significano, rispettivamente, «Dio rende forti» e «grazia».

¹⁹ Moraldi Luigi, *Vangeli apocrifi*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato 1996, pp. 89-92.

Questo è il racconto contenuto nella *Natività di Maria*, un testo apocrifo del II secolo meglio noto come *Protovangelo di Giacomo*, la cui lettura ha il potere di animare una grandiosa immagine (cm 400x300) racchiusa nella Cattedrale di Ascoli Satriano, la *Natività della Beata Vergine Maria*, appunto, titolo della stessa chiesa, affresco dipinto sulla volta della navata centrale da Vito Calò e datato 1778. È la scena di un parto recente, rappresentazione decisamente al femminile, affollata di donne con l'unica eccezione di Gioacchino che volge lo sguardo al cielo in atto di ringraziamento. La puerpera Anna si trova a letto assistita da due ancelle che le danno del cibo con un cucchiaino da una ciotola. La Bambina, splendente, al centro non solo del dipinto ma dell'intera volta, è sulle ginocchia di quella che si potrebbe identificare come la levatrice, circondate entrambe da numerose fantesche affaccendate e premurose. Dio Padre assiste dall'alto alla scena, fra un coro di cherubini e arcangeli che lasciano cadere fiori dalle nubi; mentre, nella parte inferiore, altri due piccoli angeli con fiori sono prossimi agli scalini dove l'artista ha firmato e datato la sua opera - *Vitus Calò pinxit / 1778* - che, in definitiva, sembra riflettere abbastanza fedelmente la narrazione dell'apocrifo, e secondo quanto era già stato stabilito dall'iconografia precedente riguardante lo stesso tema²⁰.

Apócrifos significa propriamente qualcosa che «è tenuto nascosto a causa della sua preziosità» e gli *apócrifos biblia* erano i libri segreti e preziosi per gli gnostici. Dal momento che questi libri vennero esclusi dal canone biblico, *apocrifo* assunse in seguito il significato di *falso*. Nei primi secoli del Cristianesimo un motivo di diffusione di tali scritti fu il desiderio di soddisfare la curiosità su episodi biblici, in particolare evangelici, che apparivano lacunosi quanto a notizie riportate dai testi canonici, come nel caso della precedente narrazione sulle circostanze della nascita di Maria. La forma letteraria di questo, e degli apocrifi in genere, ricalca quella biblica e l'annuncio di un angelo a una coppia sterile della nascita di un figlio evoca altre ben note storie di sterilità risanata veterotestamentarie ed evangeliche. E, tuttavia, l'atto della nascita della Vergine in sé non ha niente di così extra-ordinario da giustificare entrambe le accezioni del termine *apocrifo*. Non si tratta né di qualcosa di segreto né, tanto meno, di un falso: Maria è nata come tutte le creature.

Gli apocrifi, però, non sono soltanto un'espressione della religiosità popolare del tempo in cui sorsero. Essi furono altresì determinanti nella formazione della pietà popolare dei secoli successivi, tanto che la stessa Chiesa, pur tra voci contrastanti, spesso li ha utilizzati per il suo insegnamento ufficiale, attraverso soprattutto lo strumento dell'arte. Per esempio, sempre nella Cattedrale di Ascoli, oltre all'affresco del Calò, anche la tela di Corrado Giaquinto sul *Transito di San Giuseppe* attinge a narrazioni apocrife, essendo l'iconografia del finale della *Storia di Giuseppe falegname*, un apocrifo scoperto in Occidente nel XVIII secolo. L'opera fu commissionata dal vescovo di Ascoli Giuseppe Campanile, come si deduce dallo stemma raffigurato nel dipinto. Colto

²⁰ Cfr. il capitolo *La Natività della Madre di Dio*, in: Passarelli Gaetano, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Ed. CDE, Milano 1999, pp. 29-48.

e intelligente uomo del suo tempo, questo vescovo, originario di Barletta, ha lasciato numerose tracce della sua permanenza nella città della quale è stato pastore per trentaquattro anni, fino alla sua morte avvenuta nel 1771. Ed è possibile pure che egli sia stato l'originario committente anche della decorazione di tutta la volta della navata centrale della Cattedrale; la data che si legge sul dipinto indicherebbe, di conseguenza, il compimento del complesso decorativo, frutto certo di un lavoro pluriennale, sotto il suo successore Emanuele de Tomasi (1771-1807). A parte queste ipotesi suggestive che avrebbero bisogno di un riscontro su basi documentarie certe, chiunque sia colui che ha guidato la mano dell'autore della *Natività di Maria*, costui aveva in mente un'opera da interpretare sia in senso letterale, ad uso popolare, sia in senso anagogico che è quello proprio di un'opera d'arte cristiana, poiché essa ambisce sempre a trasportare il suo osservatore dalle cose visibili rappresentate a quelle invisibili e alte, eredità culturale medievale ancora comprensibile nel Settecento e non più così evidente oggi a chi vi rivolge lo sguardo.

Così questo affresco, tanto semplice dal lato narrativo, possiede d'altra parte un arduo cuore teologico. È, infatti, una solenne meditazione sul dogma mariano dell'Immacolata Concezione, un tema difficile che, come si vedrà, è stato trattato con grande originalità iconografica, passando dalla semplicità del Vero all'efficacia e universalità del Simbolo. La chiave per interpretare la *Natività* da questo punto di vista non è più dunque soltanto nei racconti dolcemente fantasiosi degli apocrifi, bensì è da ricercare nel contesto storico-culturale che ha influenzato visivamente il dipinto. A metà del Settecento, due eventi segnano il passo nell'ambiente culturale del Regno di Napoli, e non solo. Nel 1748 iniziano gli scavi di Pompei che riportano alla luce la città romana. Il rinvenimento degli edifici con le colonne dove ancora si poteva scorgere il rivestimento del rosso pompeiano, degli affreschi, dei numerosi e preziosi reperti archeologici: tutto ciò destava una grande meraviglia che durerà nei decenni successivi. Sul piano letterario, invece, nel 1750 si impone con straordinario successo - anche questo tutt'altro che fugace - un'opera di Sant'Alfonso Maria de Liguori, *Le glorie di Maria*, un vero e proprio *best-seller* dell'epoca nel quale «la contemplazione delle meraviglie dell'Eterno nei misteri della Vergine Maria è continuo motivo di lode a Dio e di luce e conforto al peccatore, tanto che ella diviene la stella luminosa che guida gli uomini nella realizzazione del progetto del Signore sulla loro esistenza.».²¹

Il trattato di Sant'Alfonso è un formidabile esempio di un libro che riesce a essere, al contempo, semplice e colto, ricco di aneddoti popolari edificanti narrati con perizia di affabulatore e altrettanto dovizioso nel riportare dotti riferimenti destinati ai lettori esperti in teologia. Nella *Parte seconda* si «ragiona» delle «feste principali di Maria e de' suoi dolori» e il *Discorso primo* riguarda l'Immacolata Concezione, vale a dire «quanto convenne a tutte le tre divine Persone il preservare

²¹ Forte Bruno, *Maria, la donna icona del mistero. Saggio di mariologia simbolico-narrativa*, Edizioni Paoline, Milano 1989, p. 139.

Maria dalla colpa originale». Ora, tale argomento, che è un dato di fede per il credente contemporaneo, è stato uno dei misteri mariani più controversi nella storia della Chiesa, almeno in Occidente. In particolare, la questione era se Maria fosse stata preservata dalla colpa originaria fin dall'attimo stesso del suo concepimento o se ciò fosse avvenuto in seguito, anche se subito dopo. Il dogma, definito relativamente tardi, l'8 dicembre 1854, da Pio IX con la Bolla *Ineffabilis Deus*, proclama «che la beatissima Vergine Maria nel primo istante della sua Concezione, per singolare grazia e privilegio di Dio onnipotente, in vista dei meriti di Gesù Cristo, salvatore del genere umano, è stata preservata immune da ogni macchia di peccato originale». Ma quando Sant'Alfonso scrisse il suo libro la *querelle* era ancora aperta e i teologi si dividevano tra *macolisti* e *immacolisti*, che il grande moralista chiama *Tommisti* e *Scotisti*.²² Dal Medioevo, questi ultimi erano principalmente francescani e sostenevano la tesi del benedettino Eadmero († 1134 circa), perfezionata da Giovanni Duns Scoto (1265-1308), che si riassume in una celebre frase: *Potuit, decuit, ergo fecit*. Questo è anche ciò che sostiene Sant'Alfonso il quale afferma che «il Signore ... ben provvede all'onore del suo figlio con far che la sua madre fosse stata *sempre* immacolata ... ché Dio ha potuto ben farlo, e lo ha fatto; mentre con ogni ragione conveniva ... che quella vergine, a cui Dio disponea di dare l'unico suo figlio, fosse adorna di una tal purità».²³ Egli ricorda, riprendendo Sant'Ambrogio e altri, che Maria è il «Vaso celeste ... per grazia»²⁴ poiché Dio l'ha voluta tale.

