



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “G. D’ANNUNZIO” CHIETI – PESCARA**

**DIPARTIMENTO DI LETTERE, ARTI E SCIENZE SOCIALI**

*CORSO DI LAUREA IN BENI CULTURALI – PERCORSO FORMATIVO IN ARCHEOLOGIA*  
CLASSE L-1

**IL CRISTIANESIMO ANTICO  
E  
LA RAFFIGURAZIONE DI DIO**

**RELATORE**  
Prof. Enrico Galavotti

**CANDIDATO**  
Antonio Montebello

---

**ANNO ACCADEMICO 2020 / 2021**

# INDICE

## INTRODUZIONE

### CAPITOLO 1

- 1.1 La raffigurazione della divinità nel mondo antico ..... pag. 1
- 1.2 La rappresentazione di Dio nell'antico Israele ..... pag. 2
- 1.3 Il decalogo ..... pag. 4
- 1.4 L'eredità ebraica nel primo cristianesimo ..... pag. 5
- 1.5 Il rapporto del cristianesimo con le immagini imperiali ..... pag. 6
- 1.6 L'iconoclastia dei primi secoli ..... pag. 7

### CAPITOLO 2

- 2.1 Le catacombe ..... pag. 10
- 2.2 Le decorazioni delle catacombe..... pag. 12
- 2.3 Le prime raffigurazioni del divino..... pag. 14
- 2.4 La nascita dei programmi iconografici cristiani..... pag. 20
- 2.5 L'iconografia divina di Cristo..... pag. 23
- 2.6 La raffigurazione di Cristo in gloria nell'età giustiniana..... pag. 25

### **CAPITOLO 3**

- 3.1 Le icone..... pag. 27
- 3.2 Le immagini acheropite..... pag. 29
- 3.3 Gregorio Magno, primo pontefice iconologo..... pag. 30
- 3.4 La crisi iconoclasta..... pag. 31
- 3.5 Dio nell'arte cristiana d'Oriente tra IX e XII secolo..... pag. 33
- 3.6 Dio nell'arte d'Occidente, l'età carolingia..... pag. 36
- 3.7 Dio nell'arte d'Occidente, l'evoluzione del romanico..... pag. 40
- 3.8 Dio nell'arte d'Occidente tra XIII e XV secolo..... pag. 43

### **CAPITOLO 4**

- 4.1 La riforma protestante..... pag. 46
- 4.2 Le immagini di Dio nella riforma.....pag. 48
- 4.3 Il concilio di Trento..... pag. 50
- 4.4 Il cardinale Gabriele Paleotti..... pag. 53
- 4.5 Discorso intorno alle immagini sacre e profane..... pag.54
- 4.6 Trasferimento a Roma e l'indice delle immagini..... pag. 55
- 4.7 L'immagine di Dio dopo il concilio di Trento..... pag.56

### **CONCLUSIONI**

### **BIBLIOGRAFIA**

# INTRODUZIONE

L'obiettivo di questa tesi è quello di ripercorrere le fasi evolutive più importanti della storia della raffigurazione del sacro nel mondo cristiano.

Si partirà dalla fase iniziale della storia del cristianesimo, nella quale non vi sono testimonianze di raffigurazioni della divinità, poiché, anche se con motivazioni diverse, il cristianesimo riprendeva i dettami della religione ebraica, che prescriveva tali procedure<sup>1</sup>.

Verrà quindi esaminata la nascita, nel III secolo, dell'immagine cristiana. Queste prime rappresentazioni sono legate soprattutto all'ambito funerario, come nel caso delle decorazioni parietali delle catacombe e dei sarcofagi. Lo stile di queste immagini è ancora fortemente simbolico e legato ad una cultura classica e pagana: rielaborata però con significati cristiani.

Per tutto il resto della tarda antichità, spingendosi fino al VIII secolo, si verifica un'esplosione nel ricorso all'immagine sacra, vista anche come potente mezzo pedagogico di insegnamento delle sacre scritture. Essa è sempre più diffusa in ambito privato come nella decorazione delle chiese e nell'ambito del culto delle reliquie dei Santi e delle loro rappresentazioni<sup>2</sup>.

In Oriente si diffondono quindi tra il VI e il VIII secolo le icone. Sono immagini sacre realizzate con varie tecniche (a tempera, ad affresco o a mosaico). I soggetti principali raffigurati sono Cristo, la Vergine, i santi, le feste e i misteri cristiani: queste icone vengono collocate nelle principali chiese e monasteri. La tradizione ritiene che molte di queste icone siano immagini di origine divina e

---

<sup>1</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>2</sup> D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, Milano, San Paolo, 1995.

che abbiano poteri miracolosi: in questi casi sono definite con l'espressione greca *acheiropòiete*, ossia «non fatte da mano umana»<sup>3</sup>.

Ma la diffusione di queste icone ha condotto nel VIII secolo alla prima importante crisi dell'immagine nel mondo cristiano, ricordata come la crisi iconoclasta. Nel 726 Leone III Isaurico (717-741), imperatore d'Oriente, diede il via alla sua politica contro l'uso dell'icona, distruggendo l'immagine del Cristo affissa sulla grande porta bronzea del palazzo imperiale di Costantinopoli. Il rigetto da parte dell'imperatore delle immagini sacre era legato alla volontà di diminuire i poteri dei monaci, che in quel momento avevano acquisito grande importanza e autorità, e alla concezione delle icone come veicolo che favoriva l'idolatria. La prima abolizione dei divieti iconoclastici venne quindi sancita con il concilio di Nicea II (787), in cui si affermava che le icone sono custodi della tradizione ecclesiastica sia scritta che orale, e in cui si ribadiva che la raffigurazione della divinità o del sacro più in generale aveva la funzione di facilitare la memoria e stimolare l'emulazione dei personaggi rappresentati.

La decisione del concilio di Nicea II non è stata recepita in pieno in tutto l'Occidente. Nella parte settentrionale dell'Europa, infatti, è stata mantenuta una posizione mediana: per cui le icone sono viste come memoria dei fatti storici e ornamento della chiesa e per questo non andavano distrutte, ma allo stesso tempo non dovevano essere venerate<sup>4</sup>. Nel IX secolo, con Leone V l'Armeno (813-820), si verificò una fase di ripresa delle idee iconoclastiche, che verranno totalmente debellate nell'843 con la deposizione del patriarca Giovanni VII Grammatico, iconoclasta, da parte di Teodora, reggente dell'impero d'Oriente, aiutata dal vescovo Metodio, del partito iconodulo.

---

<sup>3</sup> L. Brehier, *Icona*, in *Enciclopedia Italiana* 1933, [www.treccani.it](http://www.treccani.it), e M. Gianandrea, *Icona* in *Enciclopedia dei ragazzi Treccani* 2005, [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

<sup>4</sup> G. Filoramo-D. Menozzi, *Storia del cristianesimo: Il medioevo*, Bari, Laterza, 2009; D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, Milano, San Paolo, 1995.

In Oriente la questione della raffigurazione delle immagini sacre aveva condotto a scontri violenti, mentre in Occidente l'icona godeva di grande fortuna, che sarebbe durata per tutto il resto del medioevo. Esportata dall'Oriente nelle principali città, soprattutto a Roma, era divenuta presto oggetto di culto e di venerazione. Le immagini, infatti, dato l'elevato tasso di analfabetismo medioevale, erano uno strumento più forte della parola per portare il messaggio di Cristo a tutti i fedeli senza alcuna distinzione.

Nell'età moderna una tappa fondamentale per la comprensione del trattamento delle immagini nell'arte cristiana è costituita dal Concilio di Trento (1545-63), uno fra i più importanti mai celebrati per la Chiesa cattolica. Il concilio venne convocato anzitutto per reagire alla diffusione della Riforma protestante in Europa, ma nella sua ultima fase furono stabiliti alcuni criteri fondamentali per la disciplina dell'arte cristiana.

In particolare, in questa tesi si prenderà in esame la figura del cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597), che partecipò attivamente al Concilio di Trento e che scrisse un celebre trattato intitolato *Il discorso intorno alle immagini sacre et profane*, diviso in cinque libri, che ha posto con forza il problema dell'arte della nuova spiritualità tridentina. Un trattato particolarmente importante anche perché si scontrava con la posizione della Roma papale rinascimentale, avvezza agli splendori della propria autocelebrazione<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> P. Prodi, *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014.

# CAPITOLO 1

## 1.1 LA RAFFIGURAZIONE DELLA DIVINITA' NEL MONDO ANTICO

Nell'antichità tutte le più grandi civiltà rappresentavano le loro divinità perché era un modo di interagire con loro e di ingraziarsi i loro favori.

Queste raffigurazioni avevano degli schemi generali comuni, le divinità erano infatti rappresentate o sotto forma di esseri umani, come ad esempio le divinità dell'Olimpo per i greci e i romani, o in forma mista, metà uomini e metà animali come le divinità egizie, riprodotte in piedi o sedute.

