Spazi e Immagini dell'Eucaristia

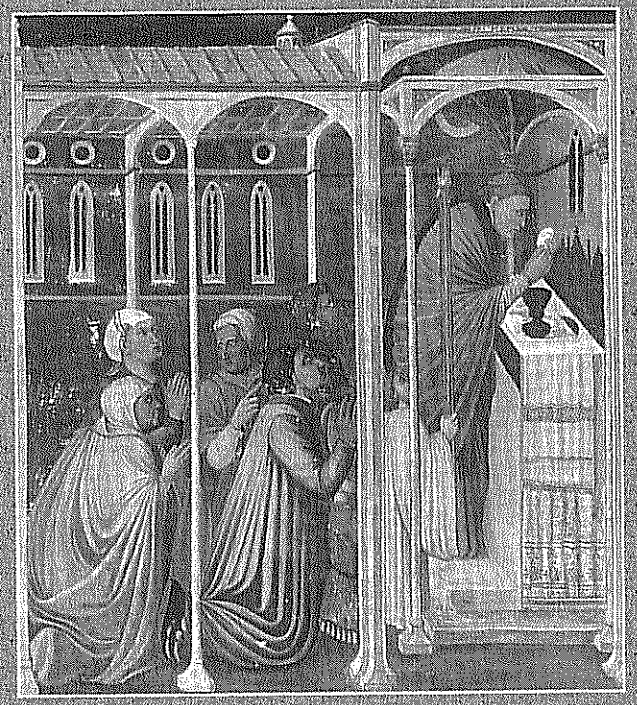
La cattedrale di Orvieto, essendo diventata nella tradizione la prestigiosa custode delle testimonianze di un miracolo eucaristico ed essendo stata storicamente collegata all'istituzione della festa del Corpus Domini, costituisce un caso particolarmente interessante nel quale studiare il rapporto fra spazio, celebrazione, predicazione e culto eucaristico che la spiritualità e la teologia cristiana hanno sviluppato lungo i tempi.
Le complesse vicende storiche, che hanno concorso all'edificazione del duomo quale lo conosciamo oggi, l'hanno arricchito nel corso del tempo di un imponente e polimorfo apparato figurativo. L'interpretazione teologica delle immagini e degli spazi permette di rintracciare una molteplicità di itinerari di riflessione sul mistero cristiano, declinato in particolare attraverso la polarità di eucaristia ed escatologia, sempre attuali anche per l'uomo di oggi.

ISBN 978-88-10-92816-5

Spazi e Immagini dell'Eucaristia

Spazi e Immagini dell'Eucaristia

Il caso di Orvieto



a cura di
Gianni Cioli – Severino Dianich – Valerio Mauro

a cura di
GIANNI CIOLI
SEVERINO DIANICH
VALERIO MAURO

Spazi e immagini dell'eucaristia

Il caso di Orvieto

EDB
EDIZIONI DEHONIANE BOLOGNA

La realizzazione del volume è stata possibile grazie al contributo
dell'Ufficio nazionale per i beni ecclesiastici della Conferenza episcopale italiana

© 2007 Centro editoriale dehoniano
via Nosadella, 6 – 40123 Bologna
EDB (marchio depositato)

ISBN 978-88-10-92816-5

Stampa: Grafiche Dehoniane, Bologna 2007

PRESENTAZIONE

La raccolta di studi nasce da un insieme di circostanze felici. Il Gordon College, università protestante di Boston di accentuata ispirazione religiosa, ha un collegio in Orvieto per offrire agli studenti, impegnati in *stages* della durata di tre mesi, l'opportunità di trascorrere un periodo di vita comunitaria in una città dalle dimensioni umane, tra le più belle d'Italia per antica tradizione religiosa e culturale, perfezionando la loro formazione a contatto con l'arte e la liturgia cattolica.

Il direttore del collegio, il professor John Skillen, da tempo andava accarezzando l'idea di coinvolgere teologi e storici dell'arte in un progetto interdisciplinare e interconfessionale di ricerca che trovasse il suo punto focale in un convegno dedicato alla cattedrale di Orvieto, dove è conservata la reliquia del corporale del miracolo di Bolsena, divenuta pertanto memoria eminente del culto eucaristico e della tradizione ecclesiastica a questo legata.

Le complesse vicende storiche, che hanno concorso all'edificazione della cattedrale quale la conosciamo oggi, l'hanno arricchita nel corso del tempo di un imponente polimorfo apparato figurativo. Mediante l'iconografia è offerta la possibilità di rintracciare, per stazioni che invitano alla contemplazione, una molteplicità di itinerari sostanzialmente convergenti nell'incontro con il mistero cristiano declinato attraverso la polarità di eucaristia ed escatologia: polarità messa in particolare evidenza nell'area dell'asse asimmetrica del transetto, dove sono situate la cappella del Corporale con gli affreschi di Ugolino di prete Ilario sul tema specifico della presenza eucaristica, la tribuna, affrescata dal medesimo con le storie della Vergine, e la cappella di San Brizio, celebre per l'opera congiunta dell'Angelico e del Signorelli che mette in scena gli eventi drammatici della fine dei tempi. Il complesso figurativo ha però il suo solenne introito nella raffigurazione dell'*historia salutis* che adorna i pilastri della facciata, raffinata esecuzione dall'architetto della cattedrale, Lorenzo Maitani, e della sua scuola.

FRA TIMORE E SPERANZA
TEMI ESCATOLOGICI NEI RILIEVI DELLA FACCIATA E NEI CICLI PITTORICI DEL DUOMO DI ORVIETO

*Gianni Cioli – Agnese Maria Fortuna**

Finché hai delle paure devi sperare.[1]
W.H. Auden

Secondo Tommaso d'Aquino, timore e speranza acquistano significato teologale se considerati non come realtà antitetiche ma complementari. Il timore di Dio impedisce alla speranza di degenerare in presunzione, la speranza evita al timore di trasmodare in disperazione.[2] Mozioni potenti dell'animo non di rado in dialettica, l'uno e l'altra insieme possono offrire una chiave ermeneutica ancora oggi significativa per interpretare il messaggio implicito nella resa plastica dei temi escatologici.

Nell'affrontare in questa chiave le tematiche escatologiche presenti nei progetti iconografici che impreziosiscono materialmente e spiritualmente il duomo di Orvieto, ricorreremo all'ausilio della Scrittura e della letteratura cristiana attingendovi liberamente secondo il criterio della consonanza piuttosto che quello della filologia, per tentare di delineare attraverso la forza evocativa delle immagini un cammino spirituale coerente.

---

* L'articolo è frutto di un lavoro di ricerca svolto insieme, sebbene l'elaborazione concettuale della sezione sui rilievi della facciata sia per lo più opera di Agnese Maria Fortuna, che ha curato la forma dell'intero articolo, e quella sugli affreschi della tribuna e della cappella del Corporale di Gianni Cioli, che ha curato l'insieme dell'apparato critico. Un doveroso ringraziamento ai professori Carlo Capucci e Carlo Nardi per i preziosi suggerimenti.

[1] «For as your fears are, so must you hope»: W.H. Auden, *Il mare e lo specchio. Commentario a "La tempesta" di Shakespeare*. A cura di A. Ciliberti, Milano 1988, 44.

[2] Cf. *Sth* II-II qq. 19-22; J. Pieper, *Sulla speranza*, Brescia 1953, 59. Il timore di Dio è espressione dell'amore per Dio: «l'amore che brama avere l'oggetto amato è desiderio, quando lo ha e ne gode è gioia, quando fugge ciò che lo contraria è timore, quando esperimenta il verificarsi di ciò che lo contraria è tristezza» («amor ergo inhians habere quod amatur, cupiditas est, id autem habens eoque fruens laetitia; fugens quod ei adversatur, timor est, idque si acciderit sentiens tristitia est»): Agostino *De civitate Dei*, XIV,7,2 (CCL 48,422). Si tratta insomma dell'esatto contrario dell'atteggiamento di Adamo che cerca di nascondersi per sottrarsi alla temuta presenza di Dio dopo il peccato (cf. Gen 3,10). Sui vari generi di timore in Tommaso cf. Pieper, *Sulla speranza*, 55-57: «solo l'amore soprannaturale di Dio (...) pone l'uomo nella condizione e nella necessità di temere la possibilità del peccato tanto quanto si conviene alla sua reale terribilità» (*ibid.*, 57).

Accompagneremo, così, il lettore in una sorta di visita guidata e selettiva che si soffermerà in particolar modo sui rilievi della facciata secondo un percorso interpretativo improntato alla dialettica tra timore e speranza e tale da unire idealmente opere differenti per l'epoca in cui sono state realizzate e per i soggetti che rappresentano, e tuttavia accomunate dalla collocazione, certamente non casuale, sulle pareti della stessa cattedrale.

È giocoforza che il visitatore identifichi la trattazione orvietana delle tematiche escatologiche con la rappresentazione realistica e teatrale che ne offre la cappella di San Brizio, a queste dedicata. Il ciclo degli affreschi, iniziati dal Beato Angelico nel 1447[3] e realizzato da Luca Signorelli tra il 1499 e il 1504, è incentrato sul dramma del tempo ultimo, declinato in una dialettica serrata fra scene che intendono incutere timore e scene che, invece, esortano alla speranza (fig. 1). Alle storie dell'anticristo, sulla parete sinistra, si contrappone la scena della risurrezione della carne, su quella destra. Alla raffigurazione dell'inferno, sulla medesima parete, si contrappone quella del paradiso sull'altra. La parete di fondo, sotto la vela su cui è dipinto il Cristo giudice, è divisa fra la scena dell'ascesa degli eletti, a destra del giudice divino, e quella della cacciata dei dannati, a sinistra. Sulle volte della cappella sono raffigurate le schiere celesti, sulla parete d'ingresso è rappresentato il finimondo.[4]

La dialettica fra timore e speranza, che da sempre ha caratterizzato l'escatologia cristiana, appare qui particolarmente vivida in quanto legata alla spiritualità di gusto apocalittico che caratterizzò l'omiletica e l'esegesi tra il XV il XVI secolo. È significativo quanto scrive a proposito Henri De Lubac:

> Il più sovente ci si spaventa al pensiero dell'approssimarsi dell'anticristo: si osservano attentamente i segni precursori; lo si crede improvvisamente venuto (...). Oppure si cerca di prevenire le peripezie del suo avvento e del suo regno con dei procedimenti di esegesi che fanno scoprire nelle antiche profezie la storia dei secoli cristiani già trascorsi. Si è più che mai avidi di rappresentazioni precise, di particolari materiali. È la diffusione di un tale stato d'animo che spiegherà, per esempio, l'affresco dell'anticristo, dipinto nel 1500 nella cappella di San Brizio ad Orvieto, così diversa dalle antiche figurazioni escatologiche.[5]

[3] Secondo G. Testa e R. Davanzo si deve forse proprio all'Angelico, frate domenicano, chiamato a Orvieto nel 1446, «la prima scelta del tema del *Giudizio universale*, almeno limitatamente alle volte e al disegno della prima campata»: «Vicende della decorazione problemi di committenza e piani iconografici», in G. Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel duomo di Orvieto*, Milano 1996, 36.

[4] Cf. C. Cieri Via, «*Signa iudicium indicantia*. Riflessioni sul programma iconologico della Cappella Nova», in Testa (ed.), *La Cappella nova*, 187.

Tuttavia gli affreschi dell'Angelico e del Signorelli non sono l'unico ciclo iconografico del duomo d'Orvieto in cui siano presenti temi escatologici: i temi della morte e della risurrezione, del giudizio, dell'inferno e del paradiso, differentemente modulati, si ritrovano anche nei rilievi della facciata attribuiti al Maitani e alla sua scuola, e negli affreschi di Ugolino di prete Ilario della tribuna e della cappella del Corporale.

Affrontare i temi dell'escatologia cristiana significa in primo luogo misurarsi con il problema della morte, ma per comprendere il senso della promessa di una vittoria sulla morte. Per la teologia medievale, fortemente influenzata dal pensiero di Agostino, la morte, entrata nel mondo col peccato, è in realtà un concetto analogico. C'è una morte dell'anima che s'identifica col peccato: per quanto immortale, l'anima cessa di vivere nel senso più profondo quando col peccato sperimenta l'abbandono di Dio.[6] C'è poi la morte del corpo, patita da ogni uomo, che avviene quando il corpo è abbandonato dall'anima.[7] C'è una morte di tutto l'uomo, quando l'anima del peccatore abbandona il corpo.[8] C'è, infine, la seconda e definitiva morte che il peccatore pertinace si merita quando, alla risurrezione finale, il corpo ritorna paradossalmente a "vivere" nella tragica condizione della morte eterna.[9] È questa morte, unica pur nella sua multiforme complessità, che viene narrata nel programma iconografico orvietano. Ma è soprattutto la vittoria su questa morte, realizzatasi nel mistero della redenzione, che vi viene celebrata.

[5] H. De Lubac, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, Roma 1972, 1605. Cf. E. Paoli, «Il programma teologico-spirituale del Giudizio Universale di Orvieto», in Testa (ed.), *La Cappella nova*, 66.

[6] «Quamvis enim humana anima veraciter inmortalis perhibeatur, habet tamen quandam etiam ipsa mortem suam. Nam ideo dicitur inmortalis, quia modo quodam quantulocumque non desinit vivere atque sentire»: *De civitate Dei* XIII,2 (CCL 48,385; cf. PL 41, 377).

[7] «Corpus autem ideo mortale, quoniam deseri omni vita potest, nec per se ipsum aliquatenus vivit. Mors igitur animae fit, cum eam deserit Deus: sicut corporis, cum id deserit anima»: *De civitate Dei*, XIII,2 (CCL 48,385; cf. PL 41, 377).

[8] «Ergo utriusque rei, id est totius hominis, mors est, cum anima Deo deserta deserit corpus. Ita enim nec ex Deo vivit ipsa, nec corpus ex ipsa»: *De civitate Dei*, XIII,2 (CCL 48,385; cf. PL 41, 377).

[9] «Huius modi autem totius hominis mortem illa sequitur, quam secundam mortem divinorum eloquiorum appellat auctoritas (Ap 2,11; 21,8). Hanc Salvator significavit, ubi ait: *Eum timete, qui habet potestatem et corpus et animam perdere in gehenna* (Mt 10,28). Quod cum ante non fiat, quam cum anima corpori sic fuerit copulata, ut nulla diremptione separentur, mirum videri potest quo modo corpus ea morte dicatur occidi, qua non anima deseritur, sed animatum sentiensque cruciatur»: *De civitate Dei* XIII,2 (CCL 48,385-386; cf. PL 41,377).

1. I rilievi della facciata

Non è possibile non rimanere colpiti dalla facciata del duomo d'Orvieto. Se all'arrivo nella piazza lo sguardo viene catturato soprattutto dai mosaici, non di rado accesi dalla luce del sole,[10] avvicinandosi alla gradinata l'attenzione si sposta sui rilievi dei pilastri che, con la loro leggerezza ed eleganza, illustrano l'intera storia della salvezza (fig. 2).

L'insieme delle sculture nella parte inferiore della facciata, che gli studi più recenti attribuiscono a Lorenzo Maitani e alla sua cerchia datandoli all'incirca dal 1319 al 1330,[11] non ha paralleli nella storia dall'arte.[12] Sviluppandosi sui quattro pilastri che fiancheggiano i portali, i rilevi offrono un ciclo narrativo che abbraccia l'intera storia umana intesa come storia della redenzione, dalla creazione al giudizio finale.

La *historia salutis* appare come una grande sinossi su quattro colonne che, da sinistra a destra, presentano nel primo pilastro le narrazioni bibliche delle origini, nel secondo e nel terzo le sintesi dell'Antico e del Nuovo Testamento, e nel quarto la parusìa con la risurrezione finale, il giudizio, l'inferno e il paradiso.

I rilievi dei due pilastri esterni, più estesi rispetto agli altri, illustrano rispettivamente l'inizio e il compimento della storia, in un insieme ordinato di quadri. Le scene sono suddivise da tralci che si avvolgono elegantemente su se stessi, tralci di edera nel primo pilastro e di vite nell'ultimo.