La metafora del vaso è usata da San Paolo nella *Lettera ai Romani* (9, 20-25), derivata da *Isaia*, da *Geremia* e dal *Libro della Sapienza*, per ribadire alle genti non giudee la misericordia di Dio:

«Dirà forse il vaso plasmato a colui che lo plasmò: Perché mi facesti così? Forse il vasaio non è padrone dell'argilla, per fare con la stessa massa un vaso per uso nobile [nel testo latino: *vas in honorem*²⁵] e un vaso per uso banale? Anche Dio, volendo mostrare la sua ira e far conoscere la sua potenza, sopportò con molta longanimità vasi d'ira approntati per la perdizione. E questo per conoscere la ricchezza della sua gloria verso vasi di misericordia che preparò per la sua gloria, cioè verso di noi, che ha chiamato non solo tra i Giudei ma anche tra i pagani. Come dice anche in Osea: *Chiamerò quello che non è popolo, popolo mio, / e quella che non è amata, amata*.».

È la stessa argomentazione usata per dimostrare il mistero mariano: Dio può e fa di ogni uomo suo figlio per i meriti di suo Figlio; così avviene per Maria, l'amata dal Signore, *speculum sine macula* dal primo istante della sua esistenza.

²² de Liguori Alfonso Maria, *Le glorie di Maria* (1750), 3 voll., Monza 1826; tomo secondo, p. 6.

²³ Id., p. 11 e p. 13.

²⁴ Id., pp. 15-16.

²⁵ Come «Vaso degno di onore» si invoca Maria nelle litanie lauretane.

Sant'Alfonso conclude «questo discorso, in cui [si è] diffuso più che negli altri» rammentando al lettore che la sua congregazione ha come principale protettrice proprio Maria sotto il titolo di Immacolata Concezione e che «dello stesso ordine di San Domenico ... benché siano 92 scrittori per la contraria, nulladimeno 136 sono per la nostra».²⁶ Ma, a dire il vero, l'autore delle *Glorie di Maria* non sembra avere alcuna intenzione di mettere la parola fine al suo argomento preferito. Nel *Discorso secondo* sulla nascita di Maria, la trattazione della festa che naturalmente segue quella del concepimento immacolato è di nuovo uno spunto per celebrare la santità della Vergine «fin dal principio»,²⁷ «Onde che vago spettacolo era al cielo e alla terra la bell'anima di questa felice bambina, sebbene racchiusa ancora nell'utero di sua madre! Ella era la creatura più amabile agli occhi divini, perché già colma di grazia e di merito».²⁸

Come trasformare in immagine questo appassionante dibattito teologico utilizzando il *vago spettacolo* della nascita di una bambina, per usare l'espressione di Sant'Alfonso, raffigurato in un affresco? Nella composizione pittorica di Ascoli, come in altri dipinti sulla *Natività di Maria*, si è reso necessario articolare lo spazio unitario attraverso degli artifici, dal momento che non era verosimile che in un unico ambiente si rappresentasse un luogo tanto intimo come quello dove era avvenuto il parto e, insieme, l'ampia sala della casa del ricco Gioacchino. E allora due sontuose colonne rosse, che non reggono alcun architrave (come i resti degli edifici appena rinvenuti a Pompei), separano la camera da letto in ombra con Anna e le due ancelle dall'interno luminoso dove si trovano tutti gli altri personaggi. Tra le due colonne vi è poi il baldacchino del letto; o meglio, soltanto la tenda di un baldacchino sospesa in aria senza nessun sostegno la quale, a ben guardare, non è però affatto una tenda e si rivela essere invece un saio francescano con il cordone blando, appena allacciato, quasi per dissimulare meglio quell'oggetto che si vuole far apparire come tutt'altro. A partire dal XVII secolo il cingolo dei francescani, caratterizzato da tre nodi che simboleggiano i voti di povertà, castità e obbedienza, si trova spesso come attributo iconografico nelle figure dipinte o scolpite dell'Immacolata Concezione,²⁹ in relazione a coloro che sono stati i più convinti sostenitori del dogma anche prima che questo fosse proclamato ufficialmente dalla Chiesa. Nell'opera di Calò l'accostamento è ben più audace: quel saio che adombra il letto di Anna sembra proteggere il mistero stesso che ella ha recato nel suo grembo. Né si deve dimenticare che la Cattedrale, prima di diventare tale nel 1455, era una chiesa francescana; e che, quindi, molto probabilmente, il culto dell'Immacolata Concezione era presente e radicato nella città di Ascoli già in precedenza.

²⁶ de Liguori Alfonso Maria, *Le glorie di Maria*, cit., pp. 29-30 e p. 35.

²⁷ Id., p. 40.

²⁸ Id., p. 52.

²⁹ Una bella statua lignea raffigurante l'Immacolata Concezione del XVIII secolo si trova nell'omonima cappella della stessa Cattedrale di Ascoli Satriano.

Ma il simbolismo della *Natività* non si limita al saio perché, dopo aver letto ciò che scrive Sant'Alfonso, non possono passare inosservati il vaso colmo di fiori sulla balaustra e il grande catino di rame baccellato con l'anfora accanto; suppellettili che sembrano essere, e viceversa non sono, oggetti generici di ambientazione. La breve scala, oltre a creare la prospettiva, richiama l'ascesi; e la balaustra, con l'identica funzione pittorica, segna una separazione tra una condizione di peccato e una di grazia che perviene dal Battesimo simboleggiato dal bacile che però, insieme all'anfora, resta inutilizzato per quanto riguarda Maria Bambina poiché ella non ha bisogno di essere purificata. Infine, quale migliore modello di vaso prezioso avrebbe potuto mai utilizzare l'artista per visualizzare la metafora del «vaso celeste», ricordata da Sant'Alfonso, se non uno di quelli da poco rinvenuti negli scavi di Pompei? Così, sulla balaustra, un antico cratere figurato a quattro anse e a vernice nera fa bella mostra di sé; e l'incredibile varietà di fiori che esso contiene alludono alle virtù mariane, le glorie di Maria celebrate nell'omonimo libro. L'oggetto è riprodotto minuziosamente; vi sono persino raffigurati guerrieri armati di lancia che combattono contro un leone rampante.

Il vaso costituisce il vertice di tale composizione iconica dai contenuti dogmatici e religiosi tanto impegnativi. Ma se è vero che il movente profondo che è all'origine dell'invenzione dell'immagine sacra, della sua necessità, del suo uso e della sua produzione, è sempre un'istanza spirituale, allora rinunciare a indagare su di essa, limitandosi a un puro godimento estetico, falserebbe la storicità dell'opera d'arte e il suo messaggio primigenio, che certamente realizza un arricchimento per il fruitore di ogni tempo.



Bibliografia

- BORSARI Michelina – FRANCESCONI Daniele (A cura di), *Venire al mondo. L'elaborazione della nascita nelle religioni dell'Occidente*, Banca del Monte di Foggia S.p.A., Modena 2003;
- CAUTILLO Leonardo (A cura di), *La Cattedrale di Ascoli Satriano*, n. spec. di *Cronache della Cattedrale*, pubbl. period. della Parrocchia di Natività della Beata Vergine Maria, Ascoli Satriano, marzo 1997 (I ristampa 14/02/2000);
- COMUNITÀ DI BOSE (A cura di), *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XV secolo*, I Meridiani. Classici dello Spirito, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2000;
- D'ARCANGELO Giuseppe, *Francescani e Francescanesimo ad Ascoli*, Ascoli Satriano 1995;
- DE FIORES Stefano, *Maria Madre di Gesù. Sintesi storico-salvifica*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1993;
- DE LIGUORI Alfonso Maria, *Le glorie di Maria* (1750), 3 voll., Monza 1826;
- DURAND Guillaume (Vescovo di Mende), *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali*, Edizioni Arkeios, Roma 1999;
- FORTE Bruno, *Maria, la donna icona del mistero. Saggio di mariologia simbolico-narrativa*, Edizioni Paoline, Milano 1989;
- HALL James, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi & C., Milano 2002;
- MAGGIONI Corrado, *Maria nella Chiesa in preghiera. Solennità, feste e memorie mariane nell'anno liturgico*, Edizioni San Paolo, Milano 1997;
- MORALDI Luigi, *Vangeli apocrifi*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato 1996;
- PASSARELLI Gaetano, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Ed. CDE, Milano 1999.