Ogni divinità aveva il suo tempio, in cui vi era la sua statua, collocata in un luogo sacro e segreto accessibile solo al sacerdote ed in alcuni casi, a seconda del rango e della festività, ad alcuni membri della comunità.

Non si pensava veramente che la statua fosse la divinità, ma bensì una sua rappresentazione che solamente in occasione delle festività più importanti veniva abitata dal dio, che solitamente dimorava in cielo.

Si nota un approccio comune alla divinità in queste civiltà, un tacito patto tra la divinità che offriva protezione e benessere, e i fedeli che veneravano, pregavano e portavano in processione la divinità. In questo *modus operandi* basato sul dare e avere alla base di questi antichi culti politeisti, il popolo ebreo, soprattutto alla fine della cattività babilonese smette di riconoscersi<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, Torino, Einaudi, 2012.

## 1.2 LA RAPPRESENTAZIONE DI DIO NELL'ANTICO ISRAELE

La nascita di Israele in quanto popolo legato alla stanzialità territoriale e dotato di una propria struttura politica risale al I millennio a.C. grazie ai ritrovamenti archeologici di steli aniconiche e di rappresentazioni dello stesso Yahweh, come quella trovata nel 1906 da Gustav Dalman (1850-1941), orientalista e teologo tedesco, presente su un sigillo anepigrafo raffigurante l'effigie di un dio antropomorfo seduto su una barca riconducibile al Dio di Israele, come confermato anche dagli studi più recenti e grazie alla quale si può stabilire che, almeno fino al VII secolo a.C., la posizione degli ebrei sulle immagini di culto non differiva da quelle dei popoli che li circondavano, come l'Egitto a sud, i regni neoittiti a nord e i regni aramei, Assiri e neobabilonesi a est.

Questa posizione del popolo ebraico nel corso dei due secoli successivi ha subito una notevole evoluzione, accentuandosi soprattutto durante la deportazione di una parte del popolo di Israele in Babilonia (587-538 a.C.)<sup>7</sup>

Dopo la deportazione, infatti, il popolo ebreo non ha una patria, un re e un Tempio<sup>8</sup>, e per questo è esposto al rischio di perdere la propria identità, come altri popoli prima di loro che avevano adottato nuove usanze, iniziato a parlare altre lingue e mescolarsi con altre culture fino a scomparire.

La fede in Yahweh costituisce l'unico legame per il popolo di Israele, e unico elemento distintivo rispetto agli altri popoli.

Gli Ebrei non avevano più un loro luogo di culto e quindi non potevano compiere più i propri riti, questo ha permesso di tramutare la fede in Dio da

---

<sup>7</sup> Ibidem, pagina 1.

<sup>8</sup> Si riferisce al Primo tempio di Gerusalemme, costruito da Salomone (1011 a.C. ca – 931 a.C. ca) nel IX secolo a.C. Distrutto da Nabucodonosor II (634 a.C. ca – 562 a.C. ca) durante la conquista Babilonese.



esteriore ad interiore, facendo diventare il culto qualcosa di intimo e personale. Il rapporto con Dio da pubblico è diventato privato.

In questo momento nasce l'ideologia religiosa ancora oggi fondamentale per gli Ebrei, quella di essere il popolo prescelto da Yahweh con cui stabiliscono un rapporto esclusivo, rafforzato da nuove pratiche che definiscono una netta differenza tra gli Ebrei e gli altri popoli, come la santificazione del sabato, i divieti alimentari e la circoncisione.

Queste pratiche esistevano già da tempo, ma non avevano un particolare significato: ora invece divengono il segno distintivo del popolo ebraico, rappresentano un aspetto centrale della sua identità, ne certificano la purezza e la santità rispetto agli altri popoli, considerati impuri ed empì.<sup>9</sup>

Un altro strumento con cui il popolo di Israele cerca di mantenere un distacco dalla cultura delle altre popolazioni e nello stesso tempo evitare contaminazioni e fenomeni di idolatria è quello di vietare qualsiasi rappresentazione di Dio.

Già con la riforma religiosa di Giosia (640-609 a.C.), sedicesimo re di Giuda, inizia la campagna di purificazione e distruzione dei santuari con idoli, che avrà però pieno compimento solo con il ritorno dall'esilio diventando legge.<sup>10</sup>

Nel Decalogo, legge data da Dio in un contesto di alleanza fra lui e il popolo di Israele, si fa riferimento chiaro al divieto di raffigurazione della divinità:

*“Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra.”*

*Esodo 20,4*

---

<sup>9</sup> M. Clauss, *Israele nell'età antica*, Bologna, Il Mulino, 2003, e M. Liverani, *Oltre la Bibbia. Storia antica di Israele*, Bari, Laterza, 2003.

<sup>10</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1 e 2.

*“Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai. Perché io, il Signore, sono il tuo Dio, un Dio geloso, che punisce la colpa dei padri nei figli fino alla terza e alla quarta generazione, per coloro che mi odiano...”*

*Esodo 20,5*

Questi dettami come abbiamo visto non sono un evento fondante dell'identità del popolo di Israele, ma un processo tardivo incentrato soprattutto nel mantenere una propria identità culturale.<sup>11</sup>

### **1.3 IL DECALOGO**

Il termine *decalogo* deriva dal greco e significa letteralmente *dieci parole*. Si tratta di dieci precetti che Dio dà a Mosè sul monte Sinai, all'uscita dall'Egitto. Questa legge viene presentata come formulata e dispensata da Dio stesso che quindi non ne è soltanto garante, come nel resto delle culture religiose antiche, ma autore.

Da questo presupposto infatti possiamo affermare che l'interdizione della riproduzione della sua immagine non è anonima, ma ne è l'autore Dio stesso.

*“Io sono il Signore, tuo Dio, che ti fece uscire dalla terra d'Egitto, dalla casa degli schiavi.” e “Non avere altri dèi oltre a me”*

*Esodo 20,2-3*

Fin dalla prima parte del Decalogo il divieto assume il proprio significato, di fatti oltre a dare le sue generalità, Dio ordina al popolo di Israele di avere un culto esclusivo.

---

<sup>11</sup> Ibidem, pagina 3.

Inoltre, il fatto che Dio non si mostri mai al proprio popolo, ne suggerisce la non rappresentazione. Nell'Antico Testamento le apparizioni di Dio sono sempre evocative come l'arcobaleno nel momento dell'alleanza con Noè (Gen 9,13) o il fuoco e la voce del roveto ardente quando compare a Mosè (Es 3). Quindi qualsiasi rappresentazione con forme antropomorfe non è possibile.<sup>12</sup>

#### **1.4 L'EREDITA' EBRAICA NEL PRIMO CRISTIANESIMO**

Il cristianesimo è una religione che nasce con l'avvento di Gesù, il Cristo, che nello stesso tempo ne è fondatore e oggetto di adorazione. Nasce storicamente in seno all'ebraismo, come gli ebrei infatti i cristiani si considerano popolo eletto da Dio e ne condividono i dettami delle sacre scritture, che formano nel cristianesimo l'Antico Testamento, una collezione di libri che compongono la prima delle due parti della Bibbia, che corrisponde all'incirca al Tanakh il libro sacro del popolo ebraico.

Alcune caratteristiche del cristianesimo come ad esempio la dogmaticità, il messaggio salvifico, l'universalità e il messaggio divinamente rivelato permettono di annoverarlo tra le religioni "moderne", ma nello stesso tempo possiede una caratteristica che la distingue da tutte le altre, la doppia natura della figura di Cristo, che è sì Dio, ma fattosi uomo che con la sua morte e resurrezione ha espiato i peccati dell'umanità.<sup>13</sup>

Proprio questa doppia natura della figura di Gesù crea una svolta nella possibilità di poter raffigurare la divinità, in tutte le maggiori religioni monoteiste moderne come per esempio l'ebraismo o l'islamismo, Dio è

---

<sup>12</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, Torino, Einaudi, 2012, e L. Tondelli, *Decalogo Enciclopedia Italiana Treccani*, 1931, [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

<sup>13</sup> Enciclopedia online Treccani, voce online *cristianesimo*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

considerato un essere perfetto, trascendentale e infinito che non può essere né copiato e né rappresentato con ciò che è presente in natura, ma per i cristiani Dio si è fatto uomo, con Cristo in qualche modo la divinità si è manifestata in forme che possono essere rappresentate.

Probabilmente nei primi due secoli e in parte del terzo, non si pone il problema dell'immagine sacra. La predicazione del cristianesimo, infatti, non si avvale di alcun tipo di rappresentazione fatta eccezione per qualche setta eretica.