Nel primo pilastro da sinistra a destra, partendo dal basso, sono raffigurati la creazione del cosmo, degli animali, dell'uomo e della donna; poi la proibizione di mangiare dall'albero della conoscenza del bene e del male, la trasgressione e la vergogna, la cacciata, il lavoro dei progenitori; quindi i sacrifici di Abele e di Caino e il fratricidio; infine, probabilmente, l'inizio della civiltà con la rappresentazione di tre delle sette arti liberali: grammatica, musica e geometria (fig. 3).[13]

[10] «Sulla facciata del duomo oggi non vi è più nessuno dei mosaici realizzati nel trecento e probabilmente non vi è neppure traccia dei primi restauri eseguiti nel corso del quattrocento. Le opere che vediamo attualmente hanno gli stessi soggetti di quelle antiche con l'eccezione (...) dell'incoronazione della Vergine, ma sono state compiute tra il cinquecento e l'ottocento»: A. Franci, «La decorazione della parte superiore della facciata», in *La facciata del duomo di Orvieto. Teologia in figura*, Cinisello Balsamo 2002, 26.

[11] G. Tigler, «Orvieto 1284-1334. Le sculture della parte bassa della facciata», in *La facciata del duomo di Orvieto*, 12-24.

[12] Cf. M.D. Taylor, *The Iconography of the Facade Decoration of the Cathedral of Orvieto. A dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for Degree of Doctor of Philosophy*, Princeton 1970, 274.

[13] Cf. F. Cervini, «Tralci di vita e paradisi di marmo. Per una lettura iconografica della facciata», in *La facciata del duomo di Orvieto*, 42; Taylor, *The Iconography*, 76-78

Nel quarto pilastro sono rappresentati, partendo dal basso, la risurrezione finale e l'inferno; la separazione dei giusti dai reprobi; il paradiso ordinato gerarchicamente e culminante nella figura di Cristo giudice seduto nella mandorla sostenuta dagli angeli, con ai lati la Vergine e Giovanni Battista in atteggiamento d'intercessione (fig. 4).

Il secondo e il terzo pilastro costituiscono una sorta di doppio albero di Iesse. Le scene, scandite in mandorle e doppi occhielli sui lati, sono contornate da volute di acanto.[14]

Il secondo pilastro – l'albero di Iesse in senso tradizionale – affianca alla raffigurazione degli antenati di Cristo una serie di citazioni dell'Antico Testamento di non facile né immediata interpretazione (fig. 5).[15]

Il terzo pilastro – definito più propriamente dalla Middelendorf Kosegarten «albero di Cristo»[16] – risulta più facilmente decifrabile, almeno per quando riguarda gli episodi evangelici rappresentati (fig. 6).[17]

È significativo che in entrambi gli alberi venga ripetuta nella medesima posizione (il penultimo occhiello a destra) la scena della crocifissione; nel primo quale profezia messianica (il Crocifisso tra il sole e la luna sembra rimandare ad Am 8,9: «In quel giorno – oracolo del Signore – farò tramontare il sole a mezzodì e oscurerò la terra in pieno giorno»); nel secondo quale rappresentazione del mistero doloroso. Evidente sottolineatura della centralità della croce nel quadro della *historia salutis*.

[14] Cf. Cervini, «Tralci di vita», 43.

[15] «Da sinistra a destra e dal basso in alto, la sequenza degli episodi dovrebbe essere la seguente (...): *Unzione di Davide* (1Sam 16,10-13); *Miracolo del vello di Gedeone* (Gdc 6,36-40); *La stella di Giacobbe* (Nm 22,22-30); *La Legge di Mosè* (Dt 17,25); *Gioia degli Israeliti dopo il passaggio del Mar Rosso* (Es 15,1-21); *La fontana della dimora di Dio* (Gl 4,18); *La pietra tagliata senza mani* (Dn 2,34); *Visione di Ezechiele* (Ez 1,1-11); *Il regno di pace* (Is 11,6-8); *Profezia di Naum* (Na 1); *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* (2Mac 3,25-27); *Benedizione di Betlemme* (Mi 5,1-3); *Bilancia di Verità e giustizia* (Sal 84,12); *Angelo di Malachia* (Ml 3,1); *Profezia della crocifissione* (Am 8,9). (...) I dodici occhielli più esterni dei registri dal secondo al settimo presentano (...) un profeta stante con cartiglio e un apostolo che predica a un orante genuflesso. Questa formula non è di modesto significato, poiché rinsalda la stretta solidarietà fra i Testamenti, avvicinando coloro che annunciarono il Cristo a coloro che ne divulgarono il Vangelo»: Cervini, «Tralci di vita», 44. Taylor e Middeldorf Kosegarten hanno messo in evidenza la corrispondenza fra le scene bibliche del secondo pilastro e quelle rappresentate negli alberi di Iesse di pitture murali bizantine. Risultano in particolare sorprendenti i paralleli con l'albero di Iesse dipinto nella chiesa degli Apostoli a Tessalonica (1315?): cf. Taylor, *The Iconography*, 108-185; A. Middeldorf Kosegarten, *Die Domfassade in Orvieto. Studien zur Architektur und Skulptur 1290-1330*, München-Berlin 1996, 53-61.

[16] «"Christusbaum" (so nennen vir ihn im folgenden der Einfachheit halber)»: Middelendorf Kosegarten, *Die Domfassade in Orvieto*, 51.

[17] «Sempre dal basso in alto e da sinistra a destra, si susseguono (...) Annunciazione, Visitazione, Natività, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio, Fuga in Egitto, Strage degli Innocenti, Gesù tra i dottori, Battesimo di Cristo, Gesù tentato dal Demonio, Entrata in Gerusalemme, Bacio di Guida, Flagellazione, Crocifissione, Marie al sepolcro, Noli me tangere»: Cervini, «Tralci di vita», 45.

1.1. Primo e quarto pilastro: tralci di edera e tralci di vite

La morte, la resurrezione e il giudizio, temi esplicitamente trattati nel quarto pilastro, trovano la loro radice eziologica in quanto è illustrato nel primo: la morte entra nel mondo come conseguenza della trasgressione, un mondo concepito e creato dalla volontà vivificatrice del Creatore provvidente.

La fascia inferiore del primo e dell'ultimo pilastro sembra giocare sul tema del risveglio: se nel primo si tratta del risveglio dal sonno primordiale di una creatura non ancora animata, nel secondo è raffigurato il momento dell'ultimo risveglio, quello della risurrezione finale che introduce alla vita definitiva:[18] i morti si levano dai sepolcri sollevandone a fatica i coperchi.[19]

Come abbiamo accennato, le scene sono contornate da tralci rigogliosi di edera nel primo pilastro e di vite nel secondo.[20] Se l'edera può simbolizzare «aderenza, e dipendenza, dall'altrui sostegno, aiuto, e protezione», in questo contesto indica forse la necessità del sostegno provvidente di Dio comune a tutta la realtà creaturale che, simile all'edera, è «facile a languire, ed a cadere a terra, quando dall'altrui prudente consiglio non sia aiutata e sostenuta. (...) Anco l'anima nostra, senza l'aiuto della grazia assistente non può reggersi, né può sostenersi, che ciò sia vero, quand'Iddio un poco si allontanò dal re Davide, egli immantinente avvilito cadde»,[21] la vite è invece un'immagine ricorrente nella Scrittura, e in special modo nel Nuovo Testamento, generalmente riferita a Cristo.

[18] Cf. 1Cor 15,44-49: «Si semina un corpo animale, risorge un corpo spirituale. Se c'è un corpo animale, vi è anche un corpo spirituale, poiché sta scritto che il primo uomo, Adamo, divenne un essere vivente, ma l'ultimo Adamo divenne spirito datore di vita. Non vi fu prima il corpo spirituale, ma quello animale, e poi lo spirituale. Il primo uomo tratto dalla terra è di terra, il secondo uomo viene dal cielo. Quale è l'uomo fatto di terra, così sono quelli di terra; ma quale il celeste, così anche i celesti. E come abbiamo portato l'immagine dell'uomo di terra, così porteremo l'immagine dell'uomo celeste. Questo vi dico, o fratelli: la carne e il sangue non possono ereditare il regno di Dio, né ciò che è corruttibile può ereditare l'incorruttibilità».

[19] In realtà la scena si compone di quattro quadri articolati in una successione che parte dalla sinistra di chi guarda in basso e procede in senso orario: il primo quadro ci rappresenta il risveglio dei morti; nei due quadri soprastanti è raffigurato il vaglio dei risorti, a sinistra i giusti e a destra i dannati; nell'ultimo quadro l'inferno.

[20] Il motivo trova un interessante riscontro nell'arte bizantina: il cosiddetto *Trittico Harbaville*, un avorio della metà del X secolo, conservato al museo del Louvre di Parigi, reca, scolpita sul retro, la croce trionfale di Cristo affiancata da due cipressi che paiono inchinarsi verso di essa, avvolto da tralci d'edera quello di sinistra e da tralci di vite quello di destra, possibili simbologie dei due testamenti che rendono gloria al Cristo (fig. 7). Cf. J. Durand, *Arte bizantina. Mille anni di splendore*, Santarcangelo di Romagna 2001, 141.

[21] Cf. Filippo Picinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate. Con sentenze ed erudizioni sacre e profane (...). Studiosi diporti*, Venezia, Presso Nicolò Pezzana, 1770, 322-334.

In particolare, essa è legata al mistero del suo sacrificio, venerato nella cappella del Corporale, al suo sangue versato per la nuova ed eterna alleanza.[22]

1.1.1. Il primo pilastro: le origini

Nel primo pilastro la creazione dell'uomo e della donna è descritta come uno svegliarsi alla vita in accordo al racconto genesiaco.

La raffigurazione del primo uomo ancora privo di vita (fig. 8), nella fascia più bassa del pilastro, richiama il sonno della morte, così come, nella scena che segue nel primo riquadro a sinistra, il medesimo Adamo, stante in piedi accanto al Creatore, che riceve da lui l'alito di vita, evoca il tema della risurrezione (Gen 2,7: «Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente»).[23]

Il gesto sembra rammentare quello dell'unzione della fronte proprio dei sacramenti del battesimo e della cresima, quasi a significare che l'uomo vive pienamente solo in forza del dono dello Spirito (fig. 9). Il cristiano risorge quale nuova creatura nello Spirito santo (cf. 2Cor 5,17; Rm 6,4; 8,10) e in virtù di tale dono potrà sconfiggere definitivamente la morte nella risurrezione finale (cf. Rm 8,11). È significativo che nel secondo pilastro, più o meno nella stessa posizione, sia rappresentata l'unzione di David (cf. 1Sam 16,13) e nel terzo l'annunciazione, che ci rammenta che il Signore Gesù è stato concepito per opera dello Spirito santo (cf. Lc

[22] Il simbolo della vite nel quarto pilastro può avere allo stesso tempo un significato eucaristico ed escatologico ricordando le parole di Gesù nell'ultima cena: «questo è il mio sangue, il sangue dell'alleanza, versato per molti. In verità vi dico che io non berrò più del frutto della vite fino al giorno in cui lo berrò nuovo nel regno di Dio» (Mc 14,24-25; cf. Mt 26,27-29; Lc 22,17-18). D'altra parte l'allegoria della vite e i tralci di Gv 15,1-11 si presta ad una lettura esistenziale e, insieme, escatologica evocando i temi della comunione con Cristo e della separazione da lui, del portare, o non portare, frutto con la vita, del giudizio e del fuoco, della gioia piena: «Io sono la vera vite e il Padre mio è il vignaiolo. Ogni tralcio che in me non porta frutto, lo toglie e ogni tralcio che porta frutto, lo pota perché porti più frutto. Voi siete già mondi, per la parola che vi ho annunziato. Rimanete in me e io in voi. Come il tralcio non può far frutto da se stesso se non rimane nella vite, così anche voi se non rimanete in me. Io sono la vite, voi i tralci. Chi rimane in me e io in lui, fa molto frutto, perché senza di me non potete far nulla. Chi non rimane in me viene gettato via come il tralcio e si secca, e poi lo raccolgono e lo gettano nel fuoco e lo bruciano. Se rimanete in me e le mie parole rimangono in voi, chiedete quel che volete e vi sarà dato. In questo è glorificato il Padre mio: che portiate molto frutto e diventiate miei discepoli. Come il Padre ha amato me, così anch'io ho amato voi. Rimanete nel mio amore. Se osserverete i miei comandamenti, rimarrete nel mio amore, come io ho osservato i comandamenti del Padre mio e rimango nel suo amore. Questo vi ho detto perché la mia gioia sia in voi e la vostra gioia sia piena».

[23] In Gv 20,22 il gesto con cui il Risorto dona lo Spirito santo ai discepoli il giorno di pasqua evoca quello del creatore su Adamo in Gen 2,7, alludendo così, forse, alla nuova creazione: «Dopo aver detto questo alitò su di loro e disse: "ricevete lo Spirito santo"».

1,35): benedizione e azione vivificante dello Spirito accompagnano e scandiscono tutta la storia della salvezza.

Dall'uomo, creato a immagine e somiglianza di Dio, come è evidente dalla resa plastica raffinata e commovente, dove le fattezze di Dio si rispecchiano perfettamente in quelle dell'uomo (fig. 9), è tratta la donna (Gen 2,21-22: «Allora il Signore Dio fece scendere un torpore sull'uomo che si addormentò; gli tolse una delle costole e rinchiuse la carne al suo posto. Il Signore Dio plasmò con la costola, che aveva tolto all'uomo, una donna e la condusse all'uomo»), partecipe della stessa somiglianza e benedetta da Dio nel riquadro successivo (fig. 10).[24] Dio viene raffigurato come un uomo ancora nel suo rigoglio, con fattezze che ricordano l'iconografia tradizionale del Figlio: il riferimento è al Verbo creatore, anzi plasmatore dell'uomo e della donna i quali, secondo Ireneo e Tertulliano, nella loro corporeità sono plasmati a immagine del Verbo incarnato che ne è il prototipo, il *primum in intentione*.[25]

È interessante notare come nei rilievi Adamo prima di ricevere l'alito di vita giaccia in una posizione molto simile a quella di Adamo prima della creazione di Eva, immagini che evocano ambedue un sonno profondo, che rimanda alla morte, o perlomeno a un'assenza di vita conscia (fig. 8). Quasi a significare che come Adamo appena plasmato dalla polvere della terra non è ancora creatura compiuta, così non lo è Adamo prima della creazione della donna. Egli acquista piena coscienza di sé in una doppia relazione: quella a Dio, che è relazione di dipendenza di ogni creatura dal Creatore, e quella alla donna, che è relazione di dipendenza reciproca tra diversi della stessa specie.[26]

[24] Probabilmente il frammento mancante, nella scena in cui Adamo riceve l'alito di vita, esprimeva un gesto di benedizione. Il Crisostomo vede nella figura di Adamo dormiente quella di Cristo morto sulla croce: l'origine di Eva dal fianco di Adamo (cf. Gen 2,21-23) diviene così figura della nascita della nuova Eva, la chiesa, dal fianco aperto di Cristo, immerso nel sonno della morte: cf. Giovanni Crisostomo, *Catech.* 3,13-19 (SCh 50,174-177).

[25] Cf. Tertulliano, *De resurrectione mortuorum*, 6,3-5 (CCL 2,928). Per Ireneo l'opera di Dio per eccellenza è la plasmazione dell'uomo (Gen 2,7) a immagine di Dio nel suo corpo (Gen 1,26): Adamo fu plasmato così nel suo corpo in vista dell'incarnazione Dio in Cristo: cf. Ireneo, *Adversus haereses* V,15,2. cf. 1-4 (SCh 153,204. cf. 196-212); cf. IV,6,1 (SCh 100b,438). La linea della teologia asiatica, incentrata sulla salvezza della carne, nella quale risiede l'immagine di Dio sembra in qualche modo rivivere anche nelle ammonizioni di s. Francesco di Assisi, il quale invitando l'uomo a considerare la sua eccellenza di rifà nel contempo a Gen 1,26 (l'uomo fatto) e 2,7 (l'uomo plasmato) in questi termini: «il Signore Dio ti creò e formò a immagine del suo amato Figlio nel corpo e a sua somiglianza nello spirito». Francesco sembra di fatto operare una sintesi fra la teologia asiatica che pone l'immagine e la somiglianza nel corpo plasmato e quella platonizzante alessandrina – un nome: Origene – che pone la somiglianza dell'uomo nella sua anima creata a immagine del Verbo preesistente: «Attende, o homo, in quanta excellentia posuerit te Dominus Deus, quia creavit et formavit te ad imaginem dilecti Filii sui secundum corpus et similitudinem secundum spiritum»: *Admonitiones* 5,1 (SCh 285,98).