LA LAPIDAZIONE DI SANTO STEFANO



Dei tre affreschi che si possono osservare sulla volta della navata centrale della Cattedrale di Ascoli Satriano, il primo - rappresentante i patroni *S. Biagio e S. Leone* (scuola napoletana, sec. XVIII, cm 160x120) - è di tipo devozionale; gli altri due - vale a dire la *Natività della Beata Vergine Maria* (Vito Calò, 1778, cm 300x400), titolo della stessa Cattedrale, e la *Lapidazione di S. Stefano* (ignoto artista locale, sec. XVIII, cm 160x120) - presentano invece soggetti narrativi.

Qual è stato il filo scelto dalla committenza che lega tali opere e che ha guidato la mano dell'artista o degli artisti nella composizione di questi tre dipinti? La loro connessione si ritrova forse nel fatto che ciascuno di essi rappresenta un *principio*: l'inizio della chiesa locale (San Leone è il leggendario primo vescovo dell'antica comunità cristiana di Ascoli e Ortona); la nascita della creatura *sine macula* dalla quale è venuta al mondo la salvezza; il primo martire della Chiesa.

La *Lapidazione di S. Stefano*, in particolare, è la trascrizione pittorica fedele della narrazione del martirio del Santo che si legge negli *Atti degli Apostoli* (7, 55-60):

«Ma egli, pieno di Spirito Santo, guardando fisso verso il cielo vide la gloria di Dio e Gesù che stava in piedi alla destra di Dio e disse: “Ecco, vedo i cieli aperti e il Figlio dell’uomo che sta in piedi alla destra di Dio”.

Allora gridando a gran voce si turarono le orecchie e si scagliarono tutti insieme contro di lui e trattolo fuori dalla città lo lapidavano. I testimoni deposero i loro mantelli ai piedi di un giovane chiamato Saulo. E lapidavano Stefano che pregava e diceva: “Signore Gesù, accogli il mio spirito”. Poi piegò le ginocchia e gridò a gran voce: “Signore, non imputare loro questo peccato”. E, detto questo, si addormentò».

L'iconografia sacra fissa il momento stesso dell'inginocchiarsi di Stefano, un attimo prima che si 'addormenti', e descrive il racconto in ogni dettaglio. Oltre a ciò, l'opera mostra altri elementi particolari che rimandano a fatti precedenti e seguenti l'episodio della lapidazione.

In primo luogo, è bene notare che la raffigurazione si compone di due parti, una superiore e una inferiore: cielo e terra. Al di sopra, così come raccontano gli *Atti*, i cieli si aprono a rivelare Cristo benedicente che abbraccia la croce. La sua figura è racchiusa in un'aureola a forma di mandorla, simbolo dell'Ascensione, la cui luminosità si riflette sul viso del Santo. Il Salvatore poggia i piedi su una nube e lo circondano cherubini di colore azzurro e giallo-oro, segno della presenza di Dio Padre.

Il raccordo tra il livello celeste e quello terreno è costituito dall'angelo che porge a Stefano la palma del martirio e la corona d'oro (e non d'alloro, come in genere si ritrova presso altri santi martiri). Il giovane, da parte sua, tende il braccio e la mano sinistra per accogliere quelli che in origine erano gli emblemi delle vittorie militari e sportive, portati nei cortei trionfali dei Romani o dai vincitori delle gare, e che poi furono adottati dalla Chiesa primitiva come simboli della vittoria cristiana sulla morte.

Sopra il camice bianco, il martire indossa una purpurea dalmatica, la veste liturgica del diacono, con maniche lunghe e ampie, orlata con ricami e frange d'oro. Infatti, egli era stato incaricato della *diakonía*, cioè del servizio alle mense, insieme ad altri sei uomini. Demandando ad essi la distribuzione quotidiana alle vedove, si legge negli *Atti*, gli Apostoli potevano dedicarsi pienamente alla preghiera e al ministero della parola (At 6, 1-6).

Come si è detto all'inizio, nel dipinto Stefano è raffigurato nell'atto di genuflettersi. Ha il volto «come quello di un angelo» (At 6, 15), perché il suo sguardo è immerso nella visione di Cristo, e ha la mano destra poggiata su un libro. Si tratta delle Sacre Scritture, con riferimento al lungo discorso tenuto dall'accusato davanti al sinedrio, un riassunto della storia del popolo ebreo

inteso a far risaltare la fedeltà di Dio alle promesse fatte e la testardaggine degli Ebrei nel non voler credere a coloro che il Signore aveva inviato a parlare in suo nome (At 7, 2-53).

Nell'affresco, la fissità ieratica del martire contrasta fortemente con i corpi dei quattro uomini che lo stanno lapidando. Contorti o piegati, con i muscoli in tensione a manifestare la ferocia con la quale essi scagliano le pietre, questi personaggi appaiono completamente ignari dello squarcio tra le nubi e di ciò che vede il Santo.

Perché l'artista ha scelto di utilizzare lo spazio a sua disposizione raffigurando solo quattro di quelli che, verosimilmente più numerosi, avevano lapidato Stefano? Gli *Atti* raccontano che, in un primo momento, il martire era stato interrogato nella sinagoga «detta dei Liberti» e che qui Cirenei, Alessandrini e altri di Cilicia e d'Asia non seppero tenere testa alla sapienza e allo spirito con cui egli parlava. Questi individui, infuriati, produssero falsi testimoni contro Stefano, eccitarono gli animi del popolo, degli anziani e degli scribi alla violenza e, infine, lo condussero al sinedrio davanti al sommo sacerdote (At 6, 9-14). Se nel racconto della lapidazione a compiere l'esecuzione sono i falsi testimoni, sembra invece che l'immaginario del settecentesco autore abbia tenuto conto dei luoghi citati in precedenza da Luca. Nel dipinto, due dei persecutori hanno la pelle scura e di questi uno porta un piccolo turbante; gli altri due hanno la carnagione chiara. Essi, dunque, rappresentano: la Cirenaica e l'Egitto, in Africa; l'Asia Minore e la Cilicia, nel Medio Oriente.

Ma la parte più interessante dell'opera è sicuramente quella sottostante a tutto ciò che si è descritto finora. Quando l'artista ha ritratto a torso nudo o quasi alcuni dei carnefici, mettendo in risalto il colore della loro pelle, di sicuro intendeva comunicare in modo visibile chi tra gli accusatori aveva eseguito materialmente il delitto. Anche se poi c'era comunque da illustrare il fatto - inserito nel testo sacro come un inciso, eppure fondamentale per gli sviluppi della narrazione negli *Atti degli Apostoli* - che i persecutori si tolsero i mantelli, probabilmente per essere più liberi nei movimenti, e li affidarono a un giovane di nome Saulo che, si spiega subito dopo, «approvava» l'uccisione di Stefano, diventando in seguito uno dei maggiori oppositori dei primi Cristiani (At 8, 1-3).

Per l'autore dell'affresco Saulo è lo spettatore ideale della scena da lui rappresentata. Qui, più che un giovane, il futuro Apostolo delle genti è proprio un ragazzo, sdraiato, che stringe fra le mani i mantelli che gli hanno affidato. Il suo viso non inorridisce per ciò che sta accadendo davanti ai suoi occhi, anzi mostra una fredda curiosità. Ai piedi dell'adolescente, sul terreno, giace una spada. Come tipico attributo iconografico di San Paolo, essa rappresenta «la spada dello Spirito, cioè la Parola di Dio» (Ef 6, 17), oltre che - in questo contesto figurativo - l'arma con la quale Saulo perseguiterà la Chiesa e la prefigurazione della sua stessa decapitazione.

E, più avanti, non può passare inosservato un ultimo particolare. Tra i pochi sassi disseminati sullo scabro terreno si distingue un unico arbusto, di certo non casuale, in posizione simmetrica rispetto al ragazzo: inclinato, si potrebbe dire, come il personaggio di Saulo, ma in direzione opposta. Le foglie a margine lobato sono quelle tipiche della quercia. Nell'antichità era l'albero sacro a Giove e perciò è il simbolo della conversione dei pagani nelle opere d'arte dove esso appare abbattuto o calpestato. In questo caso, la quercia è un virgulto non ancora divelto ma piegato, riflesso di quell'adolescente che si convertirà sulla via di Damasco. Per chi rivolge lo sguardo, nella scena pittorica, alla raffigurazione di Paolo e di ogni componente simbolica a lui collegata è come leggere un racconto nel racconto, il *principio* di un'altra storia.