Il mancato uso dell'immagine da parte dei primi cristiani lo si può spiegare in parte tramite le origini ebraiche della nuova fede, nella prima fase infatti i primi convertiti al nuovo messaggio di Gesù sono principalmente ebrei, fedeli ancora ai divieti del Decalogo e inoltre i cristiani non avevano una vera e propria tradizione figurativa su cui basarsi.

## **1.5 IL RAPPORTO DEL CRISTIANESIMO CON LE IMMAGINI IMPERIALI**

Nella società del mediterraneo durante tutta l'antichità l'uso delle immagini era al centro della vita religiosa sociale e politica, erano sia in luoghi pubblici sia in case private. Tra i vari tipi di rappresentazione, una delle più importanti era quella dell'imperatore. Il culto dell'imperatore era considerato un dovere civico, imposto per legge e punito come crimine di lesa maestà.

Questo culto non considera l'imperatore una vera divinità, infatti sotto l'Impero Romano coloro che non onoravano gli dèi non venivano puniti dalle leggi, ma la loro empietà sarebbe stata punita direttamente dagli dèi.

In parte questo cambia con l'avvento dei cristiani. Infatti, per paura di indispettire gli dèi e per ripristinare un ordine morale, i cristiani che non adoravano la figura dell'imperatore venivano considerati criminali.

I cristiani, quindi, rompono il legame tra religione e stato, distinguendo l'onore dovuto alla divinità e quello dovuto all'imperatore. Questo porterà i romani a perseguire i cristiani che si rifiuteranno di rendere omaggio all'imperatore con preghiere e offerte.<sup>14</sup>

## 1.6 L'ICONOCLASTIA DEI PRIMI SECOLI

Non abbiamo nessuna testimonianza nei Vangeli del pensiero di Cristo e dei suoi discepoli riguardo alle immagini. Nel Kerigma apostolico non si fa ricorso né ad immagini artistiche né al potere della retorica, infatti si basa unicamente sulla parola. Una delle poche posizioni in merito è quella di S. Paolo che essendo un osservatore della legge ebraica, non solo si disinteressa all'immagine, ma ne costituisce un punto di avversione.

In molte sue lettere le immagini pagane vengono condannate.

*"...e hanno scambiato la gloria del Dio incorruttibile con un'immagine e una figura di uomo corruttibile, di uccelli, di quadrupedi e di rettili"*

*Lettera ai Romani 1,23*

Questa posizione durante i suoi viaggi si definisce in maniera sempre di più netta.

La reticenza dei Padri apologeti verso l'immagine era dovuta principalmente alla difesa dalle accuse dei pagani. Questi Padri della chiesa volevano

---

<sup>14</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1,2,3,4,5.

dimostrare che la vera religione non ha bisogno di immagini, ciò lo facevano con metodi differenti ma con argomentazioni comuni, come per esempio l'impossibilità di conciliare Dio alla materia, o sottolineando che gli antichi non usavano immagini per il culto religioso e che quindi l'uso dell'immagini non fosse esistita da sempre, ma fosse un'invenzione recente e mettendo in luce che gli artisti conducevano una vita depravata. Queste critiche erano già state mosse secoli prima da Greci, Ebrei ed Ellenisti ed è importante notare come queste polemiche e critiche non riguardino mai un discorso diretto sull'immagine cristiane, ma si rivolgano solo alle rappresentazioni pagane delle divinità o a qualche filosofia sull'arte in generale.

Un altro problema che ha tardato la nascita dell'arte cristiana e delle prime immagini di Cristo è costituito dal non sapere quale fosse il suo aspetto, difficoltà che si riscontra anche nella raffigurazione ad esempio di Maria, di Giuseppe e del Battista.

Di S. Pietro e S. Paolo invece la tradizione riporta qualche caratteristica fisica, per esempio descrive S. Paolo di piccola statura, stempiato, con gambe arcuate e ciglia unite. Queste descrizioni hanno contribuito ad una rapida diffusione e ideazione delle iconografie dei due Santi.

Sull'aspetto di Cristo invece, non vi sono testimonianze o fonti scritte. Le prime descrizioni del Messia compaiono nel VI secolo in alcune leggende. La più nota è la lettera detta di Publio Lentulo governatore della Giudea, che prese il posto di Pilato. La lettera che viene definita come scritta da un testimone oculare, ma che in realtà compare solo nel XIV secolo e non è più tarda del XIII. In questa lettera Cristo viene descritto di bell'aspetto.

Questa riluttanza nell'utilizzo delle immagini, quasi di iconofobia, nei primi due secoli del cristianesimo, non va considerata come qualcosa di universale, infatti in base alla provenienza dei cristiani, il rapporto con l'immagine cambia.

Intorno al 220-230 d.C. di fatti si comincia ad affermare un fenomeno di iconofilia, dapprima in modo timido e successivamente più marcato.

Nel *pedagogo* scritto da Clemente Alessandrino (150 d.C.-215 d.C.) si trova un catalogo in cui sono presenti una serie di simboli che i fedeli possono rappresentare sui loro sigilli o sugli anelli, inoltre sono segnalati anche alcune rappresentazioni da evitare come gli amanti, l'arco e la spada.

I simboli permessi traggono origine dal repertorio funerario e sono scelti per la loro neutralità come la colomba, il pesce, la nave e l'ancora. Questi simboli sono adatti per la loro duttilità semantica, per la capacità di assumere un significato cristiano che in origine non avevano.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Ibidem, pagina 7.

## CAPITOLO 2

### 2.1 LE CATACOMBE

Dopo la metà del II secolo nasce l'esigenza per la comunità cristiana di avere dei luoghi di sepoltura esclusivi. Di fatti fino ad allora i fedeli venivano sepolti in cimiteri pagani, come accadde anche per San Pietro, che venne sepolto nel cimitero pagano del Vaticano. Questo bisogno fu motivato da diversi fattori, quali la crescita numerica e organizzativa della comunità, l'esigenza di costruire una collettività compatta, la possibilità di celebrare i propri riti funebri e di dare la possibilità a tutti, anche ai membri della comunità più povere di avere un luogo di sepoltura cristiano<sup>16</sup>

Questi primi luoghi di sepoltura ad uso esclusivamente cristiano sono le catacombe, cimiteri ipogei, sotterranei. Questa prassi non è stata un'invenzione delle prime comunità cristiane, infatti essa era ben diffusa, come noto in varie culture del mondo antico.

Questi complessi funerari sotterranei non potevano essere scavati in ogni area geografica, ad esempio i maggiori siti sono conservati nell'area laziale, in questi luoghi infatti, il tufo locale era facilmente lavorabile e staticamente sicuro, ciò ha portato anche altre civiltà preromane come i Sabini e gli Etruschi, ma anche gli stessi romani all'utilizzo di questa tipologia di complessi funerari.

La decisione di utilizzare spazi sotterranei da parte dei cristiani probabilmente fu dettata dall'aumento dei costi dei terreni del suburbio, dovuta all'aumento demografico registratosi dal II secolo e dal rito dell'inumazione che divenne la

---

<sup>16</sup> V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma: Origini, sviluppo, apparati decorativi epigrafici*, s.l., Schnell & Steiner, 1999



pratica di sepoltura predominante del tempo con conseguente aumento delle richieste di spazi funebri.<sup>17</sup>

La differenza tra le nuove aree ipogee cristiane e quelle antiche erano le maggiori dimensioni e la pianificazione sin dall'inizio, di possibili ampliamenti attraverso l'utilizzo intensivo e razionale degli spazi, a differenza degli schemi chiusi degli ipogei pagani.

In queste catacombe si accedeva tramite una o più scalinate. Internamente si presentano come una rete sotterranea di corridoi di varia larghezza con tracciati irregolari aventi una direttrice principale da cui si sviluppavano diramazioni secondarie. Le pareti delle gallerie erano occupate da loculi costituiti da un vano scavato nella roccia in cui erano deposti da uno a tre cadaveri, chiuso da una lastra di marmo o da tegole connesse con calce.

I loculi non erano in origine decorati infatti il concetto alla base era quello di una comunità non distinta in classi sociali, ma con valore di uguaglianza, per questo era vietato ogni segno di differenza.

In seguito, nascono in queste catacombe zone più sfarzose dove venivano sepolti martiri, santi, papi o sepolture famigliari di persone di rilievo dell'aristocrazia, si tratta dei *cubicula*, vere e proprie camere a pianta varia che potevano contenere più sepolcri.

---

<sup>17</sup> Ibidem, pagina 10

## 2.2 LE DECORAZIONI DELLE CATAcombe

Alcuni scritti del tempo descrivono le fattezze delle catacombe, come quello del soggiorno romano di San Girolamo (347 – 419 d.C.), che, ancora studente, si recava con i suoi compagni di studi a visitare le tombe degli apostoli:

*“«Entravamo nelle gallerie, scavate nelle viscere della terra, completamente interessate dalle sepolture e così oscure che sembrava si realizzasse il motto profetico: Discendevano vivi nell’inferno”*

*Salmo 54, 16*

O la testimonianza di un sopralluogo nelle catacombe romane effettuate presumibilmente in prima persona dal poeta iberico Prudenzio (348 - 413 d.C.) nel cimitero di sant’Ippolito sulla via Tiburtina, agli esordi del V secolo, raccontato nel Peristephanon XI.