[26] Sulla dipendenza creaturale e intercreaturale cf. A.M. Fortuna, «Il contagio del male. A proposito di *The Addiction* di Abel Ferrara», in *Vivens homo* 16(2005), 92-96.

Nelle fasce superiori è delineato l'episodio della disobbedienza originale e le sue drammatiche conseguenze. I rilievi mostrano l'uomo e la donna in piedi ai lati dell'albero in mezzo al giardino, prospiciente una vasca ottagonale che assomma le acque dei quattro fiumi che nascono e si dipartono dal giardino di Eden (cf. Gen 2,9-14), e che rappresenta a un tempo la fonte di vita e il fonte battesimale, secondo un'analogia ricorrente nella letteratura patristica e nell'iconografia medievale.[27]

Dei due alberi menzionati dal racconto della Genesi, quello della vita e quello della conoscenza del bene e del male, non vi è rappresentato che quest'ultimo, in forma di fico.[28] E Dio, accompagnato da due angeli, ammonisce i progenitori a non volersi cibare dei suoi frutti (fig.11). Il riquadro successivo mostra Eva che porge il frutto ad Adamo (fig. 12) mentre il serpente, attorcigliato al tronco, le si rivolge, tentatore e per questo mentitore, con lingua biforcuta (cf. Gen 3,1-5.13).

Dio cerca Adamo ed Eva, nascosti fra i cespugli: il gesto di Dio che li addita e la reazione dei progenitori che levano la mano evocano il tema del giudizio. La vergogna, frammista alla consapevolezza della trasgressione consumata, si esprime nel moto del nascondimento e del diniego, moto ambiguo che impedisce a un tempo ai progenitori di vedere il volto di Dio e a Dio di vedere quello dei progenitori: il peccato si rivela per quello che è, una ferma presa di posizione contro Dio, lontano da lui, non più al suo cospetto (fig. 13). Si nota che al gesto di Adamo corrisponde, nel quarto pilastro, quello del peccatore protervo che, appena risorto, si vede destinato alla morte eterna (fig. 14).

Fino ad ora gli angeli sono stati sempre presenti sulla scena partecipi ma non intervenienti: dopo il peccato, a partire dall'episodio della cacciata, appaiono come figure di intermediari fra l'uomo e Dio. La disobbedienza di Adamo e di Eva ha modificato radicalmente il rapporto con Dio, stabilendo una distanza non originaria. Interpretando il dettato di

[27] Sull'identificazione medievale tra la sorgente dei quattro fiumi edenici e l'immagine della fonte di vita, ricorrente nelle Scritture (cf. Ap 22,1-2), cf. A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni nel medioevo*, Milano 1984, 68-74. Il tema delle acque, già introdotto nella raffigurazione della creazione del cosmo nella fascia inferiore del primo pilastro, torna non a caso nel secondo pilastro nelle formelle relative al passaggio del Mar Rosso (Es 15,1-21) e alla fonte che scaturisce dalla dimora di Dio (Gl 4,18; Ez 47,1-12) e, nel terzo, in quella relativa al battesimo di Gesù al Giordano (Mt 3,13-17). Sul richiamo al tema battesimale della fontana di vita nell'iconografia medievale cf. J. O'Reilly, «The Trees of Eden in Medieval Iconography», in P. Morris – D. Sawyer (edd.), *A Walk in the Garden. Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*, Sheffield 1992, 168-170.

[28] Sono di fico le foglie di cui si rivestono i progenitori dopo il peccato (Gen 3,7). D'altra parte il fico è albero ricorrente nella Bibbia; in particolare sedere o stare sotto il fico è espressione che sta per essere in pace e a casa propria (cf. 1Re 5,5; 1Mac 14,12; Mi 4,4; Gv 1,48). Il frutto del fico è poi considerato particolarmente appetibile: «uno lo vede, lo coglie e lo mangia appena lo ha in mano» (Is 28,4).

Gen 3,24 («Dio scacciò l'uomo e pose a oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante per custodire la via all'albero della vita»), un angelo caccia i progenitori, mentre la spada è levata minacciosamente da un cherubino: anche in essa può essere ravvisato un richiamo al tema del giudizio (cf. Ap 2,16).

Nell'immagine della formella il giardino appare al tempo stesso protetto e minacciato da un muro di fiamme: la condizione di armonia originaria sembra non più solamente interdetta ma anche vanificata.[29] Ora Adamo ed Eva fanno i conti con le conseguenze del peccato (fig. 15): la terra faticosamente lavorata non è più l'alveo della vita, quell'*humus* materno che dice il senso profondo della creaturalità, ma un *memento mori* (Gen 3,19: «Con il sudore del tuo volto mangerai il pane finché tornerai alla terra, perché da essa sei stato tratto: polvere tu sei e polvere tornerai»). Col peccato la morte ha fatto il suo ingresso nel mondo.[30]

È significativo che nei rilievi, a differenza, per esempio, che nell'*Allegoria della redenzione* di Ambrogio Lorenzetti conservata nella Pinacoteca di Siena,[31] la condizione dell'uomo immediatamente successiva alla cacciata mostri la fatica della nuova condizione ma non ancora l'oppressiva presenza della morte personificata,[32] che non tarderà per altro a dar prova della propria azione disgregatrice.[33]

Nella fascia superiore è delineata infatti, in due tempi, la vicenda di Caino e Abele: i sacrifici offerti (cf. Gen 4,3-5) e, a lato, l'esito drammatico dell'omicidio (cf. Gen 4,8-12). La morte si afferma così nella forma incresciosa del fratricidio. La disobbedienza originaria si traduce in accondiscendenza al male (fig. 16).

[29] Sul ricorrere dell'immagine del muro di fiamma che cinge il giardino dell'Eden nelle fonti patristiche e medievali cf. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, 58.

[30] Rm 5,12: «Quindi, come a causa di un solo uomo il peccato è entrato nel mondo e con il peccato la morte, così anche la morte ha raggiunto tutti gli uomini, perché tutti hanno peccato». Cf. Agostino, *De civitate Dei*, XIII (CCL 48,385-414). Sul tema della morte cf. G. Cioli – A.M. Fortuna, «La morte nell'Antico Testamento. Appunti di antropologia biblica», in *Rivista di ascetica e mistica* 76(2007), 245-271.

[31] L'*Allegoria della redenzione*, attribuita ad Ambrogio Lorenzetti e databile dal 1330 al 1340, è un piccolo dipinto su tavola che presenta numerose analogie di contenuto con i rilievi orvietani: fra l'altro vi è rappresentata la scena della cacciata dei progenitori dall'Eden e, proprio in quella scena, appare la morte personificata in figura demoniaca. Cf. G. Cioli, «"Et per peccatum mors" (Rm 5,12). Annotazioni teologiche sull'*Allegoria della redenzione* di Ambrogio Lorenzetti», in *Vivens homo* 16(2005), 51-82.

[32] Forse c'è una velata evocazione della morte nel muro di fiamme che impedisce l'accesso al giardino e che richiama un motivo decorativo dei sarcofagi dai quali, nella prima scena dell'ultimo pilastro, escono i morti che risorgono.

[33] Sul potere disgregatore della morte, e analogicamente del peccato, cf. Cioli – Fortuna, «La morte nell'Antico Testamento», 245-251.

La scena del fratricidio esprime certamente il legame tra peccato e morte e il loro radicarsi nella storia umana. Se però, nella linea dell'esegesi patristica,[34] si considera il significato tipologico delle due scene nel loro insieme, siamo condotti a considerare l'offerta dell'agnello da parte di Abele come evocazione del sacrificio eucaristico così come Abele ucciso è prefigurazione di Gesù immolato, il cui sangue è «più eloquente di quello di Abele» (Eb 12,24). Le vicende di Caino e Abele acquistano perciò, paradossalmente, un duplice significato. Da una parte sono la prima tragica espressione del peccato che introduce la morte nel mondo (il primo morto della storia è un morto ammazzato), manifestazione del volto reale e temibile del peccato e della morte; d'altra alludono alla redenzione. Anticipando la raffigurazione del crocifisso del secondo e del terzo pilastro, sono infatti, seppur velatamente, un appello alla speranza in colui che col suo sacrificio ha vinto il peccato e la morte.[35]

Nel quadro complessivo degli effetti disastrosi del peccato dei progenitori, l'ultima fascia, che offre sinteticamente la raffigurazione delle arti liberali, può sembrare incongrua (fig. 17). Ma può anche essere letta nel segno della speranza: la storia umana, sostenuta dalla volontà salvifica di Dio che non ha risparmiato il proprio Figlio, proprio perché orientata al compimento in Cristo, può diventare, nonostante il peccato, una storia sostanzialmente positiva. Il richiamo alla misura che ogni arte presuppone e l'impegno fattivo che ne consegue, sembrano inoltre delineare una via alternativa a quella tracciata dalla reazione smisurata di Caino che inaugura la genealogia dei delitti nella storia umana. A stare al messaggio dei rilievi, anche in questo evo mortale c'è luogo e tempo per la costruzione del bello e del buono. Costruzione impegnativa ma innervata di speranza.

[34] Cf. Cromazio di Aquileia, *Sermo* 23 (CCL 9a,104-107); Leone Magno, *Sermo de passione Domini* 47,3,1 (BP 38,226-227); M. Aprile, «Abele», in *Bibliotheca sanctorum*, I, Roma1961, 58-63; R. Colella, «Die Erlösungallegorie des Ambrogio Lorenzetti», in H. Belting – D. Blume (edd.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989, 173. Nel *Canone Romano*, subito dopo la consacrazione e dopo il memoriale, s'invoca Dio: «Supra quae [hunc panem sanctum et calicem vitae aeternae] propitio ac sereno vultu respicere digneris et accepta habere, sicuti accepta abere dignatus es munera pueri tui iusti Abel»: *Canon Missae* 6268 (CCL 160/1,83).

[35] Nel contesto del progetto iconografico orvietano, il riferimento al mistero pasquale, e in particolare il richiamo al sacrificio eucaristico collegato a quello della croce, risulta particolarmente significativo. E se restiamo all'economia dei rilievi, la raffigurazione della storia di Abele appare tanto più importante, dal momento che nel pilastro dedicato alla vita di Cristo non ci vengono offerte scene con immediato riferimento all'eucaristia: prima tra tutte, si nota la mancanza della scena dell'ultima cena, presente invece in altri cicli iconografici che illustrano la storia della salvezza in relazione al giudizio finale, come, ad esempio, nei mosaici della cupola del battistero di Firenze.

1.1.2. Il quarto pilastro: l'éschaton

Nel grande libro aperto composto dai quattro pilastri della facciata è naturale considerare il primo e l'ultimo pilastro come l'uno rispondente all'altro. Se nel primo è stata delineata la vicenda dell'ingresso della morte nel mondo e nella storia, nel quarto viene rappresentata la definitiva vittoria della vita. Non a caso, è il pilastro dove è messa più in evidenza la dialettica tra timore e speranza (cf. fig. 4).

Sebbene le scene relative all'inferno siano più vicine allo sguardo dell'osservatore e risultino più impressionanti nella loro drammaticità, una ben maggiore porzione del pilastro è dedicata alla rappresentazione dei beati e dei santi al cui culmine sta, centralmente, la mandorla del Cristo glorioso e giudice, dalle fattezze composte e serene, che si staglia tra gli strumenti della passione (la croce, la spugna e la lancia, la colonna con i flagelli), mentre due coppie di angeli suonano le trombe che segnano la fine del dominio della morte sul mondo.

Le scene infernali sono caratterizzate da un movimento convulso che crea una massa disordinata e interconnessa di corpi deformati (fig. 18); quelle paradisiache sono, invece, segnate da un ritmo composto e misurato dove ciascuna figura trova il suo dinamico risalto (fig. 19). Lo spazio vuoto tra le fasce accentua il moto verticale che sostiene lo sguardo dell'osservatore, quasi a invitarlo a farsi arrendevole al moto d'ascesi.

Anche qui vengono dislocate in ogni scena, a parte quella del risveglio, presenze angeliche: talune minacciose, in una posa analoga a quella dell'angelo che allontana Adamo ed Eva dalle porte di Eden; la maggior parte in attitudine di recare conforto o accompagnare i beati nel cammino verso il Signore.

Nel quarto pilastro è indubbiamente rappresentata la «seconda morte», attraverso le immagini impressionanti dei dannati e dell'inferno, ma è soprattutto celebrata la salvezza in Cristo: la speranza prevale sul timore, con una sensibilità molto diversa da quella che troviamo negli affreschi di Buffalmacco nel camposanto di Pisa, databili dal 1330 al 1343, dove la rappresentazione dell'inferno affianca quella del giudizio, occupando uno spazio equivalente, mentre manca significativamente la rappresentazione del paradiso.[36]

[36] G. Cioli, «Dal *Trionfo* del Camposanto di Pisa alla *Trinità* di Masaccio. Cenni di Teologia della morte», in *Giornale di bordo. Di storia, letteratura ed arte*, Terza serie 15(2006), 63-80.

1.2. Il secondo e il terzo pilastro: albero di Iesse e albero di Cristo

I temi escatologici tornano anche nei due pilastri centrali che, come abbiamo detto, riassumono per quadri la storia della salvezza così come è narrata nell'Antico e nel Nuovo Testamento. I girali di acanto che separano le scene simboleggiano l'attesa della vita eterna nel tempo della vita segnata dal susseguirsi delle generazioni e dall'ineluttabilità della morte corporale, il tempo destinato alla prova e alla scelta, il tempo della speranza.[37]

1.2.1. Il secondo pilastro

Il secondo pilastro, dedicato all'attesa messianica che innerva l'Antico Testamento, è articolato in episodi non sempre immediatamente identificabili (fig. 5).[38] Che sia o meno in grado decifrare nel dettaglio i riferimenti veterotestamentari, l'osservatore noterà due immagini inequivocabili della morte: quella del Cristo crocifisso in alto a destra (fig. 20) e quella di uno scheletro disteso in un sarcofago in basso a sinistra (fig. 21), immagini probabilmente in relazione tra loro.

Secondo quanto scrive Taylor, lo scheletro potrebbe riferirsi a Platone, stilema iconografico forse mutuato da modelli orientali dove la figura del filosofo è caratterizzata appunto da uno scheletro,[39] con un'allusione alla speculazione del *Fedone* sulla morte.[40] Rispetto a queste raffigurazioni, lo scheletro dei rilievi ha però dimensioni ben maggiori e tutt'altro risalto.[41] Esso compare tra le figure dei filosofi e della Sibilla alla base dell'albero di Iesse, profeti pagani di Cristo secondo una tradizione patristica,[42] e può essere perciò considerato come un riferimento alla condizione umana, indagata ma non pienamente salvata dalla sapienza pagana, e universalmente segnata dalla morte che Cristo è venuto a sconfiggere con la

[37] Fin dall'antichità l'acanto, a cui erano attribuite proprietà apotropaiche contro la morte, veniva diffusamente utilizzato per decorare le stele funerarie. Nei monumenti funerari romani non di rado i busti dei defunti si vedono emergere da cespi di canto, alludendo alla loro rinascita nel mondo dei beati. Nel mosaico absidale di San Clemente a Roma la croce di Cristo si erge dal centro di un rigoglioso cespo di acanto.

[38] Cf. sopra: nota 15.

[39] «There is the skelton in a coffin prominentely placed to the left of the acantus plant. Prior to the discovery of related Iesse trees in the East this enigmatic image had been associated by some with Adam, the who was born again in Christ. It now appears, however, that in the archetype the skeleton was much smaller and belonged to Plato as a symbol, for a small one is used in this fashion at Vornetz and Sucevitza»: Taylor, *The Iconography*, 154.

[40] «The skeleton may have symbolized Plato's speculation in the *Phaedo*»: *ibid.*, 207. Cf. *Phaed.* 63e-65dc.67de.