Bibliografia

- CAUTILLO Leonardo (A cura di), *La Cattedrale di Ascoli Satriano*, n. spec. di *Cronache della Cattedrale*, pubbl. period. della Parrocchia di Natività della Beata Vergine Maria, Ascoli Satriano, marzo 1997 (I ristampa 14/02/2000);
- HALL James, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi & C., Milano 2002.

TRADITIO CLAVIUM

Una storia raccontata con il linguaggio dei gesti



«Nella navata destra del Duomo, il primo altare è dedicato a S. Pietro, di cui esiste una stupenda tela trasportata dalla distrutta antica Cattedrale di S. Maria del Principio»: così Pasquale Rosario annota sul suo libro *Dall'Ofanto al Carapelle* la presenza di un dipinto particolare, ma non certo l'unico, nella Cattedrale di Ascoli Satriano. Il quadro è datato e firmato (Francesco Santulli, 1712, olio su tela, cm 222x153). È un'opera narrativa, la cui lettura da parte dello spettatore avviene rapidamente perché il soggetto è noto e si percepisce senza sforzo: si tratta della *Traditio clavium*, della consegna delle chiavi a Pietro. Cristo e l'Apostolo sono in primo piano, circondati dagli altri undici discepoli, più o meno distanti dalle due imponenti figure principali.

Ma ecco che se, per esempio, si cerca di identificarli uno per uno, la lettura diventa più ardua. Infatti, superato il primo livello interpretativo, quello dell'argomento, se la curiosità spinge chi osserva ad approfondire altri particolari di questa composizione figurativa, allora è evidente che

il semplice ricorso alla memoria del racconto evangelico per capire il messaggio dell'opera non è più sufficiente. Perché la comunicazione dell'opera d'arte abbia successo o, meglio, affinché l'esperienza del messaggio artistico acquisti un senso più pieno e meno superficiale, è necessario rintracciare direttamente la fonte che ha permesso la preliminare decodifica in base solo al suo semplice ricordo. Il *codice* è sicuramente un testo evangelico. Ma, in particolare, quale o quali dei quattro Vangeli trasmette l'episodio rappresentato nella tela ascolana? L'unico Evangelista che riferisce delle chiavi è Matteo: «A te darò le chiavi del regno dei cieli, e tutto ciò che avrai legato sulla terra resterà legato nei cieli e tutto ciò che avrai sciolto sulla terra resterà sciolto nei cieli.» (Mt 16, 19). Nella *Consegna delle chiavi* del Perugino, l'affresco della Cappella Sistina archetipo del soggetto in questione, una chiave d'oro è tenuta simultaneamente dalla mano destra di Gesù e da quella di Pietro; un'altra chiave di colore scuro è appesa alla prima. Le due chiavi sono state interpretate come simboli del potere spirituale e del potere temporale del Pontefice e l'iconografia in questo caso coglie l'attimo del gesto della trasmissione.

Nel dipinto di Ascoli, invece, solo Pietro ha già nella mano destra la chiave scura che *lega*, dalla quale pende l'altra color oro che *scioglie*. È una differenza notevole dal momento che qui il vero centro della narrazione non consiste nella *traditio*. In realtà, anche materialmente, il fulcro dell'opera è il dito indice della mano destra di Gesù, sul quale lo sguardo dello spettatore non può fare a meno di soffermarsi più che su qualunque altro elemento compositivo dell'immagine che si sta osservando. È noto il ruolo privilegiato che ha l'indice nelle rappresentazioni artistiche, pittoriche e scultoree, e soprattutto il gesto dell'*indigitazione*, del far segno con l'indice puntato. Ma questo suo uso diffuso non ne sminuisce certo la straordinaria efficacia. I *signa membrorum*, vale a dire tutti quei movimenti che coinvolgono diverse parti del corpo, sono tra gli aspetti più interessanti della comunicazione non verbale. E l'opera d'arte è sicuramente una manifestazione potente di un simile modo di comunicare senza la parola: il linguaggio è sostituito completamente dai gesti e tra questi i più importanti sono appunto quelli che si producono con le mani, perché trasmettono una maggiore quantità di informazioni sull'intensità delle emozioni rispetto, per esempio, agli sguardi che rivelano invece il tipo di emozioni. Il movimento rappresentato dal gesto è infatti da interpretare nel doppio significato che si dà al termine *moto*: movimento visibile ed emozione nascosta.

In tal senso, l'indice di Gesù è rivelatore di qualcosa di più importante del primato di Pietro tra i discepoli, rappresentato dalle chiavi. Il dito è puntato sull'Apostolo ed è la traduzione non verbale del versetto di Matteo precedente a quello citato: «E io ti dico: Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia chiesa e le porte degli inferi non prevarranno contro di essa.» (Mt 16, 18). Sono parole che rientrano in un passo evangelico di forte intensità emotiva e anche con emozioni

che si alternano contrastanti: prima la estatica professione di fede di Pietro e quindi le parole di Gesù già riportate; e poi di nuovo un intervento di Pietro, ma questa volta come *scandalo* per Gesù, inciampo sulla via che porta alla Croce e alla Risurrezione.

Nella tela del Santulli l'Apostolo, in riferimento al contesto di cui si è detto, non sembra soltanto inginocchiato. Egli è proprio fisicamente la solida roccia sulla quale Gesù punta il suo dito. La postura di Pietro, il suo sguardo, i gesti delle sue mani e la sua estrema vicinanza a Cristo sono inoltre tutti elementi che comunicano un atteggiamento *accogliente*, più che di semplice devozione; procedendo nell'analisi, i medesimi elementi non verbali della figura di Gesù appaiono come segnali di sentimenti di affetto, di amore, piuttosto che di superiorità e di dominio. Se ne deduce che non viene descritta una imposizione, bensì l'atto di un dono accolto.

E ora si può anche andare oltre le due figure principali del dipinto dalle quali, come da un punto di fuga di una prospettiva psicologica oltre che pittorica, la visione deve per forza spingersi verso ciò che viene dopo di loro. Così, pure i personaggi secondari sono investiti di una particolare importanza. È ancora difficile identificare la maggior parte degli altri apostoli ma due di loro sono sicuramente riconoscibili: Matteo e Giovanni. È naturale che Matteo sia il più vicino al Maestro tra tutti gli apostoli; principale fonte per l'episodio, egli è rappresentato come testimone diretto di quanto sta accadendo tra Gesù e Pietro. Ma subito dopo Matteo, sempre alle spalle di Cristo, c'è Giovanni: è il più giovane tra i Dodici e dunque si riconosce con una certa facilità. Però Giovanni è anche l'evangelista che racconta come a Pietro questo nome è imposto da Gesù stesso quando il pescatore viene quasi trascinato presso di Lui da suo fratello Andrea. Giovanni è molto preciso: «Fissando lo sguardo su di lui, Gesù disse: *Tu sei Simone, figlio di Giovanni. Ti chiamerai Cefa* (che si traduce Pietro). » (Gv 1, 42). Ed è come se, nel dipinto, il discepolo prediletto capisse proprio in quel momento il significato del nome dato a Simone, assistendo internamente alla scena narrata da Matteo allo stesso modo dello spettatore che la guarda dall'esterno. D'altra parte, Giovanni è testimone di tutti gli entusiasmi e di tutte le cadute di Pietro fino a quando, prima dell'Ascensione, Gesù ancora confermerà a Pietro il suo ruolo di guida della Chiesa (Gv 21, 15-23).

Infine, nella tela - oltre alle mani di Gesù, di Pietro e a quella di Matteo - sono pure visibili altre quattro mani, appartenenti ad apostoli più distanti. Due di queste puntano il dito indice in direzioni diverse. Un primo apostolo indica Pietro a un compagno volgendo lo sguardo verso il compagno stesso che, a sua volta, osserva ciò che l'altro gli sta mostrando. Similmente, un secondo apostolo punta il dito verso la città circondata da mura, mentre il suo viso è rivolto ad un altro discepolo che fissa ciò che gli viene indicato. Come per le figure di Gesù e Pietro, tutto si riconduce al dito indice ed è evidente che una relazione unisce anche questi altri due gesti, ripetuti con un meccanismo analogo, ma secondo direttrici differenti che conducono a Pietro e alla città.