Secondo questo scritto poetico, Prudenzio si sarebbe recato a Roma alla ricerca di materiale epigrafico. Durante questa visita, si imbatté nel santuario della via Tiburtina, dove riposavano le spoglie del martire Ippolito.

Prudenzio ripercorre l’itinerario che facevano i devoti provenienti anche da regioni vicine nel giorno della festa del martire, un percorso che prende avvio dalle mura per giungere in una *cripta* oscura, attraverso una scala tortuosa ed un cammino illuminato dalla luce fioca di lucernari sino al sepolcro del martire.<sup>18</sup>

Da queste due testimonianze prese in esempio possiamo considerare le catacombe come luoghi estremamente oscuri, silenziosi e sinistri.

I lucernari, denominati pozzi di luce, servivano ad illuminare i corridoi e indicavano la via, venivano collocati vicino ai monumenti più importanti per

---

<sup>18</sup> Ibidem, pagine 10 e 11

segnalarli o vicini ai luoghi decorati per esaltarne i programmi iconografici degli affreschi, degli arredi marmorei o degli apparati musivi. Quest'ultimi non particolarmente usati nelle catacombe romane a causa dei problemi di umidità, venivano utilizzati maggiormente nelle catacombe napoletane e siciliane. In seguito, questi lucernari divennero sempre più importanti nelle proporzioni e a livello architettonico.

In questi luoghi di sepoltura si trovano le prime testimonianze dell'arte cristiana, che si sviluppa principalmente su due supporti, sulle pareti, tramite la pittura muraria e tramite i rilievi sui sarcofagi, che presentano bassirilievi a motivi astratti e vegetali e in alcuni casi scene con personaggi.

L'immagine di Cristo non è predominante nelle pitture murali delle catacombe, inizialmente i personaggi dell'Antico Testamento come Mosè o Giona sono maggiormente predominanti rispetto a quelli del Nuovo. Questo fenomeno potrebbe convalidare l'ipotesi di una forte influenza ebraica rispetto ai temi figurativi del primo cristianesimo che va ad unirsi a temi e iconografie date dall'eredità pagana soprattutto romana.

Quest'arte cristiana in formazione attinge abbondantemente da motivi e figure mitologiche che potevano suggerire speranza, gioia celeste per il defunto e che recavano significati duttili da poter essere associati a significati cristiani, eliminando qualsiasi richiamo alla violenza, alla guerra ed all'erotismo.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8.

### 2.3 LE PRIME RAFFIGURAZIONI DEL DIVINO

Una delle iconografie pagane più ricorrenti nella pittura parietale delle catacombe è quella dell'orante con le mani alzate (Figura 1) che corrisponde all'immagine della *pietas*<sup>20</sup> romana, che diventa l'immagine dell'anima del defunto o della preghiera cristiana di fronte alla morte.



Figura 1 Particolare orante con le mani alzate, pittura murale, III secolo. Roma, catacomba di S. Priscilla, cubicolo della velata.

Questa immagine si prestava ad interpretazioni cristiane ed era duttile da poter essere adattata alla nuova fede senza rischi di equivoci.<sup>21</sup>

Un'altra immagine che ricorre spesso è quella del Buon Pastore (Figura 2) che si collega alla *philantropia*<sup>22</sup> o alla *felicitas*<sup>23</sup>, temi del repertorio pagano ellenista.

---

<sup>20</sup> Stava a significare il legame tra gli dèi e l'uomo, indispensabile al buon ordine del mondo

<sup>21</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13.

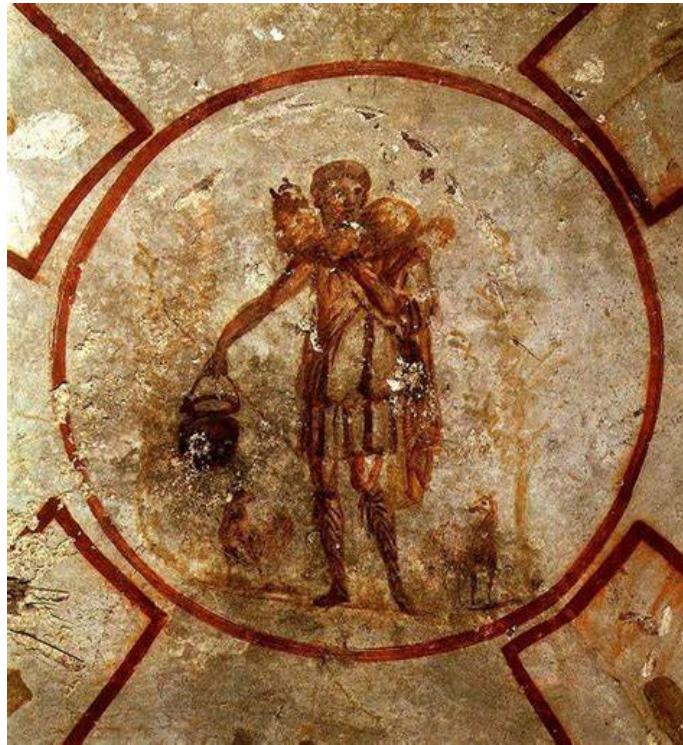
<sup>22</sup> Segno di benevolenza che gli dèi praticavano nei confronti dell'uomo, e che i sovrani applicavano nei confronti dei sudditi

<sup>23</sup> Tema bucolico che in un contesto funebre indicava la pace e la gioia promessa ai defunti dopo la morte

Dal II al III secolo, questo soggetto, diviene abituale con il significato di Buon Pastore, rifacendosi alla parabola della pecorella smarrita:

*“Quando la trova, se la mette sulle spalle pieno di gioia”*

*Vangelo di Luca 15,5*



*Figura 2 Il Buon Pastore, pittura murale, inizio del III secolo. Roma, catacomba di San Callisto, ipogeo della cripta di Lucina*

Per qualche tempo la figura del pastore ha conservato le fattezze di Ermes, dio che aveva protetto la città da un flagello aggirandosi con un ariete in spalla, o di Orfeo seduto con la cedra, che rimanda ad un clima pastorale.

Le figure leggendarie sono considerate, dai vari autori delle pitture delle catacombe, come capaci di diventare portatrici del messaggio cristiano.

Le rappresentazioni dell'Antico Testamento inserite in ambienti idilliaci, avevano la missione di ancorare quanto scritto nei testi sacri all'idea di eternità gioia dopo la morte. I soggetti che vengono utilizzati infatti sono tutti esempi di

salvezza, come ad esempio Adamo ed Eva dopo la caduta, Noè nell'arca, il sacrificio di Abramo, Giona gettato in mare (Figura 3) o rigettato dalla balena.



Figura 3 Giona gettato in mare, pittura murale, IV secolo. Roma, catacomba di Marcellino e Pietro.

In questi personaggi dell'Antico Testamento spesso si trova una corrispondenza con alcuni aspetti della vita di Cristo.

Ad esempio, un parallelo con la figura di Giona è stato fatto dallo stesso Gesù quando parlava del *segno di Giona* (*Vangelo di Matteo 12,39*) per indicare la propria Passione. La vicenda di Giona, che viene inghiottito dalla balena, già a quei tempi può essere vista come un'allusione alla morte di Cristo e, secondo lo stesso principio, il profeta riportato a riva può essere considerato come una prefigurazione della sua resurrezione.

Queste corrispondenze tra immagine e testo biblico non costituisce una regola, come spesso ipotizzato, di fatti non abbiamo un'iconografia basata sul mistero di Cristo e della sua Passione.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14.

In questa prima fase non abbiamo una rappresentazione di Gesù, tranne che in alcune iconografie come l'Adorazione dei Magi, il battesimo di Cristo o Cristo seduto come filosofo in mezzo ai suoi discepoli (Figura 4).



*Figura 4 Cristo docente tra gli apostoli, affresco, 330-40. Roma, catacomba di Domitilla, cubicolo di Ampliato*

Il volto del Salvatore non ha ancora una sua individualità, ma un viso idealizzato che ha quindi una fisionomia comune, poco elaborata e senza nessun tratto specifico.

La figura di Cristo in questa fase iniziale dell'arte cristiana non ha lo scopo di essere un ritratto o di essere un'immagine da venerare, ma cerca di narrare le azioni memorabili e straordinarie della sua vita. Vengono quindi valorizzati i gesti della vita di Gesù non la sua figura.