[41] Taylor, *The Iconography*, 154.

[42] Cf. Clemente di Alessandria, *Strom.*, I,16,80,5 (SCh 30,108); Lattanzio, *Divin. inst.* VII,23-24 (PL 6,811); Id., *Epit.* 68,1 (SCh 335,270).

propria.[43] Non risulta dunque indifferente che scheletro e crocifisso si trovino dislocati come termini ultimi di una diagonale che attraversa quasi l'intero pilastro: l'uno risponde all'altro – una risposta risolutiva – così come si può notare nel *Dittico dell'Accademia* di Bernardo Daddi e nell'*Allegoria della redenzione* di Ambrogio Lorenzetti, opere alle quali è sottesa una visione escatologica per molti aspetti simile a quella rintracciabile nei rilievi del Maitani e della sua scuola.[44]

Possiamo ancora notare la significativa consequenzialità tra le ultime formelle del primo pilastro (fig. 17) e la prima scena del secondo, dove lo scheletro ha una posizione così enfatica: la capacità di costruire ordine e sensatezza e di dirigere la propria esistenza nel progetto dell'armonia civile, che le arti icasticamente rappresentano e a cui la sapienza dei pagani offre il raffinato sostegno teorico, non può eludere né la consuetudine né lo scandalo della morte, segno di un limite umanamente invalicabile. L'uomo può molto, guidato dalla retta ragione e dalla retta coscienza, ma non può salvare se stesso. Al di là del problema del peccato personale, resta l'impossibilità dell'uomo di conservarsi nella vita: la vita donata da Dio all'uomo può essere attinta dall'uomo soltanto in Dio, guadagnata di nuovo per lui da Cristo, che ha assunto la natura umana per restituirla alla limitatezza creaturale nella vita e non per la morte.

1.2.2. Il terzo pilastro

Il terzo pilastro, dedicato alla vita di Gesù, offre un numero ancora maggiore di spunti escatologici (fig. 6).

La prima immagine di Gesù (fig. 22) che si presenta all'osservatore non è, come ci si aspetterebbe, nella mangiatoia a cui fa riferimento il racconto evangelico (cf. Lc 2,7): la formella ci mostra piuttosto il bambino deposto in una sorta di avello, che richiama nella forma e nella decorazione i sarcofaghi da cui si levano i morti alla fine dei tempi nel quarto pilastro (fig. 23), immagine che allude, accorpandoli, ai due misteri dell'incarnazione e della pasqua, secondo una classica interpretazione patristica.[45]

[43] «Morte e vita si sono affrontate in un mirabile duello» («Mors et vita duellum / conflixere mirandum: / Dux vitae mortuus / regnat vivus»), è il significativo testo della *Sequenza* che precede il vangelo nella liturgia latina di pasqua: *Victimae paschali*, in *Liber usualis Missae et Officii*, Parisiis-Tornaci-Romae 1937, 780. Cf. Ephrem il siro, *Sermo de Domino nostro*, 3-4.9 (*Opera*, ed. Lamy, 1,152-158.166.168).

[44] Cf. G. Cioli, «*L'incontro dei tre vivi e dei tre morti* nel dittico dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze. Spunti per una lettura teologica », in *Vivens homo* 14(2003), 249-273; Id., «"Et per peccatum mors"», 51-82.

[45] La scena contiene anche altri elementi, tipici della tradizione iconografica orientale e ancora in essa presenti, che rimandano al mistero pasquale, quali il bambino avvolto nelle fasce che evocano le bende della sepoltura e il bacile d'acqua preparato per il bagno del bambino che rimanda al battesimo «figura della morte» (cf. Rm 6,4): cf. P.N. Evdokimov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Roma ²1981, 261.

L'ultima immagine del Cristo è quella del Risorto che appare alla Maddalena (fig. 24). Anche l'intera parabola esistenziale del Salvatore è dunque iscritta all'interno della dialettica tra la vita segnata dalla morte e la vittoria definitiva della vita sulla morte.

In quasi tutte le formelle si possono notare accenni al mistero pasquale. Nell'episodio dei magi, dove è evocata la morte del Signore nel dono della mirra.[46] Nell'episodio della presentazione di Gesù al Tempio, dove è evocata l'offerta di Gesù sulla croce.[47] Nella fuga in Egitto e nella strage degli innocenti, che prefigurano la sofferenza del Cristo con un evidente richiamo alla presenza nel mondo del male e della morte che contrastano il disegno di salvezza.[48] Nello smarrimento di Gesù e nel suo rinvenimento, dopo tre giorni, tra i dottori al Tempio.[49] Nel battesimo al Giordano, dove le acque raffigurano le acque della morte,[50] e il Cristo stante preannuncia la vittoria, confermata dalla presenza dello Spirito in forma di colomba.[51] Nell'episodio delle tentazioni nel deserto, luogo di privazione per eccellenza, anticipatore della prova suprema.[52]

Le ultime sei formelle scandiscono esplicitamente il cammino pasquale, con la significativa assenza della rappresentazione dell'ultima cena,[53] cammino che si conclude con la prima apparizione del Risorto. Nell'esperienza umana che si confronta con la possibilità e la seduzione del peccato e sembra chiusa nella parabola mortale segnata dalla violenza, si apre per tutti il varco glorioso della redenzione. Una storia di speranza vittoriosa.

2. Procedendo nel duomo

2.1. La tribuna

La fondatezza della speranza cristiana viene confermata dall'immagine della Madonna assunta in cielo, che accoglie dal timpano dell'abside

[46] Cf. Leone Magno, *Sermo de Epiphania*, 15,3.1-2 (BP 31,260-263).

[47] Cf. F. Bovon, *Vangelo di Luca*, I, Brescia 2005, 176.

[48] Leone Magno, *Sermo de Epiphania*, 17 (BP 31,284-293); Id., *Sermo de passione Domini* 51,4.2 (BP 38,274-275).

[49] Cf. Ambrogio, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, II,63 (SAEMO 11,203).

[50] Cf. Cromazio di Aquileia, *Tractatus in Mathaeum* in Mt 3,13-15 12,2,2 (CCL 9a,245); Evdokimov, *Teologia della bellezza*, 276.

[51] Nella formella, la figura di Cristo, come l'insieme della scena, ricorda significativamente quella dell'Adamo che riceve l'alito di vita dal Creatore.

[52] Cf. Ambrogio, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, IV,36 (SAEMO 11,327).

[53] Particolarmente toccante nella formella accanto a quella della crocifissione l'immagine dell'angelo che si copre il volto con le mani, vivida espressione d'intenso cordoglio: cf. Is 53,1-12 (fig. 25).

il visitatore entrato nella cattedrale (tavv. 97-98), intitolata appunto alla Vergine assunta.

Gli affreschi di Ugolino di prete Ilario e collaboratori, che risalgono alla seconda metà del XIV secolo (1370-1384), di nuovo propongono lo stesso itinerario dalla morte alla vittoria sulla morte che abbiamo creduto di rintracciare nei bassorilievi della facciata, come si può notare soffermandosi sulla sequenza delle scene relative al *transitus* di Maria, rappresentate negli ultimi quattro grandi riquadri che affiancano la bifora sulla parete di fondo della tribuna. In esse diffusamente viene fatto ricorso al repertorio simbolico dell'Apocalisse (la palma, le presenze angeliche, la veste bianca, la corona) e ciò parrebbe indicare un riferimento ecclesiologico in prospettiva escatologica, adombrato nell'identificazione implicita della chiesa in Maria contornata dagli apostoli: una promessa di consolazione rivolta ai singoli fedeli, ma allo stesso tempo un messaggio di speranza per la chiesa nel tempo della prova, significativamente esposto nell'abside di una cattedrale. Sono gli ultimi anni dell'esilio di Avignone (1309-1378), gli anni travagliati in cui si consuma il grande scisma occidentale (1378-1415).[54] L'identificazione del fedele in Maria diviene il mezzo eccellente per offrire al credente un tipo identitario, non a caso ecclesiale.

Le scene sono ispirate alle tradizioni sulla *dormitio Mariae*, derivate dalla letteratura apocrifa:[55] è assai probabile che la fonte più prossima ne sia stata la *Legenda aurea* di Iacopo da Varagine († 1298).[56] Opera tra le più diffuse nel medioevo, già volgarizzata nel Trecento,[57] è ispirata per la narrazione dell'assunzione al racconto dello pseudo Melitone,[58] assai noto in occidente.[59]

Nel penultimo riquadro a sinistra sono compendiati in un'unica scena due episodi (tav. 99): l'annuncio della morte recato dall'angelo alla Vergine, e il raduno miracoloso degli apostoli dai luoghi lontani di predicazione al capezzale di Maria, secondo il desiderio da lei espresso.[60] L'angelo, raffigurato in scala più piccola rispetto ai personaggi della scena, vola verso Maria porgendole, secondo l'apocrifo e la *Legenda*, «uno ramo di palma del paradiso (...) e quella palma risplendea di meravigliosa chiaritade».[61] La Madonna, seduta sul letto – la mano sinistra al petto e la destra protesa, forse per ricevere la palma, forse in un'istintiva reazione di sorpresa se non addirittura di repulsa – lo accoglie con un atteggiamento che esprime, al contempo, serenità e turbamento, ambiguità che rispecchia la narrazione della *Legenda*.[62]

Il turbamento di Maria all'appressarsi dell'angelo non può non suscitare il ricordo del racconto lucano dell'annunciazione della maternità divina di Maria («ella rimase turbata e si domandava che senso avesse un tale saluto»: Lc 1,29). Intuitivamente si stabilisce così un parallelo tra annuncio della nascita di Cristo e annuncio della morte di Maria, accennando a un tempo al tema della salutifera incarnazione e a quello dell'introduzione del fedele nella vita definitiva: insomma, un'esortazione a considerare la morte cristiana come nascita alla vita vera.[63] Sull'esempio di Maria – e di Paolo – il cristiano è chiamato a considerare «il morire un

[54] Per comprendere il clima di disagio ma anche di speranza che caratterizzava la coscienza ecclesiastica del tempo, sono significativi gli scritti di santa Caterina da Siena, in particolare le lettere ai papi Gregorio XI e Urbano VI.

[55] Cf. M. Erbetta, *Gli apocrifi del Nuovo Testamento*, I,II: *Infanzia e passione di Cristo, Assunzione di Maria*. Versione e commento, Casale Monferrato 1981, 407-632.

[56] Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, 115 (edizione critica a cura di G. P. Maggioni, II, Firenze 1998, 779-810; d'ora in poi: Maggioni). L'onomastica di Iacopo da Varagine attestata è varia (Iacopo, Jacopo o Giacomo; Varagine, Voragine, Varazze).

[57] Cf. Iacopo da Varagine, *La leggenda aurea*. Volgarizzamento toscano del Trecento a cura di A. Levasti, III, Firenze 1926, 977-1002 (d'ora in poi: Levasti).

[58] Erbetta, *Gli apocrifi*, 492-510.

[59] Per una sintetica panoramica dello sviluppo del tema della *dormitio* nella letteratura e nell'arte cf. S. Olivieri, «La "Dormitio Mariae" nelle testimonianze dei Padri e dell'arte», in M. Naldini (ed.), *La fine dei tempi. Storia e escatologia*, Fiesole 1994, 116-132 (con ampia bibliografia); G. Leoncini, «Il tema della "Dormitio-Assumptio" nell'arte», in Naldini (ed.), *La fine dei tempi*, 133-153.

[60] Cf. Levasti, 978. Gli apostoli, guidati da Pietro e Giovanni, stanno entrando nella stanza dall'esterno della casa: l'atteggiamento di alcuni esprime devozione, quello di altri meraviglia.

[61] *Ibid.*, 978-979; cf. Erbetta, *Gli apocrifi*, 500. La palma mariana, con particolare sottolineatura del rimando al trionfo e all'incorruttibilità, è elaborata in molteplici simbologie da Iacopo da Varagine nel *Liber marialis* XIV,1 (cf. Jacopo da Varagine, *Mariale aureo*, Versione italiana introduzione e dizionario a cura di V. Ferrua, 328-332; d'ora in avanti Ferrua).

[62] Nel racconto di Iacopo da Varagine è presente, in effetti, una tensione fra il desiderio della morte, come condizione per essere con Cristo – certo un implicito riferimento al *cupio dissolvi* paolino di Fil 1,23 – e il turbamento che il pensiero di essa suscita in Maria per l'idea che, separandosi dal corpo, l'anima possa trovarsi di fronte a presenze demoniache, probabile riverbero della paura diffusa nel medioevo (cf. J. Baschet, «Anima – iconografia», in Istituto della Enciclopedia Italiana, *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, 807). Narra Iacopo: «un die, accendendosi fortemente il cuore de la Vergine nel diesiderio del suo figliuolo, per lo grande ardore si commovea l'animo a grande abbondanza di lagrime di fuori, e non potendo più sostenere con iguale animo il tempo di così dolce figliuolo e i sollazzi sottratti a lei, l'angelo l'apparve con molto lume, e salutolla reverentemente come madre del suo Segnore, e disse: "Dio ti salvi, benedetta, ricevente la benedizione di colui che mandò salute a Jacob. Ecco ch'abbo recato a te, madonna, uno ramo di palma del Paradiso, la quale tu comanderai che si porti innanzi al cataletto quando tu sarai al terzo die ricevuta del corpo, però che 'l tuo figliuolo aspetta te, madre di riverenzia". Al quale rispose la Donna: "Se io abbo trovato grazia davanti a li occhi tuoi, priegoti che mi debbi rivelare il nome tuo; e anche ti domando questo, più so o posso, che i figliuoli e i fratelli miei apostoli si ragunino tutti insieme a me, sì che io li vegga innanzi ch'io muoia e possa essere spogliata da loro [e, loro presenti rendere lo spirito a Dio]. Anche t'adomando questo: che uscendo l'anima dal corpo, non veggia neuno spirito maligno, e che nessuna potenza di Satanas mi venga contra"». Tuttavia, come risponde l'angelo, Maria non ha nessun motivo di temere: «Ma i maligni spiriti perchè hai tu paura di vedere, con ciò sia cosa che tu abbia attritato al tutto il capo del diavolo, e spogliatolo de la signoria de la sua potenzia? Ma pure sia fatta la tua volontà, come tu hai domandato"» (Levasti, 978-979). Sul turbamento di Maria cf. anche Iacopo da Varagine, *Liber marialis*, VII (Ferrua, 441-445).

[63] Cf. Gregorio di Nissa, *De mortuis* 12 (CP 13,55-57). L'intento parenetico presente nella *Legenda* emerge anche dall'esortazione che Giovanni fa agli altri apostoli: «Guardatevi fratelli miei, che quando ella morrà veruno non la pianga, sì che il popolo de' giudei non corrano qua e dicano: -

guadagno», passaggio necessario «per essere con Cristo» (cf. Fil 1,21.23):[64] l'avversione naturale per il sopraggiungere dell'ora temibile si stempera nella speranza fondata sulla certezza della risurrezione. Maria contornata dagli apostoli miracolosamente ricondotti da terre lontane sembra esprimere, sullo sfondo delle vicende del tempo, la nostalgia per l'unità perduta della chiesa che versa in condizioni tanto critiche da richiamare quelle dell'approssimarsi dell'ora della morte.

Nel quadro parallelo, a destra della finestra, è raffigurata la morte della Vergine (tav. 100). Maria, distesa sul giaciglio con le mani incrociate sul petto, è appena spirata: il Figlio, che appare circondato da una schiera di serafini, ne riceve «la santissima anima (...) ne le braccia».[65] Radunati attorno alla salma di Maria, gli apostoli – in primo piano, Pietro con le chiavi e Giovanni con la palma – colmi di stupore guardano all'anima, una miniatura di donna, bionda e bianco vestita, gli occhi al Figlio, che s'invola a mani giunte nel suo abbraccio: «e gli apostoli videro la sua anima ch'era di tanta bianchezza, che non potrebbe contare lingua d'uomo veruno».[66]

Nella fascia superiore, nel riquadro a sinistra, è raffigurato il trasporto della salma di Maria al sepolcro (tav. 101). Giovanni apre il corteo degli apostoli portando «la palma de la Vergine»:[67] lo sovrasta una coppia di angeli che emerge da una nube con due torce accese, poco dietro tre altri cantano devotamente e altri due onorano il corpo di Maria incensandolo, sette in tutto come il gruppo angelico ricorrente nell'Apocalisse.[68] Pietro impone la mano a un uomo vestito di bianco, dall'aria contrita, che sta toccando il cataletto: è il «principe de' sacerdoti» ebrei di cui narra la *Legenda*.[69] La figura enigmatica, nell'angolo inferiore a sinistra –

Ecco costoro come temono la morte, che predicano a li altri la resurrezione» (Levasti, *Iacopo*, 980). Nell'iconografia della *dormitio Mariae* ispirata alla tradizione orientale, spesso l'anima della Madonna è rappresentata avvolta in fasce come un neonato (cf. la dormizione della Vergine nei mosaici della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo: cf. Baschet, «Anima – iconografia», 812).