L'episodio raccontato da Matteo è avvenuto nella regione di Cesarea di Filippo, ma non c'è dubbio che la città nel quadro sia Gerusalemme. E questo perché la rappresentazione artistica resta in ogni caso una forma simbolica dell'episodio stesso. Le rette parallele generate dai due gesti prima descritti - gli indici puntati dei due apostoli - stabiliscono allora un collegamento preciso tra Pietro/la pietra e la Gerusalemme terrena/la Chiesa: non ci può essere l'uno senza l'altra e viceversa. Queste linee invisibili, tracciate da gesti e sguardi duplicati, attraversano tanto lo spazio pittorico quanto quello psichico dell'osservatore il quale, grazie ad esse, riesce più facilmente a interpretare il messaggio evangelico. Mentre il gesto centrale di Gesù riassume il momento principale dell'azione, i due gesti degli apostoli richiamano l'attenzione sull'oggetto stesso della rappresentazione e lo sottolineano. Il dito indice, replicato in questa tela così insistentemente, è poi esso stesso il simbolo dell'autorevolezza della lezione che l'opera d'arte cristiana, che è *ars memoriae*, vuole trasmettere allo spettatore.

Bibliografia

- CALVESI Maurizio, *Il grande racconto della Sistina*, in: *Ars*, a. 1, n. 1, dic. 1997, De Agostini-Rizzoli Periodici, Milano, pp. 94-120;
- CAUTILLO Leonardo (A cura di), *La Cattedrale di Ascoli Satriano*, n. spec. di *Cronache della Cattedrale*, pubbl. period. della Parrocchia di Natività della Beata Vergine Maria, Ascoli Satriano, marzo 1997 (I ristampa 14/02/2000);
- CHASTEL André, *Il gesto nell'arte*, Editori Laterza, Bari 2002;
- ROSARIO Pasquale, *Dall'Ofanto al Carapelle*, a cura di Francesco Capriglione, Michele Popolo Libreria Editrice, Ascoli Satriano 1989 (ristampa dell'edizione del 1898). In particolare: vol. 4, p. 20;
- Zani Bruna - Selleri Patrizia - David Dolores, *La comunicazione. Modelli teorici e contesti sociali*, Carocci Editore, Bari 1998. In particolare: David Dolores, *La comunicazione non verbale*, pp. 51-90.

IL FINALE DELLA STORIA DI GIUSEPPE FALEGNAME

*Ipotesi per una lettura iconologica della tela di Corrado Giaquinto conservata nella
Cattedrale di Ascoli Satriano*



L'imponente tela³⁰ di Corrado Giaquinto (cm 240x328), conservata nella Cattedrale di Ascoli Satriano e datata intorno al quarto decennio del XVIII secolo³¹, ha per soggetto il *Transito di San Giuseppe*. L'intera sequenza, che sembra svolgersi in senso orizzontale - seguendo cioè quello che è lo spazio entro cui è racchiusa la rappresentazione pittorica - in realtà, a ben guardare, procede diagonalmente, partendo dal vertice in basso a sinistra, per chi osserva, fino a quello opposto

³⁰ Un'omonima tela del Giaquinto che si trova nella chiesa di Santa Teresa a Torino, eseguita tra il 1735 e il 1738, è quasi del tutto identica a questa. Lì la raffigurazione pittorica si sviluppa in senso verticale e manca il riferimento alla committenza che nel dipinto di Ascoli è rappresentato dallo stemma vescovile. È però da notare un particolare importante costituito dal gesto della Madonna che indica l'estremità del letto su cui giace Giuseppe morente e che, come si vedrà nel presente scritto, ricalca il racconto dell'apocrifo laddove Maria invita il Figlio Gesù a toccare i piedi del padre putativo per constatare la morte prossima. In una copia non originale del *Transito*, conservata nel Museo Diocesano di Otranto, l'ignoto seguace del Giaquinto non ha tenuto in alcun conto di questi precisi riferimenti agli scritti apocrifi, dei quali evidentemente era ignaro, limitandosi ad una narrazione agiografica. La Madonna se ne sta seduta in disparte e i piedi di Giuseppe sono coperti. Cfr.: *I Musei Diocesani in Italia*, vol. III, supplemento a *Famiglia Cristiana*, n. 12 del 21 marzo 2004, p. 69.

³¹ Cfr.: *Restauri in Puglia. 1971-1981*, a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici della Puglia, Schena Ed., Fasano di Puglia 1983, p. 84.

superiore a destra. In tal modo, il testo figurativo inizia con il comunicare all'osservatore la committenza, indicata nello stemma del vescovo Giuseppe Campanile, alla guida della Diocesi dal 1737 al 1771: si tratta di una torre sormontata da una colomba, che ha nel becco un ramoscello d'ulivo ed è insidiata da un serpente.

(È altresì possibile vedere il ritratto di Mons. Campanile nel locale antistante la sacrestia della stessa Cattedrale, dal quale traspare la personalità e l'intelligenza di questo illuminato pastore della chiesa ascolana del Settecento).

La scena prosegue con Maria che ha il viso rivolto verso il suo sposo, il quale occupa il centro della tela. Subito dopo, si osserva la maestosa figura di Gesù, anch'egli con il volto affiso su Giuseppe, come la Madre, e indicante con la mano destra l'altro vertice di quell'ideale diagonale individuata prima, il punto dal quale proviene la luce che illumina tutto il dipinto e che penetra attraverso uno squarcio tra le nuvole, su cui si affacciano pure alcuni piccoli angeli, uno dei quali con un turibolo d'argento sbuffante incenso.

Si resta di certo affascinati dall'insieme grandioso della tela, ma è tuttavia quell'uomo vecchio e morente che cattura l'attenzione di chi si pone dinanzi ad essa. L'episodio rappresentato qui dall'artista non è tratto dai Vangeli. I fatti narrati da Matteo e Luca sono noti e per loro il ruolo di Giuseppe nell'economia della salvezza è essenziale per affermare il mistero dell'incarnazione di Dio nella storia degli uomini: Giuseppe è dunque «figlio di Davide» e «uomo della casa di Davide», «sposo» di Maria, «padre» e «genitore» legale di Gesù e, soprattutto, un «giusto», vale a dire un uomo che, pur tormentato da dubbi e tentazioni, discerne e fa la volontà di Dio.

A parte i Vangeli cosiddetti 'dell'infanzia' di Matteo e Luca, Giuseppe compare ancora indirettamente in una pericope parallela dei sinottici, quella relativa all'episodio di Gesù respinto nella sua Nazareth. Sembra quasi di avvertire sensibilmente il mormorio scandalizzato di quei compaesani increduli e meravigliati che un loro concittadino possa essere tanto sapiente e capace di operare prodigi:

Non è forse il figlio del fabbro? (Mt 13, 55);

Non è egli il falegname...? (Mc 6, 3);

Ma costui non è il figlio di Giuseppe? (Lc 4, 22).

Il medesimo commento si legge anche in Giovanni:

Non è costui il figlio di Giuseppe, di cui conosciamo il padre e la madre? (Gv 6, 42)

Dai suoi contemporanei - tiene a precisare Luca - Gesù è ritenuto, in latino *putabatur*, «figlio di Giuseppe», egli stesso un «falegname», come il genitore, e come tradizionalmente viene inteso il vocabolo greco *tékton* o la sua versione latina *faber* che, invero, significano più propriamente 'artigiano'.

Ma se degli ultimi istanti terreni del padre 'putativo' di Gesù non c'è traccia nelle narrazioni evangeliche, allora a quale altra fonte letteraria avrebbe potuto attingere il Giaquinto per il suo *Transito*?

Alcuni elementi della tipologia iconografica classica di questo uomo santo sono senz'altro da ricercare nei CON-TESTI apocrifi, scritti provenienti per lo più da ambienti gnostici del Vicino Oriente, circolanti fin dai primissimi secoli del Cristianesimo. Tale è, ad esempio, il caso del bastone fiorito che accompagna quasi sempre l'immagine di Giuseppe, sia essa plastica o pittorica. Le lezioni sono abbastanza simili nei vari vangeli apocrifi della natività e dell'infanzia:³² i sacerdoti del Tempio scelgono il vecchio Giuseppe come tutore della giovanissima Maria perché, come segno della volontà divina, dal suo bastone esce una colomba. Il brano ne ricalca un altro biblico che si legge solo in *Numeri* 17, 14-25: durante una sollevazione popolare, nel deserto, il Signore mostra la sua predilezione per Aronne facendo fiorire il suo bastone. Il bastone fiorito non manca neppure nel *Transito*; esso è presente nella mano sinistra dell'angelo con il libro, nell'angolo inferiore destro del quadro.