La raffigurazione di Gesù nelle catacombe comincia a distinguersi dall'aspetto delle figure tradizionali del filosofo o da quella degli dèi. Viene raffigurato imberbe con tunica coperta da una toga annodata nella quale nasconde la mano sinistra.

Un esempio è quella dell'affresco del Battesimo di Cristo che si trova nella catacomba di San Marcellino e Pietro, in cui Gesù viene raffigurato di dimensioni minori rispetto alla figura del Battista. Questo perché, come detto in precedenza, viene risaltata l'importanza dell'azione, il battesimo e di chi lo

compie, il Battista, che in questa situazione riveste il ruolo di maestro rispetto a quella di Gesù che è discepolo. (Figura 5)<sup>25</sup>

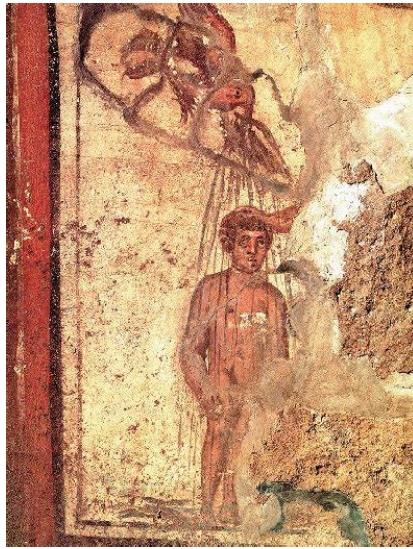


Figura 5 Battesimo di Cristo, affresco, metà del IV secolo. Roma, catacombe dei Santi Marcellino e Pietro.

Il simbolo più importante della cristianità, la croce, su cui si basava la predicazione di S. Paolo “Io ritenni di non sapere altro in mezzo a voi se non Gesù Cristo, e Cristo crocifisso” (I Corinzi 2,2) non è presente nell’iconografia cristiana almeno fino alla fine del IV secolo, dopo cioè il ritrovamento da parte di Santa Elena della presunta vera croce, che ha contribuito allo sviluppo del culto della croce.

Le rappresentazioni di Dio Padre, fino al IV secolo, si trovano solamente in tre scene, nella creazione di Adamo ed Eva, nella cacciata dal paradiso e nell’offerta di Caino e Abele, scene che si trovano principalmente come bassorilievi sui sarcofagi.

Due esempi risalenti alla prima metà del IV, prodotti molto probabilmente nella stessa bottega romana, sono quelli del *sarcofago dogmatico* (Figura 6) conservato in Vaticano e del *sarcofago detto dei due sposi* trovato nel 1974 a Trinquetaille nei pressi di Arles. Nel *sarcofago dogmatico* le scene sono divise in due registri: nel primo è presente la raffigurazione della creazione di Eva in cui vi sono diverse figure barbute. La scena è composta da una figura seduta, che gli studiosi sono unanimi nel considerare Dio Padre, un personaggio che si trova alla sua destra che dovrebbe essere la figura di Cristo in quanto Verbo creatore e altri due personaggi sempre barbuti che si trovano vicino a quest’ultimi, che per molto

---

<sup>25</sup> Ibidem, pagina 16



tempo sono stati considerati come completamento della raffigurazione della Trinità.

Oggi si è propensi a pensare che la raffigurazione della Trinità non sia più antica del VII secolo. Lo stesso concetto di Trinità creatrice viene formulata da Basilio in Oriente e Agostino in Occidente; quindi, non vi è alcuna ragione di pensare che uno scultore di quel tempo abbia scolpito la creazione di Eva, come opera della Trinità nel suo insieme.



*Figura 6 Creazione di Eva, marmo, rilievo su un sarcofago a doppio registro rinvenuto a Roma, secondo quarto del IV secolo*

In questo periodo è ancora prematuro parlare di un'iconografia cristiana del divino, la figura di Dio e della Trinità di fatti occupano poco spazio, spesso incerte o allusive, concentrate esclusivamente nei rilievi dei sarcofagi e praticamente assenti nella pittura murale delle catacombe.

La divinità di Cristo invece non viene negata, ma neanche sottolineata, non viene raffigurato con aureole, nessun segno di maestà o di focalizzazione sulla sua figura che releghi in secondo piano quello che lo circonda.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Ibidem, pagine 16 e 18

## 2.4 LA NASCITA DEI PROGRAMMI ICONOGRAFICI CRISTIANI

Con l'editto di Milano del 313 d.C. e con il successivo *De fide catholica* dell'editto di Tessalonica del 380 d.C. i cristiani escono da una fase di insicurezza dovuta alle varie persecuzioni. Il cristianesimo diventa la religione ufficiale dell'impero.

Questa nuova coscienza ha ripercussioni importanti anche sull'arte. L'arte funeraria si trasforma, grazie anche allo sviluppo del culto dei martiri e delle loro reliquie promosse dal pontificato di Damaso I (366 al 384 d.C.).

Dalle catacombe e dalle domus ecclesiae<sup>27</sup> si passa alle basiliche che diventeranno il centro del culto e luoghi dove si concentrerà tutta l'arte cristiana da lì in avanti. Gli autori-committenti che presero parte a questo cambiamento appartenevano alla corte imperiale, alle sedi episcopali e alle ricche famiglie convertite al cristianesimo. Un ruolo importante lo ebbero Costantino e i membri della sua famiglia che, pur non essendo in prima persona promotori di una nuova iconografia di Cristo, crearono la prima vera architettura cristiana.

Lo sviluppo della figura di Cristo non fu uno dei principali problemi dei teologi del tempo, anche se molte figure religiose come vescovi e papi vedessero con ammirazione le immagini riferite a martiri e patriarchi, nelle corti imperiali si tendeva ancora a favorire una concezione decorativa priva d'immagini.

Tra i maggiori oppositori delle immagini alla corte di Costantino si annoverano due vescovi, Osio di Cordoba (256-357 d.C.) molto vicino all'imperatore, autore del canone 36 del sinodo di Elvira del III secolo:

*"...Parve bene decidere che non ci dovessero essere pitture nelle chiese, di modo che ciò ch'è onorato e adorato non sia dipinto sui muri"*

*Canone 36, Mansi II,11d*

Molto probabilmente quanto espresso dal sinodo di Elvira era una misura precauzionale al timore di veder profanate eventuali dipinti di Cristo, di fatti è ancora nel periodo delle domus ecclesiae. Questa decisione ha avuto solo un valore locale, che rispecchia il pensiero rigorista della Chiesa spagnola.

---

<sup>27</sup> Erano edificio privati, messi a disposizione dei fedeli che venivano adattati alla necessità del culto. Vi si radunavano i primi cristiani in epoca precedente all'editto costantiniano del 313.

L'altro vescovo è Eusebio di Cesarea (265-340 circa d.C.) che in una lettera di risposta a Costanza sorellastra di Costantino, in cui lei voleva un'immagine di Cristo, risponde che Cristo non è rappresentabile, riprendendo quanto detto da San Paolo:

*“Cosicché ormai noi non conosciamo più nessuno secondo la carne, e anche se abbiamo conosciuto Cristo secondo la carne, ora non lo conosciamo più così.”*

*2Corinzi,5,16*

Viene ribadita quindi la posizione che la natura divina di Cristo non può essere rappresentata. Al contrario la sua rappresentazione in forma umana può essere usata come strumento etico e didattico usato per insegnarci la fede e la morale.<sup>28</sup>

Quanto espresso nella lettera da Eusebio, non ci mostra un'avversità all'uso culturale dell'immagine religiose, ma una contrarietà all'immagine devozionale di Cristo.

Verso la fine del IV secolo e l'inizio del V avviene una svolta, grazie all'azione di alcuni vescovi come Sant' Ambrogio (339- 397 d.C.), Paolino di Nola (353-431 d.C.) e Prudenziò (348-410 d.C.), che si fanno autori e creatori dei primi programmi iconografici presenti nei luoghi di culti in cui esercitavano il loro ministero. Queste opere spesso potevano essere accompagnate da *tituli*, spiegazioni in latino del significato delle immagini. Un altro aspetto da porre in evidenza è quello dei concili.

I primi quattro concili, quello di Nicea nel 325 d.C., quello di Costantinopoli nel 381 d.C., di Efeso nel 431 d.C. e di Calcedonia nel 451 d.C. furono determinanti nello stabilire la questione trinitaria e cristologica della fede.

Nel primo concilio, quello di Nicea, viene stabilita la dottrina dell'*homooùsion*, cioè della consustanzialità del Padre e del Figlio. Viene negato quindi che il Figlio sia creato, e che la sua esistenza sia posteriore al Padre. La divinità di Cristo, quindi, viene ribadita e questo per gli artisti significa che nelle loro opere posso esaltarla, sia inventando nuovi temi che trattare in modo nuovo quelli già presenti.