[64] Tuttavia, non essendo il cristiano esente dal peccato a differenza di Maria, la morte rimane comunque per lui qualcosa di tremendo: il trapasso è spaventoso in quanto «salario del peccato» (Rm 6,23; cf. Agostino, *De civitate Dei* XIII,6 [CCL 48,389]) e, soprattutto, è temibile per il giudizio che seguirà, di fronte al quale nessuno, pur confidando nella misericordia di Dio, ha il diritto di presumersi giusto. Fra speranza e timore, il credente è chiamato alla conversione.

[65] Levasti, 982.

[66] *Ibid.*, 983.

[67] Levasti, 983.

[68] Cf. Ap 1,20; 8,2.6; 15,1.6.7.8; 16,1; 17,1; 21,9 ma anche Tb 12,15. Cf. Z.A. Cox, *Ugolino di Prete Ilario, Painter and Mosaicist. A Dissertation in the Department of Fine Arts Submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Science. In Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy at the Institute of Fine Arts New York University*, New York 1977, 44.

[69] Dolente e con le mani paralizzate per essersi avventato sul feretro, «volendolo travolgere e abbatterlo a terra», implora la guarigione da Pietro che lo invita a professare la fede in Cristo e a proclamare la verginità di Maria: «quando elli ebbe ciò fatto, incontanente ebbe la sanitade di prima»: Levasti, 984-985.

un uomo prono, con gli occhi chiusi – rappresenta probabilmente uno degli ebrei colpiti «d'accecaggine da gli angeli ch'erano ne le nuvole».[70]

L'ultima scena – inconsueta nell'iconografia del tempo[71] – raffigura la risurrezione di Maria,[72] (tav 102) come si evince anche dalla didascalia, purtroppo danneggiata, dove si legge: «quando Virgo Maria resussitata [...]». Attorniata dagli apostoli, la Madonna – in piedi nel sarcofago di marmo policromo, bianco vestita e coronata, con le mani giunte – rivolge lo sguardo al Cristo, che appare circondato dai serafini come nella scena della morte. Il Figlio accoglie la madre con un gesto che può evocare, a un tempo, l'abbraccio e il sostegno. In alto, nell'angolo a sinistra, tre angeli – uno dei quali tende le braccia – sono pronti a portare Maria in cielo.

Anche questa scena trova puntualmente riscontro nella letteratura apocrifa e nella *Legenda*:

> Disse il Signore a li apostoli: «Che grazie e che onore vi pare che si faccia ora la madre mia?» E quelli dissero: «Segnore, a servi tuoi pare giusta cosa che sì come tu, abbiendo vinto la morte, regni ne' secoli, così debbi risuscitare il corpo della madre tua, e collocarla a la diritta parte tua eternalmente (...)». Allora il Salvatore parlò e disse: «Leva su, parente mia, colomba, tabernacolo di gloria, vasello di vita e tempio; e come tu non sentisti sozzura di peccato, così non sostenghi corruzione di corpo!». Incontanente ne venne l'anima al corpo, e uscì il corpo glorioso del sepolcro, e così fu assunta in cielo tutta gloriosa, accompagnata dal figliolo e da le schiere de gli angeli.[73]

La condizione gloriosa del corpo di Maria è significata dalla raffigurazione in forme identiche a quelle dell'anima nella scena della morte. La Vergine ha ricevuto da Cristo una corona e una veste nuova, color della luce: il manto funebre, blu scuro, è abbandonato sul bordo del sepolcro, come l'ombra che accompagna il corpo nel suo cammino terreno.

Non è difficile ipotizzare nella consegna della veste bianca e orlata d'oro un'allusione ai passi scritturistici dell'Apocalisse in cui si parla della vittoria e del premio (cf. Ap 3,5), e lo stesso può dirsi per la corona (cf. Ap

[70] Anch'essi saranno guariti, se crederanno. Dice Pietro al sacerdote degli ebrei risanato: «Togli questa palma (...) e ponla sopra il popolo accecato, e chiunque vorrà credere, riaverrà il vedere, e chi non vorrà credere non vedrà giammai» (Levasti, 984-985); cf. Erbetta, *Gli apocrifi*, 506. Cox interpreta invece la figura come «the prostrated figure of a soldier»: *Ugolino di Prete Ilario*, 43. Pare chiaro il significato metaforico della cecità come mancanza di fede e della guarigione come segno e frutto della conversione (cf. At 9,18).

[71] Cf. Cox, *Ugolino di Prete Ilario*, 45.

[72] Nella letteratura apocrifa e nella *Legenda* è chiaro il parallelo fra la risurrezione di Maria e quella di Cristo: fra la morte e la risurrezione intercorrono tre giorni: «E 'l terzo die venne il Segnore con la moltitudine de li angeli, e salutolli dicendo: "pace si a voi"» (Levasti, 985; cf. Erbetta, *Gli apocrifi*, 507).

[73] Levasti, 986; cf. Erbetta, *Gli apocrifi*, 507.

2,10). La veste bianca, in particolare, può evocare l'immagine della sposa dell'Agnello a cui viene data «una veste di lino puro splendente» (Ap 19,8). Essa sembra inoltre accennare all'idea paolina della risurrezione come un essere rivestiti d'incorruttibilità e d'immortalità: «Quando poi questo corpo corruttibile si sarà vestito d'incorruttibilità e questo corpo mortale d'immortalità, si compirà la parola della Scrittura: La morte è stata ingoiata per la vittoria. / Dov'è, o morte, la tua vittoria? / Dov'è, o morte, il tuo pungiglione?» (1Cor 15,54-55; cf. 2Cor 5,1-5).[74]

La scena dell'assunzione al cielo domina, dal timpano della tribuna, tutto il ciclo mariano: la Madonna, la cui veste bianca è ora trapunta di stelle, è trasportata, in atteggiamento ieratico, da quattro grandi angeli verso il cielo, mentre ai lati gli apostoli contemplano la scena con gioia e stupore (tav. 98). La Vergine è qui raffigurata frontalmente, come il Cristo in maestà. Nella vela del timpano il movimento ascensionale si conclude con la scena dell'incoronazione di Maria, regina del cielo,[75] immagine della chiesa nella gloria: Cristo che l'ha incoronata, sembra imporle le mani in un gesto di benedizione (tav. 98).

Quella di Maria appare dunque come una morte totalmente redenta e, potremmo dire, fin nel morire sottratta al timore. La fede fiduciale di cui la madre del Signore è il primo e il più pieno testimone, trova perciò nell'Assunzione il suo naturale compimento: è significativo che la storia del *transitus* inizi con l'annuncio dell'angelo che, come abbiamo notato, evoca l'episodio evangelico dell'annunciazione in cui la Vergine esprime la propria adesione alla volontà di Dio (cf. Lc 1,38). Maria è modello per il credente, nella vita e nella morte.

2.2. La cappella del Corporale

Se dal centro del transetto il visitatore si volge alla cappella del Corporale – sempre affrescata da Ugolino negli anni dal 1357 al 1364 – si troverà di nuovo catturato dalla dialettica della speranza e del timore.

Il messaggio centrale espresso dalla rappresentazione della crocifissione (tav. 1), del compianto del Cristo morto (tav. 2) e della risurrezione (tav. 3), è primariamente quello della vittoria sulla morte. E data la sua collocazione, questo non può che ricordare che l'eucaristia è la memoria viva della morte e della risurrezione del Signore. Pegno sicuro di speranza per il cristiano: «Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna e io lo risusciterò nell'ultimo giorno» (Gv 6,54). Il sangue sgorga copioso dalle ferite del Signore morto in croce: raccolto dagli angeli, è il segno prezioso dell'alleanza nuovamente sancita per la nostra redenzione.[76]

Ma la rappresentazione accanto al Cristo crocifisso del cattivo ladrone (cf. Lc 23,39), a cui un demonio strappa l'anima (tav. 95),[77] evoca con forza il motivo del timore, collegato questa volta a quello del giudizio,[78] forse un monito per chi si accosta all'eucaristia:

> Ciascuno, pertanto, esamini se stesso e poi mangi di questo pane e beva di questo calice; – afferma Paolo nella Prima lettera ai Corinti – perché chi mangia e beve senza riconoscere il corpo del Signore, mangia e beve la propria condanna. Se però ci esaminassimo attentamente da noi stessi, non saremmo giudicati; quando poi siamo giudicati dal Signore, veniamo ammoniti per non esser condannati insieme con questo mondo (1Cor 11,28-32).[79]

Il demone, alato e dal volto vagamente leonino, può essere considerato anche una personificazione della morte – si pensi a quella dell'*Alle-*

[74] La veste bianca potrebbe anche contenere un remoto accenno alla trasfigurazione (cf. Mc 9,3). «Essere rivestiti significa essere trasfigurati a immagine del corpo del Signore glorificato»: X. Léon-Dufour, *Di fronte alla morte. Gesù e Paolo*, Leumann (Torino) 1982, 206.

[75] Sulla simbologia legata alla Regina del cielo, cf. Iacopo da Varagine, *Liber marialis*, XVI (Ferrua, 376-380).

[76] Un angelo raccoglie in un calice il sangue che sgorga dal costato appena trafitto dalla lancia (cf. Gv 19,33-37), altri due raccolgono quello che stilla dalle mani inchiodate, un quarto è invece rivolto verso il Signore in un gesto di dolore straziante.

[77] L'anima, rappresentata come un corpicciolo nudo, pare come estratta a forza dalla bocca del ladrone che sembra quasi "reggerla coi denti" in un disperato tentativo di resistenza alla morte e alla dannazione.

[78] La Croce del cattivo ladrone è collocata a sinistra del Cristo dalla parte assegnata ai reprobi nella scena del giudizio finale (cf. Mt 25,33). J. Baschet, a proposito dell'iconografia del cattivo e del buon ladrone in genere, afferma che le immagini della crocifissione che mostrano «l'anima del buon ladrone portata via da un angelo mentre quella del cattivo è preda di un demonio, presentano uno schema che non può non evocare il giudizio universale»: «Anima – iconografia», 807.

[79] Fra l'altro l'ammonimento di Paolo è presente, in modo esplicito, in una delle vele del soffitto della cappella (tav. 26), in cui l'apostolo è raffigurato in piedi accanto a un altare su cui è visibile l'eucaristia, con un grande cartiglio che riporta il testo di 1Cor 11,28-29: «Probet autem seipsum homo, et sic de pane illo edat et de calice bibat. Qui manducat et bibit indigne iudicium sibi manducat et bibit». Nella medesima scena, di fianco all'altare è rappresentato un uomo che confessa a un prete i propri peccati. In modo indiretto il tema del giudizio è richiamato anche nella scena del sacrificio di Abele e Caino, affrescata in una nicchia della parete destra (tav. 38): «Il Signore gradì Abele e la sua offerta, ma non gradì Caino e la sua offerta» (Gen 4,4-5; cf. Eb 11,4; 1Gv 3,12). La scena riprende e rilegge in chiave esplicitamente eucaristica un tema già presente, come si è visto, nei rilievi della facciata; negli affreschi di Ugolino non troviamo, tuttavia, l'episodio dell'uccisione di Abele rappresentato invece dal Maitani in parallelo a quello del sacrificio (per l'interpretazione delle scene bibliche negli affreschi della cappella del Corporale cf. il contributo di R. Filippini in questo stesso volume). Il tema del giudizio può essere evocato anche nelle scene dei miracoli eucaristici, come ad esempio in quella, raffigurata nella parete di sinistra, del padre malvagio arso nel forno in cui aveva tentato di uccidere il figlio che si era comunicato (tav. 15) (cf. Levasti, *Iacopo*, 1001), e in quella del rogo dell'eretico Nicola (tavv. 46-48) all'ingresso della cappella, sulla destra. Per l'interpretazione delle scene dei miracoli eucaristici negli affreschi di Ugolino cf. i contributi di C. Harding e di C. Nardi in questo stesso volume.

goria della Redenzione del Lorenzetti –, quasi a indicare la seconda e definitiva morte a cui si è dato il ladrone che ha irriso il Cristo.[80]

La sensazione di atrocità che l'immagine del cattivo ladrone comunica è controbilanciata dalla serenità trasmessa da quella del ladrone buono (cf. Lc 23,40-43), quasi a ricordare che «se con lui [con Cristo] moriamo, vivremo anche con lui» (2Tm 2,11) (tav. 96). Ugolino, con una singolare attenzione alla fisiognomica, ha rappresentato il buon ladrone, appena morto, molto somigliante a Gesù, sia nei tratti del viso che nel taglio dei capelli,[81] quasi a significare che, nella morte, vissuta con Cristo e a somiglianza di Cristo, l'uomo peccatore può ritrovare l'immagine di Dio e la vera immagine di sé che il peccato aveva oscurato. Il buon ladrone, con il capo aureolato e reclinato verso la croce del Signore, pare dormire serenamente, come lo stesso Gesù crocifisso che ha il capo reclinato verso di lui, e come l'Adamo della creazione nei rilievi del Maitani.

Nella scena è, fra l'altro, evocata efficacemente la partecipazione della Vergine alla morte del Figlio. Sostenuta dalle donne, ella appare priva di sensi, con il capo reclinato verso destra, come Gesù morto in croce: un *topos* ricorrente nelle crocifissioni trecentesche.[82]

La teologia della redenzione, magnificamente elaborata nella facciata, trova nella raffigurazione del buon ladrone conferma e sintesi. L'immagine dell'anima del buon ladrone, trasportata da due angeli verso il Signore crocifisso, rammenta la raffigurazione della morte di Maria negli affreschi della tribuna, là dove Cristo accoglie l'anima della madre (tav. 100): anche l'anima del buon ladrone appare come una persona in miniatura, aureolata, rivestita di una tunica bianca, con le mani giunte, lo sguardo rapito e fisso verso il Signore.

[80] Cf. Cioli, «"Et per peccatum mors"», 51-82.

[81] Il cattivo ladrone ha invece capelli e barba ricci, tratti sgraziati e caricaturali come quelli di una maschera teatrale. Crudelmente rappresentato nel momento della morte – mentre gli vengono spezzate le gambe (cf. Gv 19,32) – con il capo reclinato dalla parte opposta alla croce di Cristo e lo sguardo strabico che sembra disperatamente seguire la propria anima che, mentre esce dalla sua bocca, viene afferrata violentemente dal diavolo. Il corpo, che si contorce nello spasimo della morte, contrasta con la compostezza dei corpi del buon ladrone e del Cristo.

[82] Sul significato della postura di Maria sotto la croce cf. Cioli, «*L'incontro*», 267: «Lo sguardo reclinato in senso contrario alla croce può esprimere il dolore e l'incapacità di sostenere la visione del crocifisso, ma può significare anche la partecipazione e la quasi identificazione della Vergine con la passione del Figlio: la postura di Maria, con lo sguardo piegato a destra, sembra infatti voler riprodurre quella del capo reclinato del Cristo spirato (cf. Gv 19,30)». Sulla partecipazione di Maria alla morte del Figlio cf. Iacopo da Varagine, *Liber marialis*, VI (Ferrua, 273-274).

2.3. *La cappella di San Brizio*

Nella cappella di San Brizio, che conclude logicamente l'itinerario del nostro ipotetico visitatore, il tema della dialettica tra timore e speranza viene di nuovo riproposto attraverso la raffigurazione delle realtà ultime.