Tra gli apocrifi però uno, in particolare, è interessante per le numerose corrispondenze che si riscontrano con l'opera del Giaquinto in esame. Si tratta della *Storia di Giuseppe falegname*, fatta conoscere per la prima volta in Occidente dallo svedese G. Wallin nel 1722, che pubblicò un manoscritto arabo della Biblioteca Nazionale di Parigi al quale affiancò la traduzione latina:³³

Storia della morte del nostro padre, il santo vecchio Giuseppe falegname ... Fu lo stesso nostro Signore Gesù Cristo che riferì questa storia ai suoi santi discepoli sul monte degli Ulivi, il suo travaglio e la fine dei suoi giorni. (p. 143)

L'autore dell'apocrifo si rivela un abile scrittore che immediatamente cattura l'attenzione del suo lettore, utilizzando determinati stilemi narrativi e facendo delle scelte precise: il luogo che è il preludio alla passione, morte e risurrezione di Cristo, lo stesso Gesù narratore di una storia che deve avvincere e tenere svegli gli ascoltatori, gli apostoli, che - come si sa - proprio sul Monte degli Ulivi erano presi dal sonno e, infine, l'argomento che riguarda principalmente gli ultimi giorni di vita di Giuseppe. E difatti il racconto segue ritmi veloci quando si tratta di descrivere tutto il resto

³² In: Moraldi Luigi, *Vangeli apocrifi*, Ed. Piemme, Casale Monferrato 1996, pp. 62-63; p. 94; e pp. 113-114.

³³ Le pagine indicate di seguito ai brani in corsivo si riferiscono al testo di Moraldi Luigi, cit.

dell'esistenza del Santo, narrazione colma di rimandi sia agli altri apocrifi sia ai testi canonici di Matteo e Luca, neotestamentari e biblici in generale.

D'altra parte, questo non è un resoconto asettico, anzi emerge di continuo l'affetto umanamente filiale di Gesù verso sua madre e il padre terreno:

Avvenne così che si avvicinò il giorno della morte di quel pio e giusto Giuseppe e la sua dipartita da questo mondo, come è per tutti gli altri uomini che sono nati su questa terra. (p. 147)

«Invaso da paura e ingente turbamento», Giuseppe si reca nel Tempio di Gerusalemme e lì eleva a Dio la sua preghiera, la quale occupa l'intero capitolo 13. Poi, tornato a Nazareth a casa sua, si ammalà e si mette a letto: a questo punto è necessario osservare il *Transito* contestualmente alla lettura dell'apocrifo dal momento che i due testi, l'uno pittorico e l'altro letterario, si corrispondono in maniera sorprendente.

Nel dipinto, alle pose composte di Maria e Gesù si contrappone il corpo teso e agitato di Giuseppe, come dimostrano la coperta e il lenzuolo realisticamente disfatti. Inoltre, mentre gli sguardi dei primi due sono concentrati sul morente, questi invece ha il viso girato leggermente, nella direzione opposta a quella indicata dal Cristo verso la luce del Paradiso, in un atteggiamento pensoso e sofferente proprio di chi ha confessato, o sta per confessare, le sue colpe a Colui contro il quale ha peccato e non ha il coraggio di guardarlo negli occhi:

Cibo e bevanda gli davano fastidio ... Avvenne che alla prima luce del ventiseiesimo giorno di 'abib',³⁴ l'anima del giusto e vecchio Giuseppe coricato sul suo letto principiò ad agitarsi. Aprì la sua bocca con sospiri...ed esclamò a voce alta così: «Guai al giorno in cui sono nato in questo mondo...Guai a ogni uomo che muore nei suoi peccati.». (p. 149)

Nel racconto apocrifo la lamentazione, tipica della 'pietas' ebraica, riecheggia Qohèlet; ma la paura della morte scompare non appena Giuseppe ode la voce di Gesù; egli si scioglie in una ammissione rasserenante, catartica, delle proprie colpe:

... il mio animo oscillava tra pensieri cattivi verso la pura e benedetta Maria in stato di gravidanza, ch'io pensavo di dimettere segretamente ... Non volermene, o Signore, a causa di tutto ciò: io ignoravo il mistero della tua nascita ... non ti adirare e non condannarmi ... Io sono tuo

³⁴ Corrispondente al mese di agosto.

servo e figlio della tua serva. Tu invece sei il mio Signore, Dio mio e Salvatore, e certissimamente Figlio di Dio. (p. 150)

Dopo ciò, «Giuseppe non poté più piangere» e «la morte già lo sovrastava». Si avvicina rapidamente la fine; e Maria nel frattempo entra nella stanza in cui il suo sposo è agonizzante. Dove si collocano spazialmente Maria e Gesù nel racconto dell'apocrifo? Nella versione arabo-latina si legge:

Maria dunque, la mia madre pura, entrò nel locale ove si trovava Giuseppe. Io mi posi a sedere ai suoi piedi, e lo guardavo. I segni della morte erano già apparsi sul suo volto ... Ma quel vecchio benedetto ... non aveva più forza di parlarmi ... Io tenni le sue mani per tutto lo spazio di un'ora: ed egli voltando la faccia verso di me, mi indicava di non abbandonarlo.³⁵ (p. 151)

Il testo sahidico, invece, è alquanto diverso, presentando Gesù al capo dell'agonizzante e Maria ai suoi piedi. Eppure la differenza non sembra più tanto significativa se si riflette sul fatto che Gesù, entrando la madre, si allontana per un momento dal capezzale di Giuseppe, ma poi vi ritorna per tenergli le mani - come si evidenzia dalla storia - e confortarlo, mentre Maria si pone ai piedi del suo sposo. A questo proposito c'è ancora un passo della narrazione importante ai fini di una lettura iconologica del *Transito*:

Visto che io toccavo il suo corpo, anche mia madre vergine gli toccò i piedi. Sentendoli smorti e privi di calore, mi disse: «Mio amato figlio, ormai i suoi piedi iniziano a raffreddarsi e imitano il biancore della neve». (p. 151)

Volgendo ora lo sguardo alla tela del Giaquinto non si può fare a meno di rilevare come tutti gli elementi del racconto siano presenti nella scena pittorica: Gesù a capo del letto che tiene nella sua la mano di Giuseppe; il niveo e freddo biancore del corpo nudo che sta morendo; quel piede insolitamente fuori dal lenzuolo e dalla coperta, forse sollevati da Maria che, ai piedi del letto, toccandolo si è accorta che la fine è prossima.

È questo il momento in cui Gesù prega il Padre affinché mandi i suoi angeli per scortare l'anima di Giuseppe fino a quando giunga a Lui; e, infine, benedice quanti ricorderanno il santo uomo e faranno del bene nel suo nome:

³⁵ Se l'apocrifo afferma che Giuseppe gira il viso per guardare Gesù, allora si suppone che egli prima l'abbia rivolto dall'altro lato, così come è rappresentato nel *Transito*.

Chiunque avrà scritto la storia della tua vita, il tuo travaglio e il tuo transito da questo mondo ... quando sarà giunta l'ora di abbandonare questo mondo, io brucerò il libro dei suoi delitti ... (p. 154)

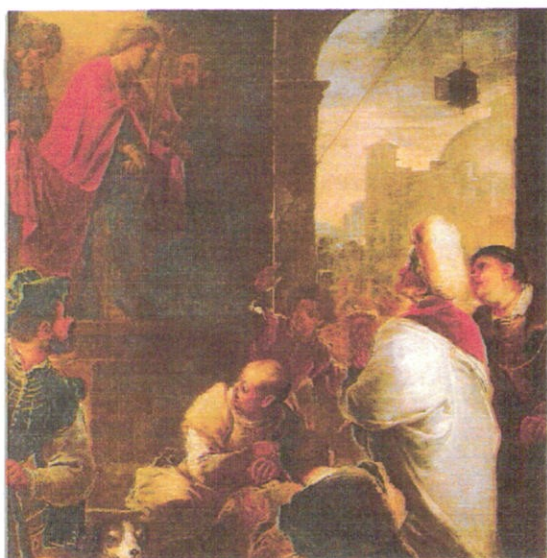
Qui è la chiave della qualità simbolica del *Transito* con la quale cogliere il significato intrinseco dell'opera, in quanto la sua specificità è l'essere la forma visibile dei contenuti che in essa si esprimono, senza affatto disconoscere che un metodo globale comprende - ugualmente essenziali - lo studio estetico, tecnico-formale, stilistico, della stessa opera d'arte. Il *Transito* sembra essere, in questo senso, il 'fotogramma' finale della sacra rappresentazione narrata dall'autore del testo apocrifo, mentre si ravvisa un identico messaggio sia nell'immagine che nel racconto. Entrambi, additando nella situazione di Giuseppe quella di tutti i cristiani, sono esempi paradigmatici della misericordia di Dio che salva l'uomo 'giusto' -nonostante l'ineluttabilità della morte. Sono invocazioni, preghiere, iconica da una parte e scritta dall'altra, per chiedere la protezione del Santo, la cui venerazione, antichissima, si è perpetuata fino ad oggi pure in pratiche religiose di pietà popolare molto sentite, quale il *Manto di San Giuseppe*.