A Costantinopoli venne sancita la parità tra Padre, Figlio e Spirito Santo che conferma il dogma della Trinità che però dal punto di vista iconografico non ha

---

<sup>28</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19.

comportato un'evoluzione sostanziale in questo periodo, rimanendo in secondo piano.

Ad Efeso venne stabilito la doppia natura di Cristo, umana e divina e che Maria fosse madre di Dio, *Theotòkos*, in quanto la divinità del Verbo non ha avuto inizio nel corpo di Maria, ma da lei ha preso la natura umana.

Concetto che nel concilio di Calcedonia viene ribadito e ampliato affermando che in Cristo, una sola persona, sono racchiuse due nature, umana e divina, unite ipostaticamente.<sup>29</sup>

Questa nuova attenzione all'aspetto iconografico, non porterà nell'immediato a un modello unico di rappresentazione di Gesù, anzi i modelli antichi da cui prendere spunto erano molteplici da Apollo a Giove, al filosofo fino all'imperatore con un'età variabile a seconda della volontà dell'artista.

Per i successivi due secoli ci furono due tipologie principali di iconografia di Cristo, una costituita da un salvatore di età matura con barba che compare sporadicamente in alcune catacombe come in quella di San Callisto o in quella di Commidilla (Figura 7) o su alcuni sarcofagi raffigurante la *Traditio legis*<sup>30</sup>. Questa tipo di iconografia si diffonde dalla fine del IV secolo.



Figura 7 Cristo barbuto in maestà, pittura murale, fine del IV secolo. Roma, catacomba di Commodilla.

L'altra iconografia tipica di Cristo è quella imberbe, senza barba e principalmente di giovane età che si trova maggiormente in scene del Vecchio

---

<sup>29</sup> Ibidem, pagina 21

<sup>30</sup> "Consegna della legge", è uno dei temi iconografici propri dell'arte paleocristiana. Cristo consegna in alcuni casi a Piero in altre a Paolo un rotolo con le leggi.

Testamento e in quelle dei miracoli sui sarcofagi, sui mosaici, come del mosaico pavimentale rivenuto in Inghilterra (Figura 8) o sulle pareti delle catacombe a partire dal IV secolo.



Figura 8 Busto di Cristo, mosaico pavimentale villa romana, 375-425 d.C. Hinton St Mary, Inghilterra

L'aspetto giovanile di Cristo è ancora ancorato al concetto antico di vittoria sul tempo, a simboleggiare una bellezza inattaccabile.<sup>31</sup>

## 2.5 L'ICONOGRAFIA DIVINA DI CRISTO

Intorno alla fine del IV secolo l'iconografia di Gesù accentua la sua divinità, questa volontà portata avanti anche della stessa Chiesa, per rendere ancora più attuale quello deciso nel concilio di Nicea sull'uguaglianza tra Padre e Figlio, porterà alla nascita dell'immagine del Pantocratore e all'icona di Cristo.

Un esempio collocabile tra la fine del IV secolo e l'inizio del V di questo cambiamento iconografico non più legato alla narrazione, ma alla potenza divina di Cristo si trova nella catacomba di Marcellino e Pietro. Sul soffitto di un cubicolo è rappresentato Cristo raffigurato da solo, in maniera frontale, inattivo, seduto su un trono, il volto barbuto, il capo circondato da un'aureola che sui lati ha rappresentato due lettere  $A$  e  $\Omega$ . Cristo è affiancato da Pietro e Paolo. Nel registro inferiore sono rappresentate figure di martiri con i rispettivi nomi e un agnello (Figura 9).

Le differenze tra questa nuova iconografia e quella del passato è evidente, il gesto attivo è stato sostituito da una figura immobile, la figura isolata da una figura accompagnata. La figura idilliaca e pastorale che aveva caratterizzato il

<sup>31</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22.

III e quasi tutto il IV secolo viene sostituita da un'immagine di un Cristo figlio di Dio.



*Figura 9 Cristo in trono tra Pietro e Paolo, pittura murale, fine del IV secolo. Roma, catacomba di Santi Marcellino e Pietro, soffitto del cubicolo 3.*

L'arte del IV e del V secolo, non prende molto in considerazione uno sviluppo iconografico delle immagini della Trinità. Gli esempi sono pochi, uno è costituito da quello in Santa Maria Maggiore, in cui è presente un'evocazione del mistero trinitario.

Nel ciclo dell'Antico Testamento, che si snoda su tutta la navata sinistra fino all'arco trionfale sulla parete sud si trova la scena del saluto e ospitalità di Abramo divisa in tre scene su due registri, in quello inferiore troviamo la terza scena in cui sono raffigurati tre uomini seduti a tavola che presentano le stesse fattezze. Questa scena del pasto potrebbe essere interpretata come una prefigurazione della Trinità (Figura 10).



*Figura 10 Saluto e ospitalità di Abramo, mosaico. Roma, Santa Maria Maggiore*

## 2.6 LA RAFFIGURAZIONE DI CRISTO IN GLORIA NELL'ETA GIUSTINIANA

La metà del VI secolo viene considerata l'età dell'oro di Giustiniano. Imperatore d'Oriente nel suo lungo regno che va dal 527 al 565, riuscì a far sviluppare la cultura bizantina come mai prima d'ora.

In questo periodo si verifica la nascita dei grandi monumenti architettonici bizantini con la diffusione della cupola, struttura architettonica antica a cui viene data un valore simbolico, un esempio è Santa Sofia a Costantinopoli, fatta costruire da Giustiniano nel 532.

Per quanto riguarda la raffigurazione di Cristo durante questo periodo diventa sempre più gloriosa. All'immagine di Gesù tra i suoi discepoli già rara dall'inizio del V secolo, viene sostituita dall'immagine di Cristo seduto su un globo, che diventa simbolo dell'universo e di un trono divino che qualifica Cristo come pantocratore come, ad esempio, nel mosaico absidale a San Vitale a Ravenna (Figura 11), oppure seduto su un arcobaleno o racchiuso in una mandorla.



*Figura 11 Cristo Pantocratore che troneggia sul globo tra due angeli, mosaico absidale, 550 circa.  
Ravenna, San Vitale*

Questi nuovi elementi, uniti all'utilizzo dello sfondo oro cambiano completamente la percezione dell'immagine creando una frattura tra Cristo e lo spettatore.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Ibidem, pagina 23

Questa frattura viene accentuata dall'introduzione di nuovi segni indiretti, come l'etimasia che compare per la prima volta in oriente, sul portone bronzeo di Santa Sofia e in Occidente sull'arco trionfale di Santa Maria Maggiore.

Questa iconografia più o meno complessa ha come base un trono vuoto.

Questo trono non è vuoto, ma piuttosto vacante, infatti cerca di simboleggiare un'assenza unita a una promessa di presenza. La figura di Cristo viene sostituita dalle sue *insigna* come l'agnello, il monogramma o la croce (Figura 12). Questi emblemi fanno dell'etimasia il simbolo della sovranità e della trascendenza di Cristo e la sua elevazione dopo la Resurrezione e richiama la sua seconda venuta.<sup>33</sup>



Figura 12 Etimasia, mosaico, VI secolo. Ravenna, Sant' Apollinare Nuovo

---

<sup>33</sup> Ibidem, pagine 23 e 25



## CAPITOLO 3

### 3.1 LE ICONE

A partire dal VI secolo nasce una nuova tipologia di immagini sacre, le icone, immagini cristiane destinate alla venerazione. Non tutte le immagini nascono con questo scopo, anzi durante i primi secoli dell'arte cristiana questo fenomeno è quasi assente.

A partire dall'età Giustiniana e nei due secoli successivi, grazie alle fonti e ai ritrovamenti archeologici si constata un moltiplicarsi di comportamenti che si possono definire devozionali o di venerazione associate all'uso dell'immagine.

Questo cambiamento non è stilistico o iconografico, ma soltanto culturale.

Le icone che sono arrivate fino a noi sono poche, la maggior parte sono andate perdute, altre distrutte dagli iconoclasti, e si trovano disseminate per il mondo custodite in monasteri, abazie e musei.

Il fenomeno delle icone nasce in Oriente, ma si sviluppa velocemente anche in Occidente, soprattutto a Roma, dove è conservata una delle più antiche icone arrivate fino ad oggi custodita nella chiesa di Santa Francesca Romana, la *Vergine col Bambino* (Figura 13).<sup>34</sup>

La figura della Madonna col Bambino sarà un tema ricorrente delle icone sia in Occidente che in Oriente, queste prime icone che rappresentano Maria sono una svolta nella storia dell'iconografia cristiana, in cui la glorificazione della parte divina di Cristo è indissolubile da quella di sua madre.

---

<sup>34</sup> Ibidem, pagine 23, 25, 26.



*Figura 13 Vergine col Bambino, icona, encausto su tela di lino applicata su tavola, V secolo. Roma, Santa Francesca Romana*

Le icone raffiguranti Cristo arrivate fino a noi sono esigue. Una delle più importanti e antiche sfuggite alla distruzione è quella del *Cristo Pantocratore* (Figura 14) conservata nel monastero di Santa Caterina sul monte Sinai.