Il tenore degli affreschi è dichiaratamente didascalico e apocalittico: a grandi scene e con tinte forti e tratti spicci, viene delineata una complessa rete d'immagini che si offrono a diverse linee di lettura pur restando in sé estremamente esplicite.

Le scene apocalittiche, come quella inconsueta della predicazione dell'anticristo (tav. 103) e quella della fine del mondo (tav. 104) si distaccano dall'iconografia tradizionale e giocano sull'impatto emotivo di immagini fortemente drammatiche, pegno pagato alla sensibilità contrastata di un epoca segnata da profondi travagli.[83]

Anche qui, come sulla facciata, sono rappresentati il Cristo giudice (tav. 105), l'inferno (tav. 106) e il paradiso (tav. 107) e la resurrezione finale (tav. 108), temi assolutamente tradizionali. Un ulteriore richiamo ai rilievi del Maitani e della sua scuola è ravvisabile nei frammenti di una probabile raffigurazione dell'uccisione di Abele da parte di Caino, ritrovati dietro l'altare barocco in un recente restauro.[84]

Se si volesse sinteticamente tentare un confronto fra il messaggio escatologico della facciata e quello della cappella di San Brizio, si potrebbe rilevare che mentre nella facciata l'escatologia è concepita come il compimento della storia della salvezza – il vero dramma, qui, non è la fine dei tempi ma il peccato delle origini e la sua terribile eredità – nella cappella di San Brizio essa è presentata piuttosto come una drammatica fine, la catastrofe che incombe e i cui segni vengono ravvisati già nelle vicende del secolo.

Gianni Cioli – Agnese Maria Fortuna

Sommario

Le tematiche escatologiche, differentemente modulate, sono uno dei motivi ricorrenti nei cicli iconografici del duomo di Orvieto. Affiorano nei rilievi della facciata attribuiti al Maitani e alla sua scuola, negli affreschi di Ugolino di prete Ilario della tribuna e della cappella del Corporale, per essere infine esplicitamente trattate negli affreschi dell'Angelico e

[83] Cf. Paoli, «Il programma teologico», 65-75.

[84] Cf. Cieri Via, «Signa iudicium», 187.

del Signorelli della cappella di San Brizio. Unendo in un percorso interpretativo opere tanto differenti per l'epoca in cui sono state realizzate e per i soggetti che rappresentano, gli autori si propongono di rintracciare, attraverso la dialettica tra timore e speranza, un cammino spirituale coerente e ancora oggi significativo.

The eschatological themes, in different ways modulated, are one of the recurring motives in the iconographic cycles of the cathedral in Orvieto. They emerge in the reliefs of the façade, attributed to Maitani and his school, in the frescoes by Ugolino di Prete Ilario, in the tribune and chapel of the Corporale, and they are expressly treated in the frescoes by Angelico and Signorelli in Saint Brizio chapel. Works very different from each other because of the epoch in which they were realized and the subjects they represent, can be connected to trace, through the dialectic of fear and hope, a spiritual itinerary coherent and still meaningful.

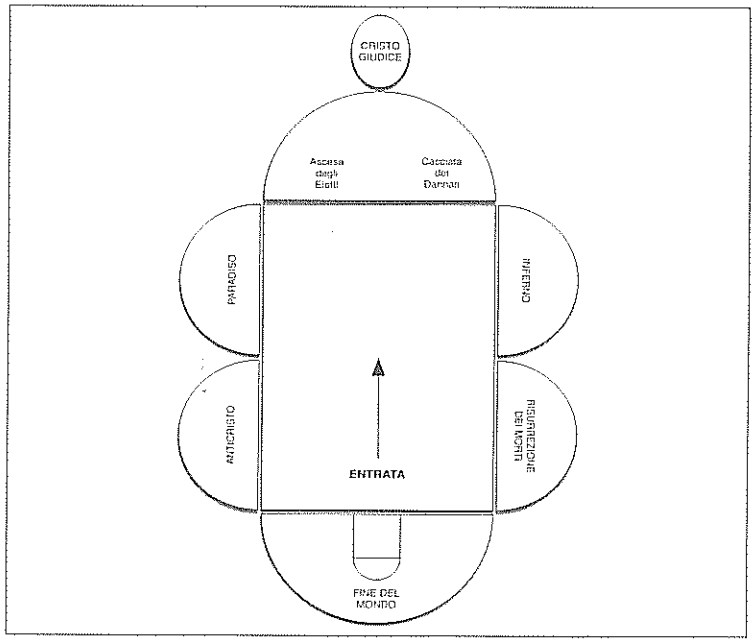


Figura 1 – Pianta della cappella di San Brizio

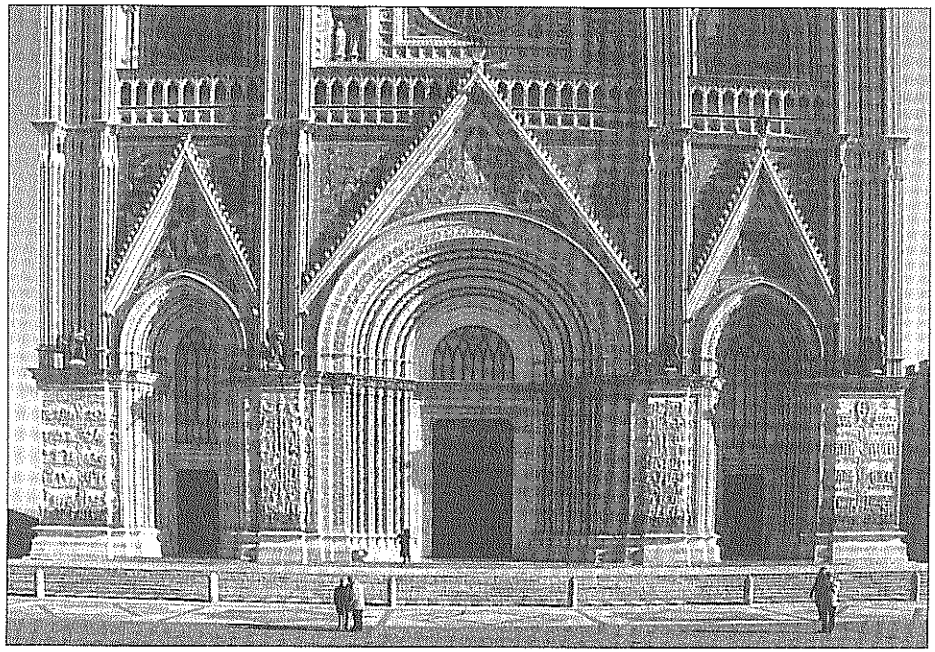


Figura 2 – Orvieto, cattedrale, pilastri della facciata

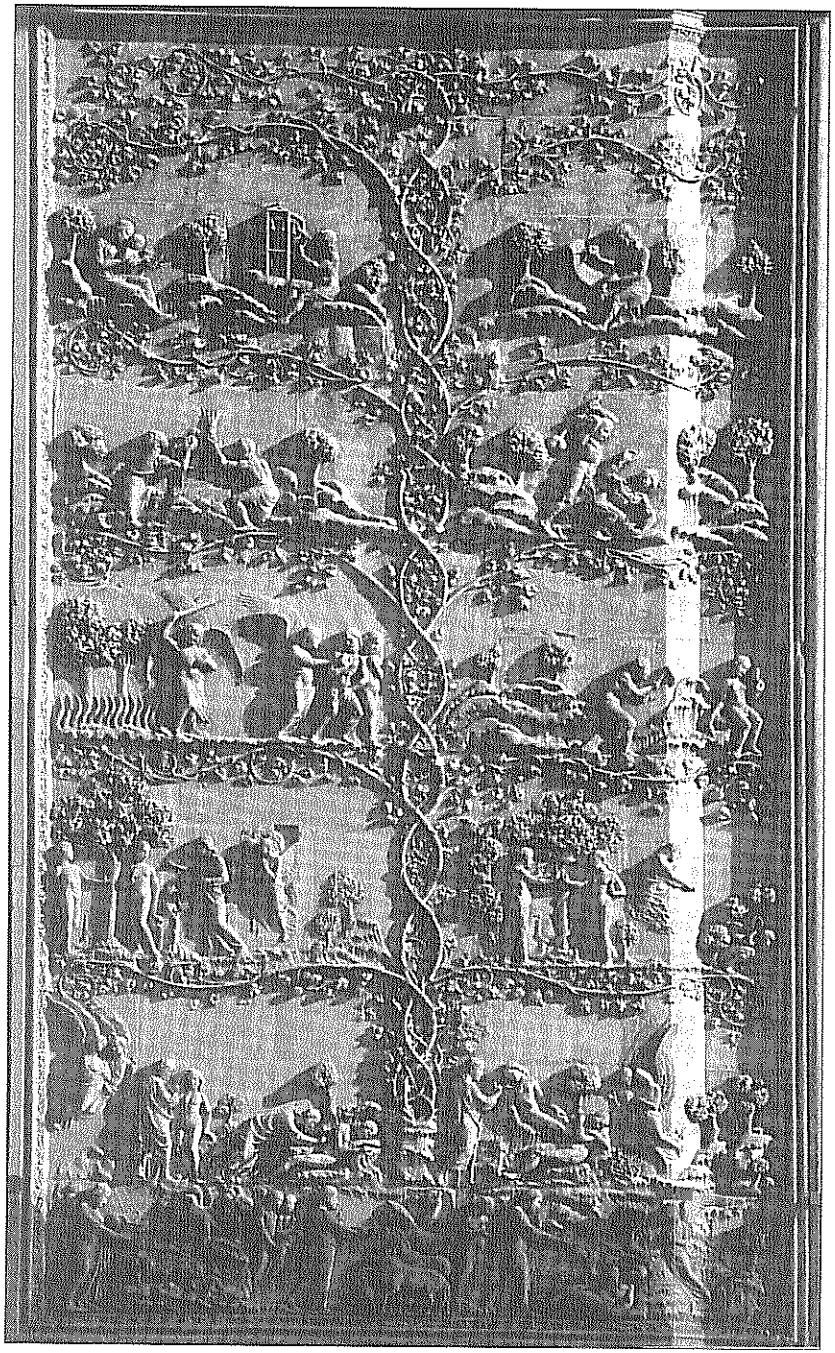


Figura 3 – Primo pilastro

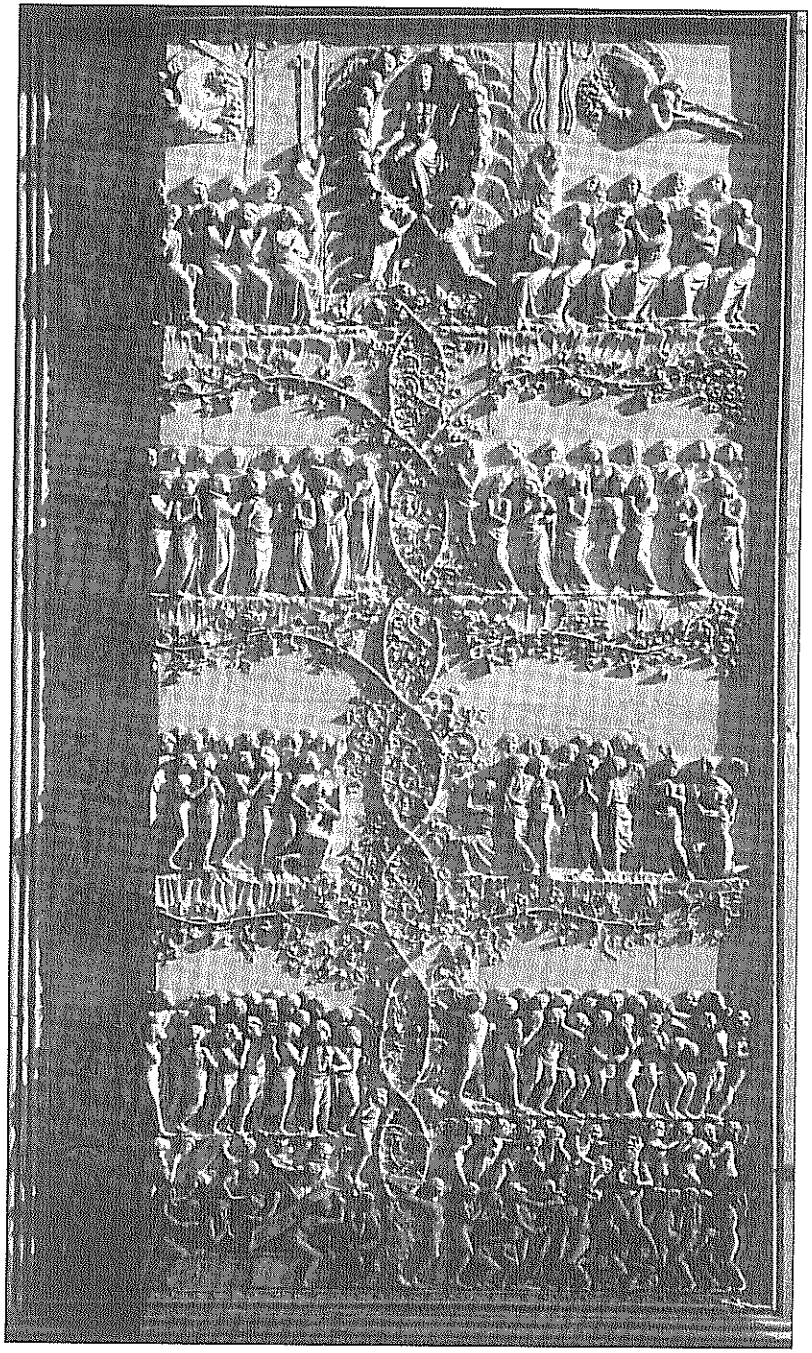
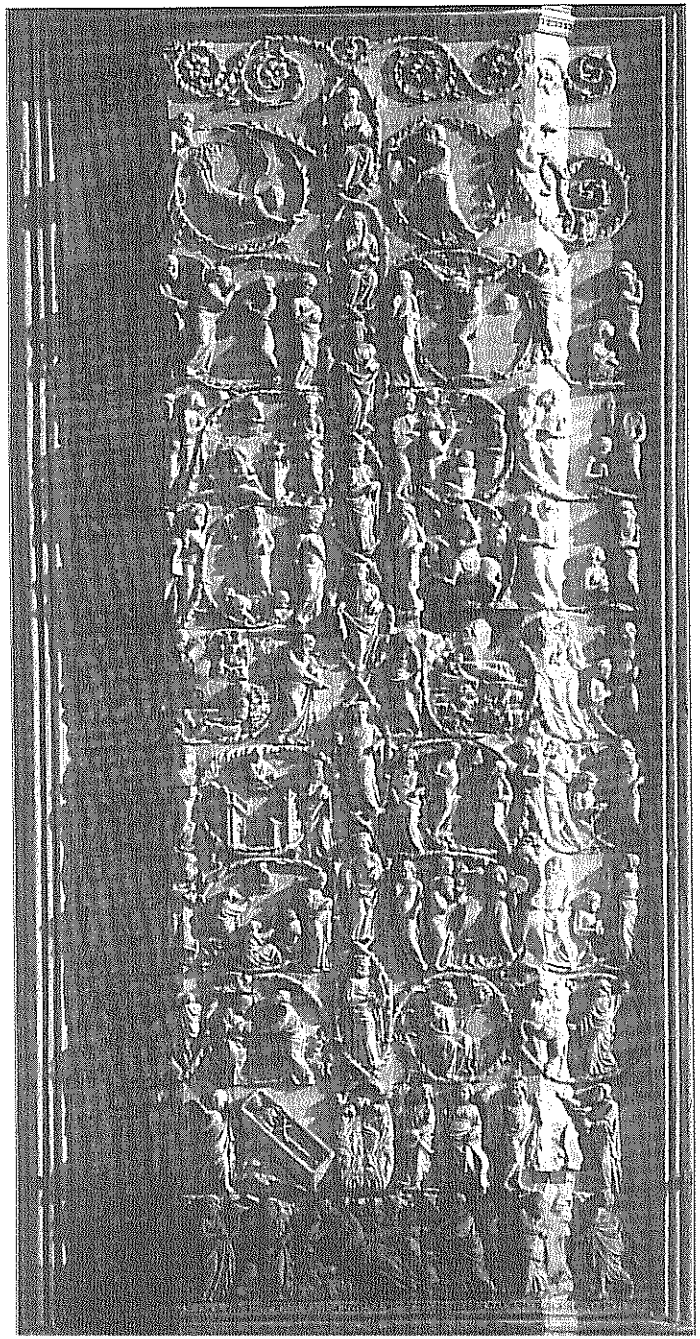
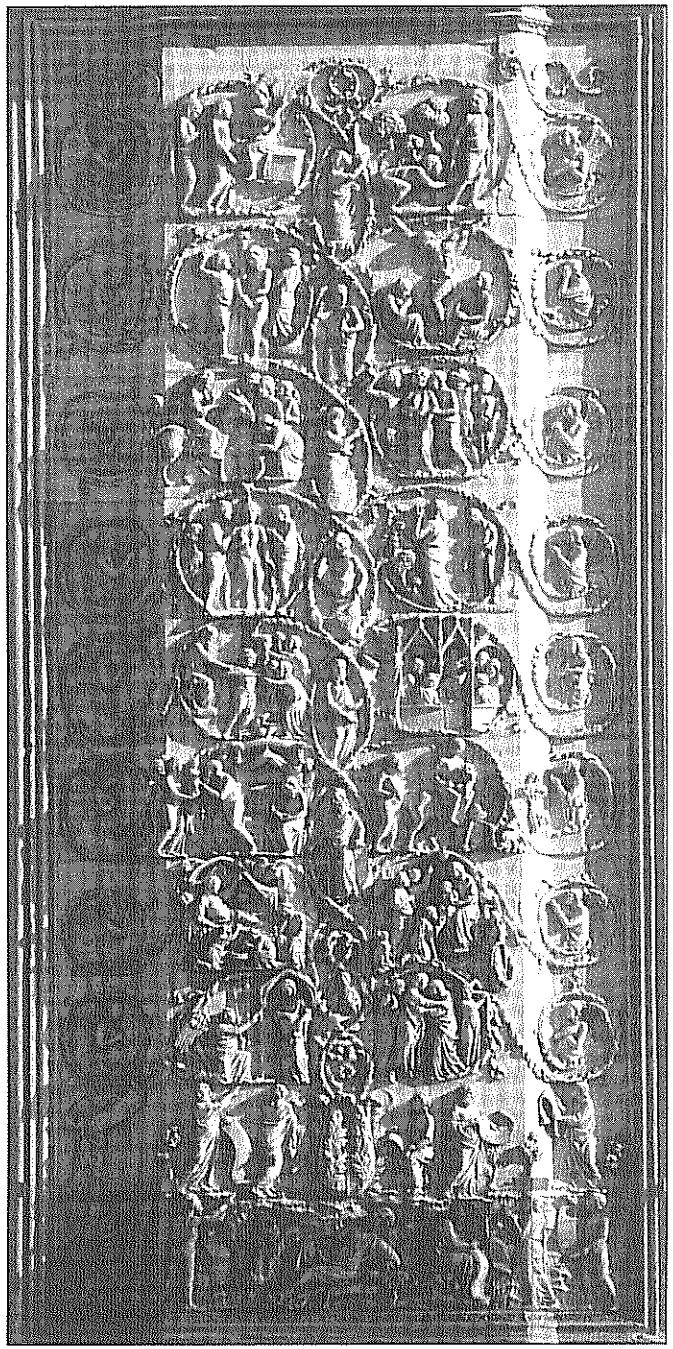