L'ECCE HOMO DI BRERA

E

L'ECCE HOMO DI ASCOLI SATRIANO

Una lettura comparata



Pinacoteca di Brera



Cattedrale di Ascoli Satriano

Se c'è un episodio storico, relativo ai rapporti tra Islam e Cristianesimo, che ha suscitato tanto orrore e paura nell'Occidente quanto quello recente e drammatico delle *Twin Towers*, è sicuramente quello dell'eccidio di Otranto nel 1480 del quale rimane un terribile ricordo nella Cattedrale della stessa città salentina: «... *Li turchi hanno battagliato il castello di Otranto, et sono corsi sino a Leze brusando casali et pigliando presoni e amazando fanciulli piccoli, come cani...*». Le reliquie dei martiri di Otranto si diffusero in tutta la Penisola; se ne trovano pure nella Cattedrale di Ascoli Satriano, nella Cappella di San Potito.

È vero che già la caduta di Costantinopoli nel 1453 aveva destato un certo scalpore in Occidente; ma se si escludono i tentativi falliti di papa Pio II (il cardinale umanista Enea Silvio Piccolomini) di indire una crociata contro i Turchi, le corti italiane ed europee restarono per lo più indifferenti all'espansionismo ottomano, essendo troppo impegnate al loro interno in conflitti dinastici e territoriali per interessarsi al cambio di potere imperiale che stava avvenendo in un

Oriente apparentemente tanto lontano e di sicuro poco conosciuto.

L'unica conseguenza dell'impressione prodotta dalla presa di Costantinopoli fu il raggiungimento, con la Pace di Lodi del 1454, di un precario equilibrio politico nella frammentaria realtà statale italiana. Così, quando nell'agosto del 1480, dopo un brevissimo assedio, le truppe di Maometto II (1451-1481) sbarcarono ad Otranto, saccheggiando e trucidando 800 cristiani, un'ondata di terrore percorse tutta l'Europa. Le immagini, diaframma tra la realtà esterna e il mondo interno di ogni soggetto, furono i primi catalizzatori delle forti emozioni provocate da tale drammatico avvenimento storico; queste stesse immagini acquistarono col tempo una sempre maggiore valenza simbolica, fornendo di volta in volta un apparato raffigurativo nel quale i personaggi con connotati musulmani dovevano metaforicamente significare la malvagità per antonomasia, il Male, il lato oscuro dell'umanità. (E come non pensare, a questo punto, alle immagini trasmesse dai *media* dopo l'11 settembre? Alle 'icone' del crollo delle Torri Gemelle, di Osama Bin Laden o dei suoi luogotenenti di turno che appaiono ogniqualvolta insorge l'ombra del terrorismo nelle più svariate parti del mondo?).

Figure vestite 'alla turca' o variamente inturbantate comparvero allora sempre più spesso nei dipinti, rinnovando i canoni iconografici tradizionali relativi all'inserimento in opere artistiche di particolari rappresentanti l'Oriente. L'introduzione di siffatti personaggi si registra in primo luogo tra la fine del '400 e gli inizi del '500 nell'arte toscana e veneta. Una composizione marmorea del pavimento del Duomo di Siena, datata praticamente *ad annum* dal massacro di Otranto, essendo stata realizzata nel 1481, illustra l'episodio della *Strage degli Innocenti*: ebbene, il volto crudele di Erode non è altro che il fedele ritratto di Maometto II; allo stesso modo, molti dei soldati ebrei del sovrano, uccisori degli Innocenti, hanno inequivocabili fattezze turche. D'altra parte, una più diretta conoscenza dell'Oriente si ravvisa nelle opere veneziane: nella *Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto* (Gentile e Giovanni Bellini, olio su tela, 1504 - 1507, Pinacoteca di Brera) «... la nobile compostezza dei dignitari orientali suona come un'involontaria confessione della potenza ottomana, direttamente conosciuta da Gentile Bellini in occasione di un viaggio diplomatico a Costantinopoli».

Curiosità intellettuale da parte di artisti e letterati e paura del Turco: sono questi i sentimenti ambivalenti che dalla fine del XV secolo le opere d'arte rifletteranno nei momenti di distensione o di più acuta conflittualità tra Occidente e Oriente. Esempio, a tale proposito, è il raffronto tra due opere pittoriche della seconda metà del XVII secolo, entrambe denominate *Ecce homo*.

La prima (olio su tela, 158x55 cm), di Luca Giordano (Napoli, 1634-1705), è stata datata intorno al 1660 e «si ispira direttamente a un'incisione di Dürer». La tela - nella Pinacoteca di Brera - è stata una componente della mostra itinerante sulla creatività multiforme del Giordano che,

partita da Napoli e con tappe a Vienna, Madrid e Los Angeles, ha riscosso un notevole successo nel 2001. Il soggetto di questo dipinto fa riferimento al passo evangelico con Gesù e Pilato davanti alla folla di Ebrei incitati dai sommi sacerdoti a chiedere la crocifissione di Cristo. La descrizione visiva è la risultante di una contaminazione fra i testi tratti dai quattro Vangeli: Matteo, 27, 1-2 e 11-31; Marco, 15, 1-20; Luca, 22, 66 e 23, 1-25; Giovanni, 18, 28-40 e 19, 1-16. Infatti, nell'interpretazione iconografica l'artista deve tener conto di aspetti importanti della storia appartenenti a fonti ed episodi diversi e non c'è dunque un'aderenza perfetta ad un'unica esposizione degli avvenimenti. In linea di massima, il Vangelo di Giovanni è quello maggiormente seguito, con il conseguente titolo dell'opera tratto dalla famosa esclamazione di Pilato che si legge nella redazione giovannea: «Ecco l'uomo!».

La scena si svolge nelle prime ore del mattino:

«Quando si fece giorno ...» (Matteo, 27, 1), «Al mattino ...» (Marco, 15, 1), «Appena fu giorno ...» (Luca, 22, 66), «Era di buon mattino.» (Giovanni, 18, 28. Quest'ultimo precisa che il processo civile si conclude verso mezzogiorno: «... intorno all'ora sesta.»; 19, 14.). Da destra, rispetto all'osservatore, il biancore della luce mattutina penetra dall'esterno attraverso l'arco a tutto sesto il quale, più che una finestra, appare essere l'ingresso all'atrio del Pretorio; interessante e molto naturalistica è poi quella lanterna sospesa con una corda e aperta, quasi fosse stata appena spenta all'avanzare del chiarore nebuloso del giorno. Al di là dell'arco si intravede il profilo maestoso di una cupola che sovrasta altri edifici e che, probabilmente, rappresenta il Tempio di Gerusalemme e la stessa città.

A sinistra, su un piano rialzato (si legge solo in Giovanni, 19, 13: «... Pilato condusse fuori Gesù e sedette su una tribuna nel luogo chiamato *Pavimento di pietra*, in ebraico *Gabbatà*») è collocato Gesù. Ha l'aspetto emaciato di un filosofo stoico. Ritratti di filosofi stoici appartengono all'apprendistato giovanile del Giordano e qui, in una delle sue prime opere della maturità, confluiscono nella figura di Cristo. Il Figlio di Dio è ricoperto solo da un manto scarlatto e sul capo reca una corona di spine intrecciate, così come riportano i brani evangelici di Matteo, Marco e Giovanni, mentre Luca parla di una veste bianca fatta indossare da Erode.

Ha le mani legate sul davanti, come si legge in Matteo (27, 2) e Marco (15, 1), ma soltanto Matteo riferisce il particolare della canna posta nella mano destra di Gesù (27, 28-30), laddove Marco si limita a raccontare dei soldati che gli battevano il capo con una canna (15, 19).