*Figura 14 Cristo Pantocratore, icona, VI-VII secolo. Monte Sinai, monastero di Santa Caterina*

Nonostante questa immagine riproduca un tipo di ritratto di Cristo, già noto e che possiamo trovare a Roma a partire dal V secolo, inaugura una nuova tappa della storia dell'immagine di Dio. Comincia a venir meno, senza sparire del

tutto, quel polimorfismo della rappresentazione di Dio, che passa da una concezione paleocristiana di quasi anonimato, senza cioè prestare troppo attenzione all'aspetto fisico di Cristo, ma più al significato delle sue azioni, alla figura del Cristo Pantocratore in cui l'aspetto fisico di Gesù viene posto in primo piano, togliendo tutti i valori simbolici e funzionali facendo rimanere solo il valore del soggetto in sé.<sup>35</sup>

### **3.2 LE IMMAGINE ACHEROPITE**

Durate il regno di Giustiniano, in concomitanza con lo sviluppo dei fenomeni devozionali che porteranno alla nascita del fenomeno delle icone, come precedentemente sottolineato cominciano a nascere le prime immagini indipendenti di Cristo. Fino a quel momento, infatti, Cristo non veniva quasi mai rappresentato da solo, questa concezione è stata modificata quando si cominciò a riflettere su quale fosse l'aspetto di Gesù.

Le prime descrizioni di Cristo compaiono contemporaneamente alle leggende delle sue immagini acheropite, cioè non realizzate da mani umane.

La nascita di questo tipo d'immagini che si sviluppa soprattutto in Oriente è legata a una tradizione pagana, quelle delle immagini dipinte, cadute dal cielo o inviate da Zeus, nel caso dei cristiani queste immagini erano realizzate da Dio stesso o attraverso il suo aiuto.

Queste immagini quindi non solo aggiravano il divieto del Decalogo dell'impossibilità di rappresentare il divino, ma venivano considerate l'unico modello certo dell'aspetto di Cristo.

---

<sup>35</sup> Ibidem, pagine 23, 25, 26, 27.

### 3.3 GREGORIO MAGNO, PRIMO PONTEFICE ICONOLOGO

Il fenomeno della venerazione, come già detto, è una questione che nasce in Oriente, ma si sviluppa rapidamente anche in Occidente. Un esempio emblematico di come questo fenomeno sia entrato negli usi religiosi occidentali è il caso di Marsiglia.

Il vescovo di Marsiglia Sereno fa distruggere delle immagini di Santi presenti nella chiesa episcopale della sua città, dato che la venerazione di queste immagini da parte dei fedeli era diventata eccessiva.

Questo episodio è stato tramandato da due lettere scritte da Gregorio Magno I che fu pontefice tra il 590 al 604 d.C. al vescovo Sereno. In queste lettere c'è la condanna di Gregorio verso le azioni di Sereno, in particolare nella seconda lettera sono presenti elementi che vengono considerati tradizionalmente come il fondamento per l'iconologia teologica latina.<sup>36</sup>

*“la tradizione ammise non senza ragione di dipingere le storie dei Santi nei luoghi sacri [...] E in verità ti lodammo senza riserve che tu abba vietato di adorarle, ma ti riprendiamo che tu le abbia infrante. Perciò non si deve infrangere ciò che fu collocato in chiesa, non a scopo di adorazione, ma semplicemente per istruire le menti degli ignoranti. Altra cosa è adorare una pittura, altra è imparare per mezzo della pittura storica ciò che si deve adorare. Poiché la pittura insegna agli illetterati ciò che la scrittura insegna ai letterati: infatti gli ignoranti vedono nella pittura ciò che devono operare, in essa leggono coloro che non conoscono la lettura; quindi la pittura supplisce per i pagani la lettura”*

*Lettera di papa Gregorio Magno I a Sereno vescovo di Marsiglia*

---

<sup>36</sup> Ibidem, pagine 23, 25, 26, 27, 29.

In questa lettera vi si legge al tempo stesso il rifiuto per l'iconoclastia cristiana nell'ambito della Chiesa e l'azione didattica dell'immagine.

Per il papa quindi l'immagine è un valido sostituto della Bibbia per tutti coloro che non sapendo leggere non possono accedere al messaggio salvifico di Cristo; quindi, essa ha una funzione principalmente didattica, pedagogica e retorica che tuttavia non deve essere trasformata in oggetto di adorazione.

La visione gregoriana pone in risalto il problema della venerazione dell'immagine e quello del suo utilizzo come mezzo da usare nel pastorale e nelle missioni, ma non affronta il problema della legittimità filosofica e teologica dell'immagine di Dio e Cristo.

Questo problema sarà alla base delle dispute iconoclaste, che nei due secoli successivi porteranno, quasi esclusivamente in Oriente, alla prima grande crisi dell'immagine sacra cristiana.<sup>37</sup>

### **3.4 LA CRISI ICONOCLASTA**

La nascita della controversia iconoclasta, che porterà al concilio di Nicea II del 787 d.C., si può far risalire al 726 d.C. anno in cui l'imperatore d'Oriente Leone III Isaurico, mosso sia dalle motivazioni pratiche di porre fine alla propaganda musulmana che accusava di idolatria i cristiani per l'uso delle icone come immagini da venerare, e sia dall'arginare la crescente influenza e potere che i monasteri e i monaci stavano avendo sulle masse popolari, in quanto custodi delle principali immagini che venivano venerate, cominciò la sua personale battaglia contro le icone distruggendo l'immagine del Cristo affissa sulla grande porta bronzea del palazzo imperiale di Costantinopoli.

---

<sup>37</sup> Ibidem, pagine 23, 25, 26, 27, 29, 30.

In Occidente, dove il pensiero del *Dictum Gregorii* era ben radicato, i papi Gregorio II e Gregorio III protestarono, e quest'ultimo in un sinodo romano del 731 d.C. ribadì la legittimità del culto delle immagini. In risposta, Leone III bloccò le rendite della Chiesa romana nei territori bizantini dell'Italia e ne sottopose le diocesi al patriarcato di Costantinopoli.

Costantino V successore di Leone III, fu dapprima più moderato, non perseguendo apertamente gli iconoduli, ma successivamente fece proclamare il divieto delle immagini con un concilio ecumenico nel 754 d.C. che si svolse ad Hieria.

L'imperatrice Irene, madre del giovane Costantino VI (780-798 d.C.) figlio di Leone IV (775-780 d.C.), a cui fu affidata la reggenza essendo il figlio troppo giovane per salire al trono, fu una grande sostenitrice del culto delle immagini.

Nel 785 d.C. si rivolse a papa Adriano I per la convocazione di un concilio, che aveva il compito di definire la dottrina riguardante le immagini.

Il concilio di Nicea II tenutosi nel 787 d.C. fu il VII Concilio ecumenico dell'intera cristianità, a cui parteciparono oltre trecento vescovi da tutto il mondo e per la prima volta una folta rappresentanza di monaci. Alla fine del concilio si stabilì, insieme ad altre questioni riguardanti la vita della Chiesa, che i soggetti rappresentati nelle icone potevano essere venerate dai fedeli, ma l'adorazione doveva essere riservata solo a Dio, Padre, Figlio e Spirito Santo.

Non si trattava, perciò, di venerare le icone come tali, ma solo la memoria dei soggetti in esse rappresentate.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, Milano, Edizione San Paolo, 1995; e G. Filoramo, D. Menozzi, *Storia del cristianesimo: Il medioevo*, Bari, Editrice Laterza, 2009.

Una ripresa del fenomeno iconoclasta avviene all'inizio del IX secolo d.C. con Leone V l'Armeno (813-820 d.C.), che si concluderà definitivamente solo nell'843 d.C. con la deposizione del patriarca Giovanni VII Grammatico, iconoclasta, da parte di Teodora, reggente dell'impero d'Oriente, con Metodio fortemente iconodulo.

### **3.5 DIO NELL'ARTE CRISTIANA D'ORIENTE TRA IL IX E XII SECOLO**

La produzione, esposizione e venerazione delle immagini nel mondo bizantino riprende solo dopo l'843 d.C., nelle cupole delle chiese principali si impone la rappresentazione del Cristo Pantocratore che esalta la parte divina del Salvatore. Lo stesso luogo, la cupola, non è casuale, di fatti vi era un forte rapporto fra il tema della divinità e l'antica forma architettonica diffusa fin dal VI secolo nell'ambito dell'architettura cristiana.