Figura 4 – Quarto pilastro





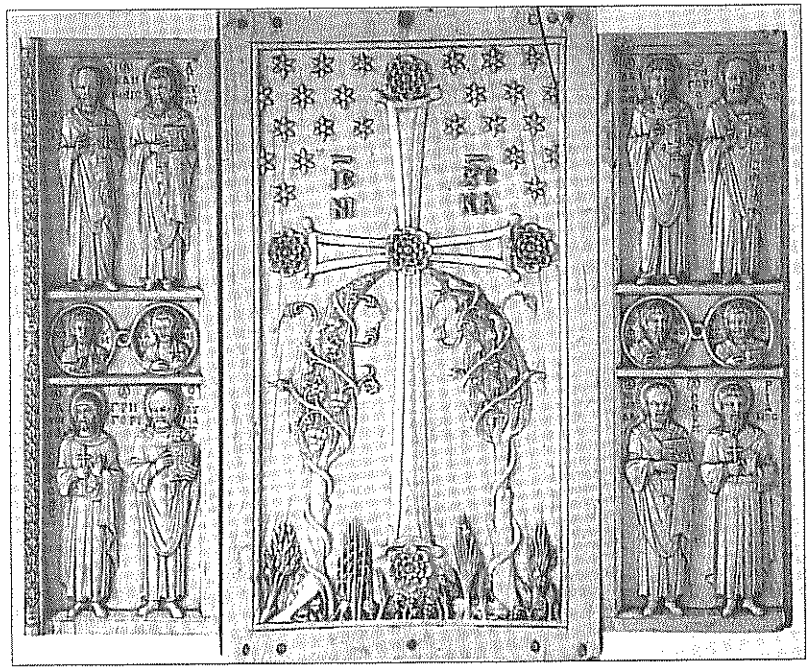


Figura 7 – Trittico Harbarville (Parigi– Museo del Louvre)