Una coppia di personaggi regge i lembi del mantello purpureo. Quello a sinistra di Gesù è Pilato. I due si fissano in modo straordinariamente intenso, uno sguardo che è in realtà espressione finale del loro dialogo, delle tormentate domande poste dal governatore romano e dei silenzi o delle risposte incomprensibili dell'uomo innocente che gli è stato consegnato. Più difficile da identificare

è l'altra figura alle spalle di Cristo, nell'ombra, quasi in secondo piano, si tratta comunque di un notevole. Ha il turbante, una lunga barba bianca, un viso che denota un'età avanzata, ed è vestito alla turca. In apparenza non ha un aspetto minaccioso, piuttosto pare che abbia la funzione di introdurre nel dipinto un elemento esotico, allo stesso modo del personaggio ritratto di profilo nel piano sottostante, dal viso imberbe ma maturo, con turbante e mantello di un bianco accecante. Questo individuo assiste imperturbabile al processo di Gesù circondato, al contrario, da una folla mossa ed inquieta, vestita con abiti europei contemporanei. Infatti, anche se non si osserva il turbinio vorticoso tipico di altre opere del Giordano, la composizione rende tuttavia il concitato comportamento e il popolare rumoreggiare di coloro che reclamano la morte di Cristo. Una tale immagine, fatta tutta di gesti, risalta ancora di più di fronte all'immobilità dell'aristocratico dignitario ottomano.

Pilato in abiti romani, Gesù raffigurato secondo il racconto evangelico, gli Ebrei abbigliati in maniera 'moderna': in questa sacra rappresentazione della Passione, con la sua barocca teatralità, le due figure vestite in modo orientale - l'una che si nasconde, l'altra che si mostra impassibile di fronte alla drammatica situazione - sono gli attori ai quali è affidata la parte dei malvagi e infidi sommi sacerdoti, di coloro cioè che da lungo tempo vogliono la morte del Nazareno e che sobillano il popolo senza esporsi.

L'altro *Ecce homo* (olio su tela, 230x180 cm) si trova nella Cattedrale di Ascoli Satriano. Per la sua straordinaria affinità con il più noto dipinto di Brera, si può presumere che sia una copia prodotta, se non dal Giordano, da un suo discepolo o perlomeno da una bottega locale influenzata dal maestro napoletano. Anche l'ermeneutica dell'opera è la stessa della precedente, con i medesimi riferimenti evangelici. Tuttavia, collocate l'una accanto all'altra, le due tele si rivelano piuttosto dissimili. Prima di tutto, esse sono speculari. Difatti, l'ignoto autore dell'opera pittorica ascolana ruota la rappresentazione di 180°. Perché? È possibile che l'uno o l'altro autore abbia tenuto presente che l'originale di Albrecht Dürer era in realtà la lastra dell'incisione e non l'incisione stessa.



Si riscontrano poi ulteriori differenze. All'esterno dell'arco non si distingue più una città, bensì un muro di cinta con un secondo arco, in una visione prospettica non proprio corretta. Aldilà del muro la cupola è stata sostituita da un edificio meno alto a pianta centrale. All'interno, sempre sul piano rialzato, Gesù ha lo sguardo rivolto verso il pavimento, dimesso e rassegnato. La nudità del suo corpo è messa oltremodo in evidenza dal colore bianco della pelle, in netto contrasto con il manto scarlatto. Pilato, alla destra di Gesù, è raffigurato in maniera tale da indicare una sequenza narrativa del testo evangelico diversa da quella scelta nell'opera di Brera. Qui il procuratore romano si rivolge agli Ebrei e il movimento del suo braccio destro, piuttosto che indicare Gesù («Ecco l'uomo.», «Ecco il vostro re.», Giovanni 19, 5 e 14), è esplicativo di una domanda diretta alla folla («Volete dunque che vi liberi il re dei Giudei?»). La gestualità teatrale è rimasta ma è sicuramente più semplice e popolare a paragone del profondo sguardo prima osservato, e anche più diretta, meno impregnata di significati simbolici.

C'è ancora la figura dietro Gesù che gli regge il mantello, questa volta vestita con abiti che sembrano quelli di un soldato romano, forse il capo della coorte che ha schernito Cristo all'interno del Pretorio. E quasi tutti i personaggi in primo piano nella tela ascolana portano turbanti e mantelli bianchi. Il motivo può essere che, essendo stato semplificato l'intero impianto scenico dell'opera, non appare più necessario diversificare il ruolo degli attori in base al loro abbigliamento. La simbolica dell'abito turco e di altri particolari, come barba e baffi, in relazione alle intenzioni omicide verso Gesù, viene pertanto estesa a tutti gli Ebrei, come popolo, e non solo ai loro capi. Un individuo a sinistra si distingue perché indossa un vestito secentesco. E presente pure nella tela di Brera, ma qui i lineamenti del viso sono più marcati, come in un ritratto, e possiede tutte le caratteristiche perché si possa formulare l'ipotesi che si tratti del committente dell'opera e, come tale, è chiara la sua diversità di principale e privilegiato spettatore del dramma che si sta svolgendo davanti al suo sguardo attento e devoto. Infine, le altre teste nell'ombra, a causa proprio di questa oscurità nella quale sono poste, hanno tratti vaghi e di ardua identificazione. Forse nelle sembianze femminili di una di esse, al centro del dipinto, si riesce scorgere la fisionomia dolorosa della Madre di Cristo.

Esprimere un giudizio estetico non era lo scopo di questa lettura. Piuttosto si è cercato di stabilire un contatto con un'opera che è possibile osservare quotidianamente e che non soffre di decontestualizzazione. Per quanto tutelato e splendido nel suo isolamento, è difficile che un prodotto artistico conservi la sua individualità, il suo *hic et nunc*, in un contenitore museale: i cosiddetti 'capolavori', il fiore all'occhiello dei musei, quelli per cui il luogo delle Muse diventa

meta di pellegrinaggio, in realtà sono dei «*Sans-Patrie*».³⁶ L'*Ecce homo* di Ascoli Satriano è un nascosto esempio di opera che riceve cura e protezione dagli sguardi di coloro che abitualmente vi sostano davanti. La tela è lì, nel luogo per il quale è stata pensata dal suo ignoto autore locale, essa è ormai da lungo tempo un'abitante della cittadina in provincia di Foggia, così gelosa delle sue profonde radici storiche. E non si potrebbe immaginarla altrove, perché «... se le cattedrali ... sono i musei dell'arte religiosa ... essi sono dei musei viventi...»³⁷.

Bibliografia

- BOSNIA Ernesto, *La Puglia per immagini. Apulia through images*, Ladisa Ed., Bari 1999;
- BRIGANTI Veronica, *Con i Turchi alla porte*, in: *Ars*, a. I, n. 1, dic. 1997, De Agostini - Rizzoli Periodici, Milano, pp. 70-79;
- CAUTILLO Leonardo (A cura di), *La Cattedrale di Ascoli Satriano*, n. spec. di *Cronache della Cattedrale*, pubbl. period. della Parrocchia di Natività della Beata Vergine Maria, Ascoli Satriano, marzo 1997 (I ristampa 14/02/2000);
- GIANFREDA Grazio, *Otranto. Cattedrale in immagini*, Edizioni del Grifo, Lecce 1998;
- VALLORA Marco, *Luca Giordano e il gioco delle copie*, in: *Ventiquattro*, suppl. a *il Sole 24 ore* del 6 ottobre 2001, pp. 96 - 103;
- ZUFFI Stefano (A cura di), *Brera Guida alla Pinacoteca*, Electa, Milano 1999.³⁸

³⁶ M. Proust, *Intr.* a: J. Ruskin, *La Bibbia d'Amiens*, SE, Milano 1988, p. 22.

³⁷ *Id.*, p. 21.

³⁸ Si ringrazia il Maestro Prof. Igino Legnaghi per aver risposto con sollecitudine alla richiesta di materiale bibliografico relativo alla Pinacoteca di Brera.

INDICE

Prefazione	pag. 2
Lo “Spazio sacro” come spazio visivo e sonoro	pag. 3
Peregrinatio brevis in Urbe Tridenti	pag. 13
La Natività della Beata Vergine Maria	
<i>Un affresco, un libro, una scoperta archeologica</i>	pag. 17
La lapidazione di santo Stefano	pag. 24
Traditio clavium	pag. 28
Il finale della storia di Giuseppe falegname	pag. 32
L’Ecce Homo di Brera e l’Ecce Homo di Ascoli S.	
<i>Una lettura comparata</i>	pag. 38
Indice	pag. 44