Figura 8 – Primo pilastro, particolare

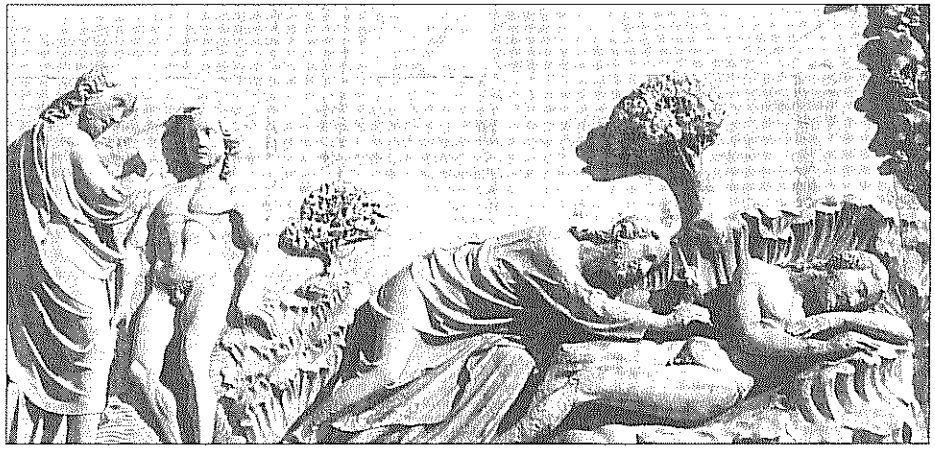


Figura 9 – Primo pilastro, particolare

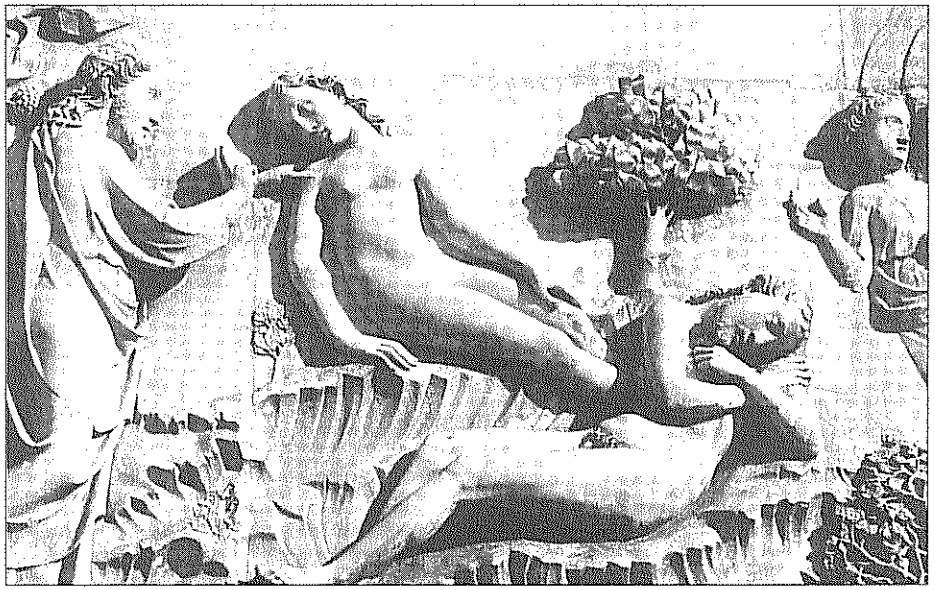


Figura 10 – Primo pilastro, particolare

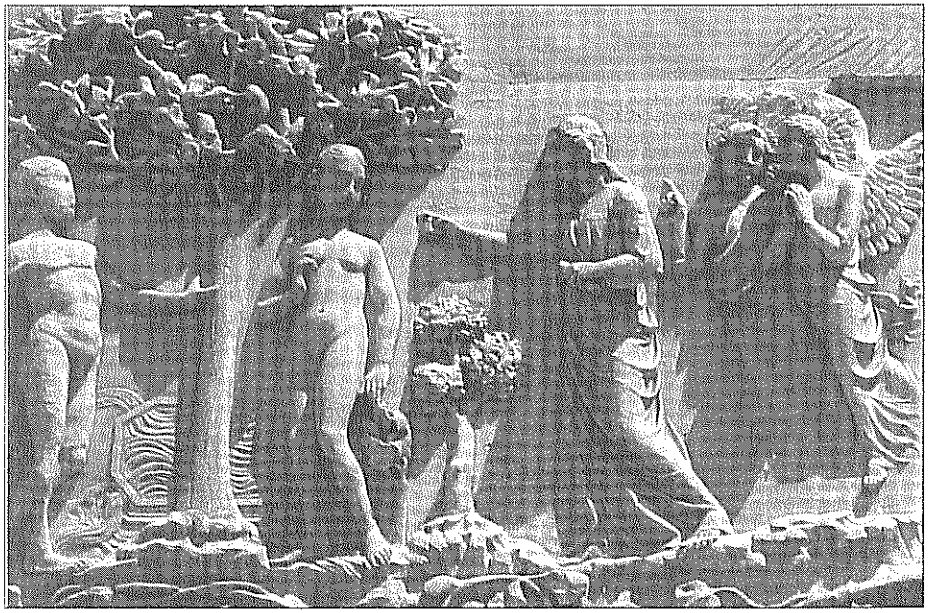


Figura 11 – Primo pilastro, particolare

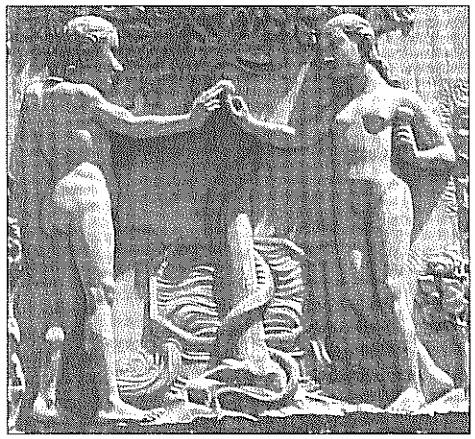


Figura 12 – Primo pilastro, particolare

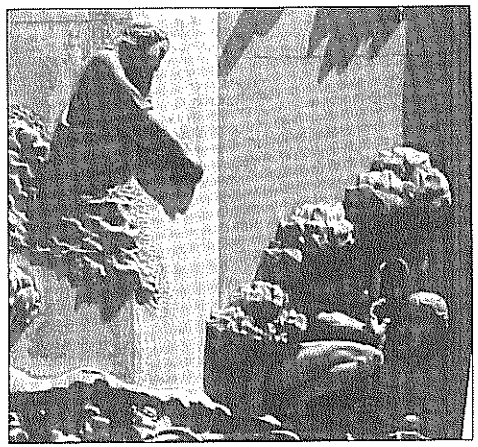


Figura 13 – Primo pilastro, particolare

Figura 14 – Quarto pilastro, particolare

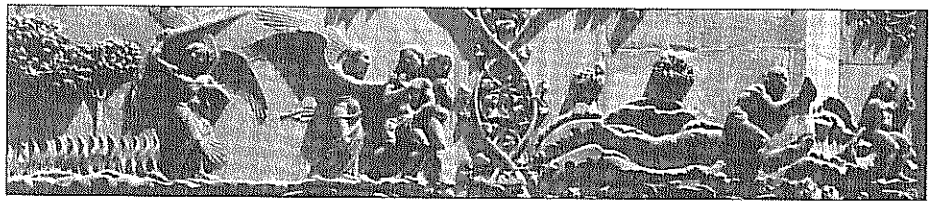


Figura 15 – Primo pilastro, particolare

Figura 16 – Primo pilastro, particolare

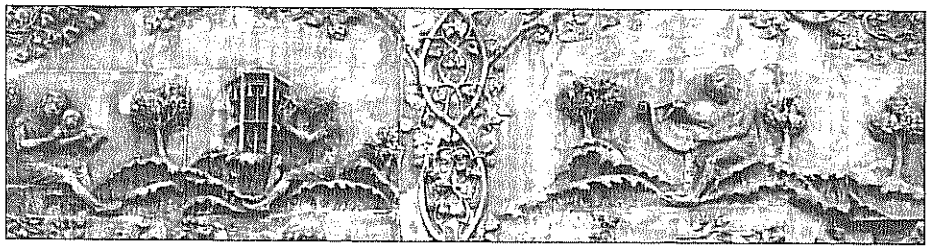


Figura 17 – Primo pilastro, particolare

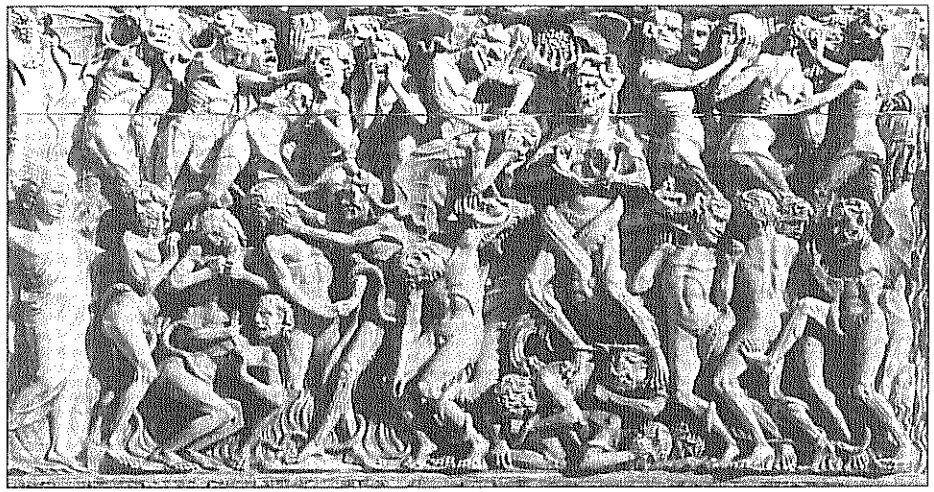


Figura 18 – Quarto pilastro, particolare

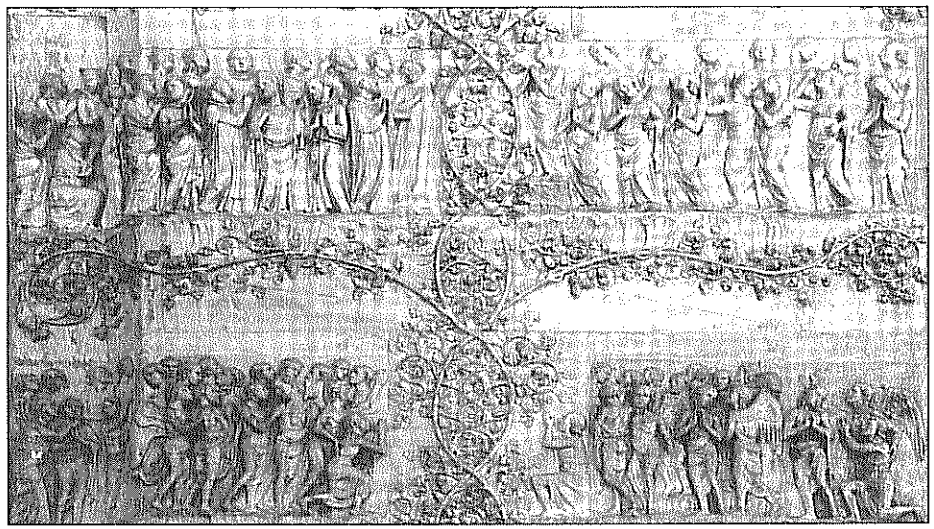


Figura 19 – Quarto pilastro, particolare

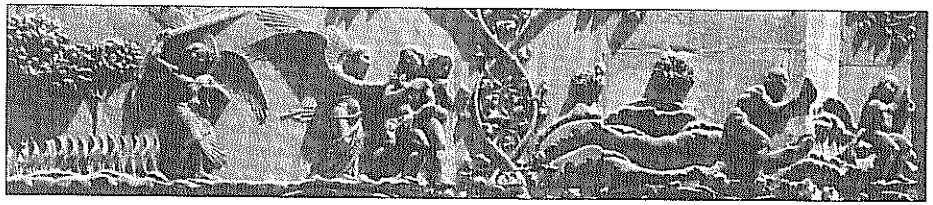


Figura 15 – Primo pilastro, particolare

Figura 16 – Primo pilastro, particolare

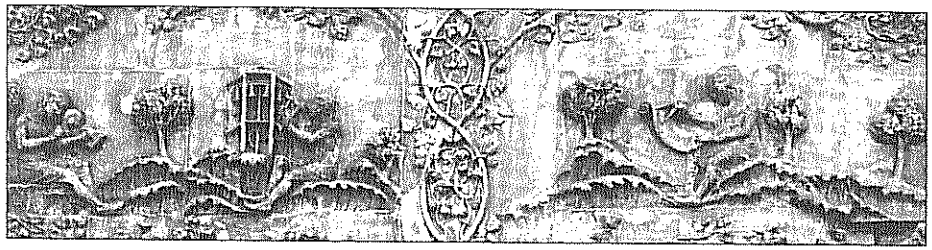


Figura 17 – Primo pilastro, particolare

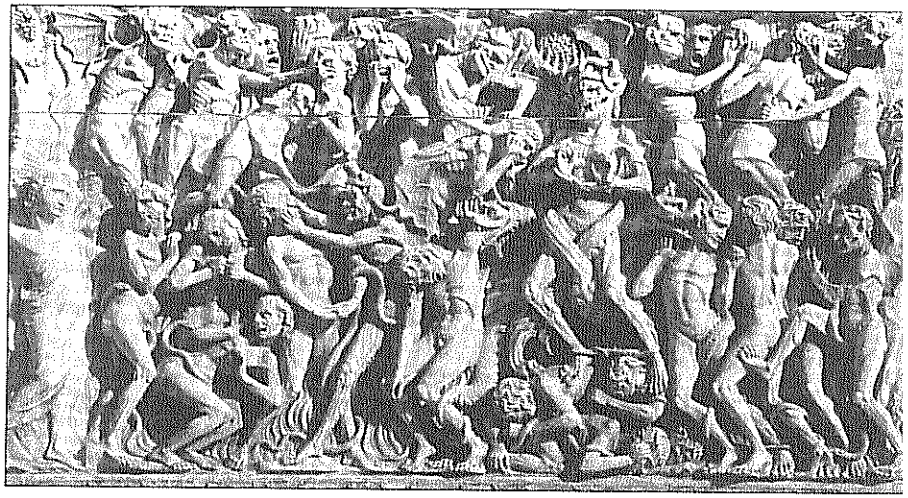


Figura 18 – Quarto pilastro, particolare

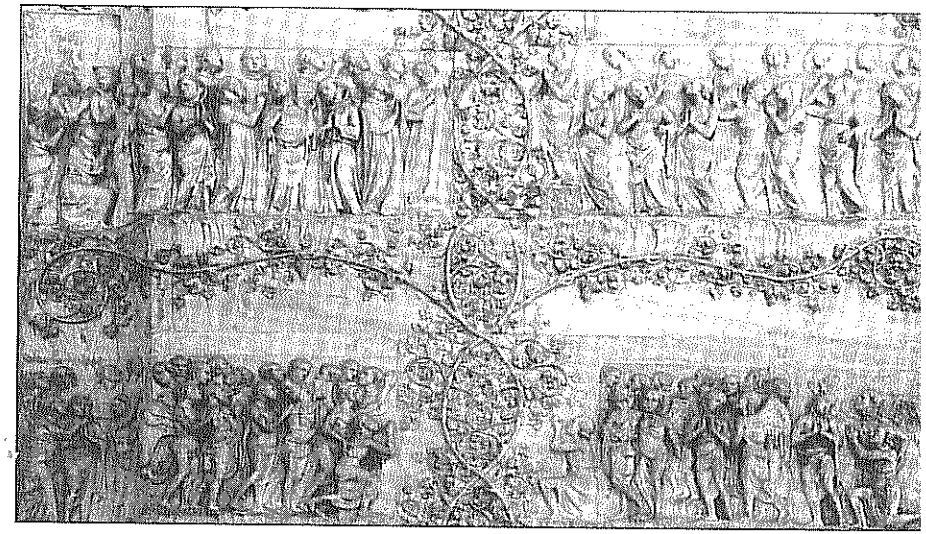


Figura 19 – Quarto pilastro, particolare

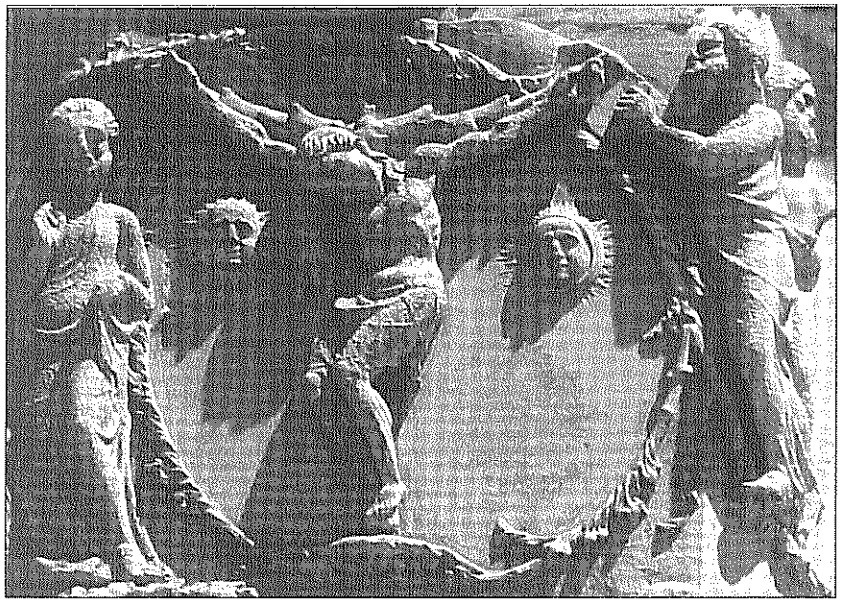


Figura 20 – Secondo pilastro, particolare

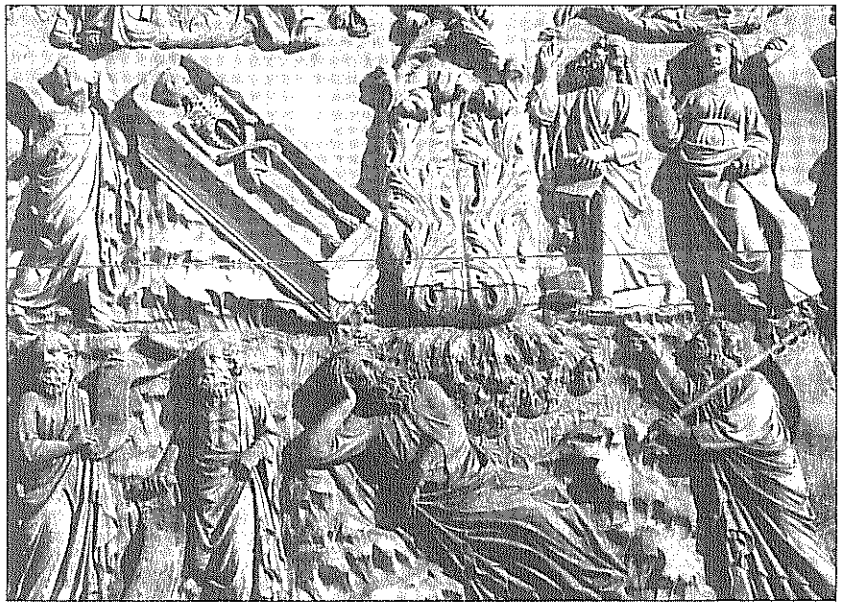


Figura 21 – Secondo pilastro, particolare

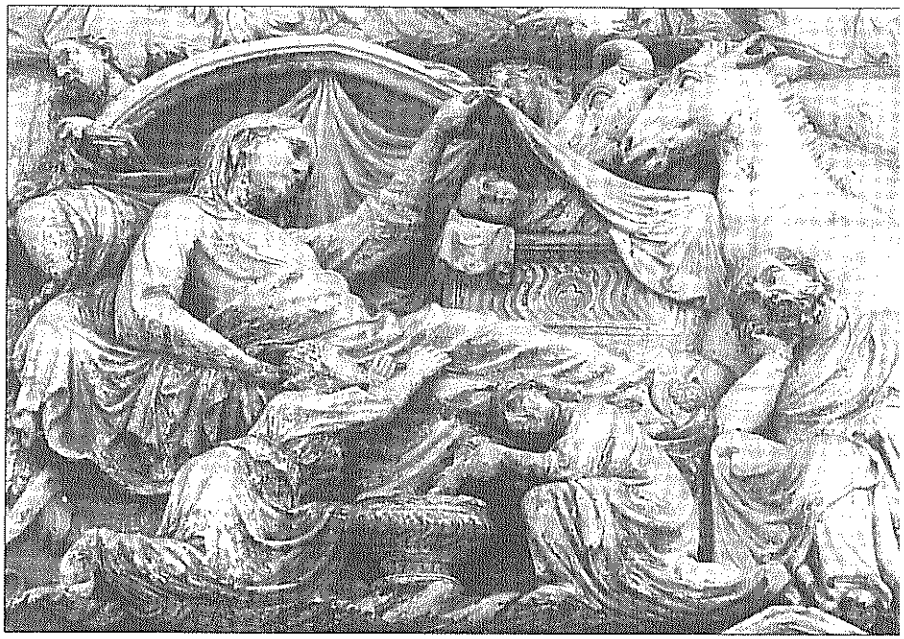


Figura 22 – Terzo pilastro, particolare

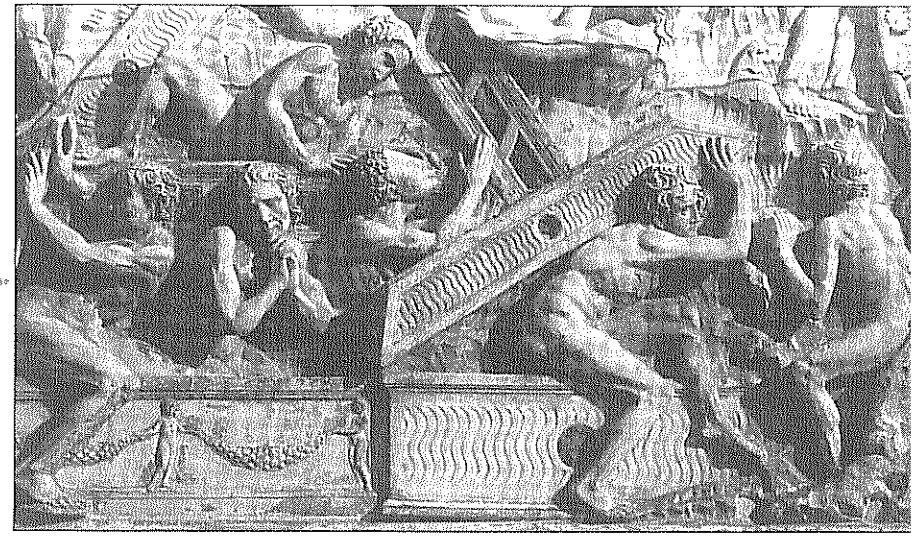


Figura 23 – Quarto pilastro, particolare

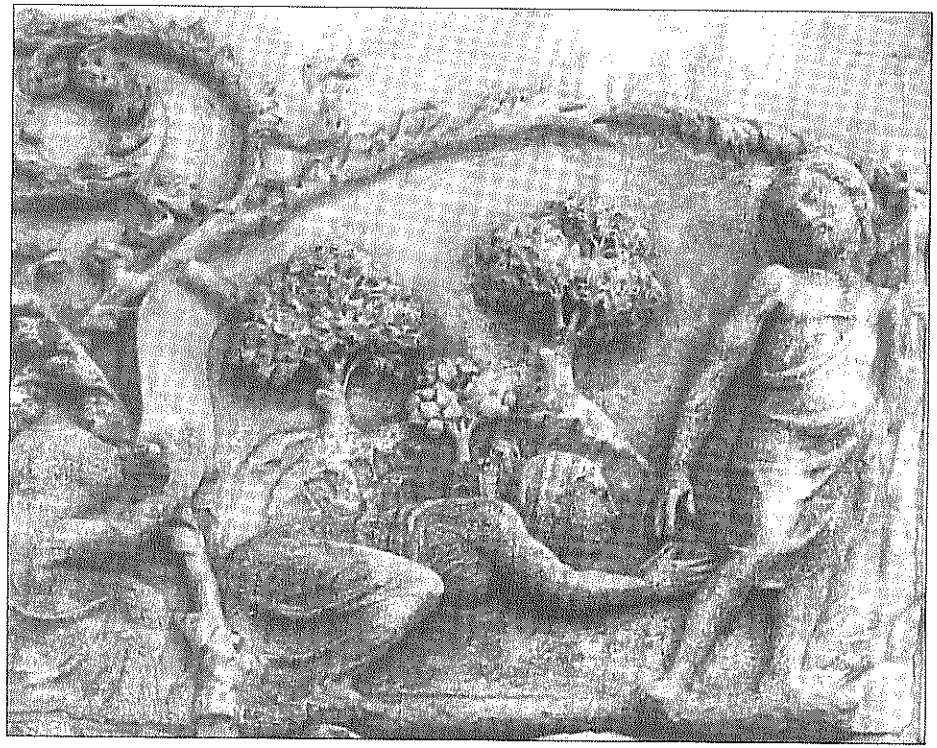


Figura 24 – Terzo pilastro, particolare

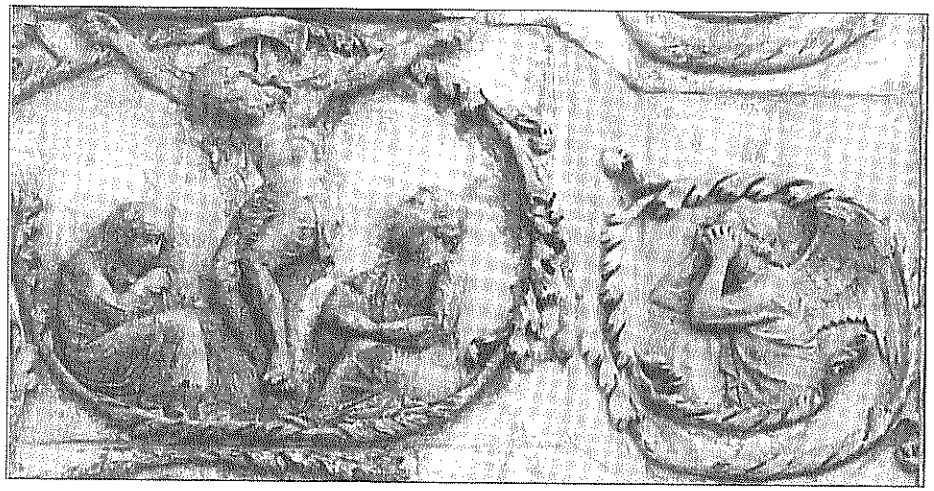


Figura 25 – Terzo pilastro, particolare

La cappella del Corporale