Uno degli esempi più significativi si trova nel monastero di Dafni, in Grecia, in cui si trova un mosaico Cristo Pantocratore (Figura 15) databile XI secolo d.C. in cui la Divinità e l'Onnipotenza di Cristo vengono esaltati particolarmente. I segni della sua sovranità non sono più il trono divino o il globo, ma il suo atteggiamento, le sue dimensioni: rappresentato a mezzo busto, ma con dimensioni colossali. Lo sfondo dorato privo di riferimenti allarga la visione di chi guarda verso l'orizzonte e l'infinito. Lo sguardo severo del Cristo sembra guardare l'osservatore anche se i suoi occhi sono rivolti a destra.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31.

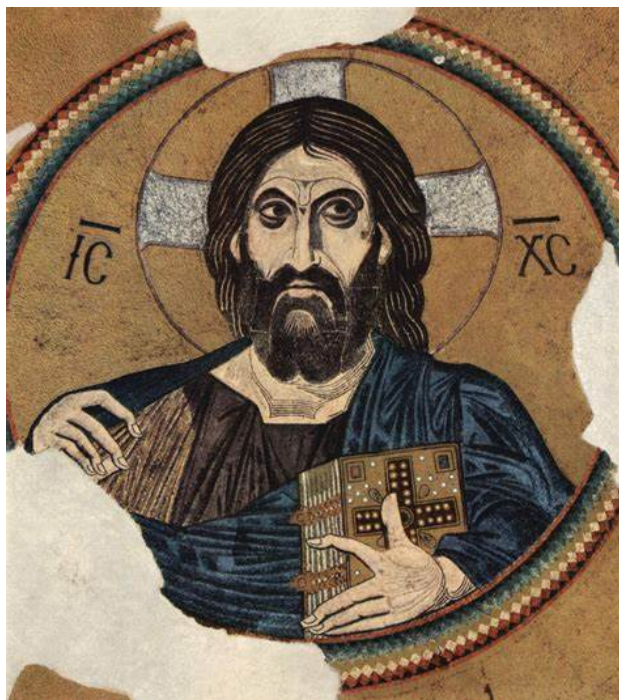


Figura 15 Cristo Pantocratore, mosaico su fondo oro, fine dell'XI secolo. Atene, monastero di Dafni.

Si può osservare inoltre la ripresa dell'iconografia del battesimo di Cristo e della Trasfigurazione. Nei tre secoli successivi alla controversia iconoclasta, le icone di queste due temi giungono ai loro schemi tradizionali.

Il battesimo esprime ormai la dimensione trinitaria dell'evento: la mano di Dio che esce dal cielo, la colomba dello Spirito Santo che scende verso Cristo immerso fino alle spalle nel fiume Giordano che spesso viene personificato come un giovane o un vecchio che tiene un'anfora.

La Trasfigurazione insieme all'*Anastasis* e all'Ascensione, è uno dei soggetti pittorici più importanti della rappresentazione divina di Cristo. In questa iconografia Cristo è quasi sempre racchiuso in una mandorla.

Oltre a questi temi che si erano già affermati prima della crisi iconoclasta, apparvero temi e forme che ci permettono di parlare di una seconda fase della storia delle icone bizantine.



Tra i nuovi soggetti possiamo trovare immagini che evocano le visioni di Dio che André Grabar<sup>40</sup> definisce *visione teofanica* che rappresentano personaggi storicamente lontani come Ezechiele, Santo Stefano e Costantino, legati dall'aver avuto una visione di Dio.

Nascono in questa seconda fase anche le prime accertate immagini della Trinità, esse si trovano in particolare nelle miniature dei manoscritti. Queste prime rappresentazioni rimangono almeno fino al XV secolo in casi sporadici.

Nel XII secolo il mondo Orientale non è caratterizzato da cambiamenti politici, sociali e artistici come in Occidente. Per quanto riguarda la rappresentazione di Dio in questo periodo si possono riscontrare due nuove caratteristiche, la prima è la stabilizzazione dei principali soggetti teofanici in schemi fondamentali che si rifanno al *Dodecaorton*, parola che deriva dal greco e significa "dodici feste" indica la giustapposizione delle immagini delle più importanti feste liturgiche riguardante Cristo o la Vergine che sono: l'Annunciazione, la Natività, la presentazione al tempio, Il battesimo di Cristo, la Trasfigurazione, l'Ingresso a Gerusalemme, la Resurrezione di Lazzaro, la Crocifissione, la Resurrezione, l'Ascensione, la Dormizione di Maria, La Pentecoste.

Il *Dodecaorton* appare a Bisanzio nel XI secolo e che nel secolo successivo assume valore quasi canonico. Questa lista non è di per sé una norma, ma ordina il programma iconografico di molte chiese ortodosse.

L'altro elemento di novità è il cambiamento dell'iconografia della Passione di Cristo, Esso viene rappresentato sofferente e spesso accompagnato dalla figura della Vergine e da San Giovanni, nasce così il tema della *threnos*.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Storico dell'arte russo naturalizzato francese (1896 – 1990)

<sup>41</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33.

Questi due temi, del Cristo sofferente o *Christus Patiens* e della *threnos* o dei dolenti, avranno molta fortuna anche in Occidente, soprattutto in Italia, comparando in molte croci dipinte o nel retro delle pale d'altare

### **3.6 DIO NELL'ARTE D'OCCIDENTE, L'ETA' CAROLINGIA**

I due elementi principali che caratterizzeranno la politica, la società e l'economia almeno fino all'inizio del XI secolo sono la nascita dinastia Carolingia con Pipino il Breve nel 751 d.C., che ha come suo massimo esponente Carlo Magno, e l'aumento del potere della Chiesa.

Questi due elementi hanno avuto un forte valore anche per quanto riguarda l'arte in generale del tempo, ma anche in modo specifico nella storia dell'iconica di Dio.

Le decisioni del concilio di Nicea II avevano provocato nei vescovi e teologi franchi e nello stesso Carlo Magno molto risentimento. Dagli ultimi studi fatti, è emerso che molto di questo astio è dovuto a errori di traduzione degli atti del concilio, fatti da Adriano I, pontefice dal 772 al 795 d.C. In questo clima di conflitto e malintesi Carlo e la sua corte si fanno garanti della vera fede.

I *Libri carolini* redatti tra il 791 e il 794 d.C. scritti in risposta agli atti inviati da Adriano I sul concilio, in cui si respingono le decisioni prese tanto dal concilio di Hieria del 754 d.C., quanto di quello di Nicea del 787 d.C. sostenendo che non si devono né distruggere né venerare le immagini, dal momento che esse servono solo come memoria storica e decorazione delle chiese, riprendendo la tesi di Gregorio Magno.

Questa ideologia carolingia tra la fine del VIII e l'inizio del IX ha provocato un'eclissi dell'immagine di Cristo.

Dalla metà del X secolo nuovi sviluppi porteranno al superamento delle posizioni espresse nei *Libri carolingi*.<sup>42</sup>

Il IX secolo segna sia in Oriente, come già visto, che in Occidente un punto di svolta nella rappresentazione di Dio. Queste novità non si manifestano nello stesso modo in ambedue i luoghi, ma si assiste in questo periodo ad una separazione tra due idee e modi differenti di rappresentare Dio.

In Occidente l'evoluzione dell'icona di Dio dall'età carolingia fino alla fine del XII secolo consiste in un'ampia esplorazione delle implicazioni teoriche della figura di Cristo in maestà. La comparsa e la permanenza di questo tema di gloria si spiega in parte con la volontà di contrastare il pensiero ariano, che collocava la figura di Cristo al di sotto di quella del padre.

Nella prima età carolingia la figura di Cristo si sviluppa soprattutto nelle miniature che adornavano i manoscritti, essi venivano prodotti principalmente in ambito ecclesiastico negli *scriptoria*. Nel giro di pochi decenni l'evoluzione del tema della Maestà di Cristo portò ad una formula tipicamente occidentale della *Majestas Domini*.

L'invenzione di questa iconografia può essere fatta risalire allo *scriptoria* dell'abazia di Saint-Martin di Tours.

I primi esempi di *Majestas Domini* nell'arte monumentale risalgono all'ambito bizantino e sono già presenti dal VI secolo, la formula occidentale riprende i tratti principali dell'iconografia orientale, ma li modifica: Cristo può essere seduto su un trono, su un arcobaleno o su globo, si trova inscritto all'interno di una mandorla che però può assumere svariate forme, le principali sono la mandorla allungata, o la mandorla doppia. Cristo è circondato dal tetramorfo e

---

<sup>42</sup> D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, Milano, Edizione San Paolo, 1995, e F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34.

dai quattro viventi della visione di Ezechiele che vengono ripresentati a figura intera, con sguardi che non incrociano mai quello di Cristo quasi a non volerlo guardare direttamente. Un esempio di *Majestas Domini* databile alla prima metà del IX secolo è quella che si trova in una miniatura della *Bibbia Vivien* appartenuta a Carlo il Calvo imperatore tra l'840 e 877 d.C. (Figura 16).

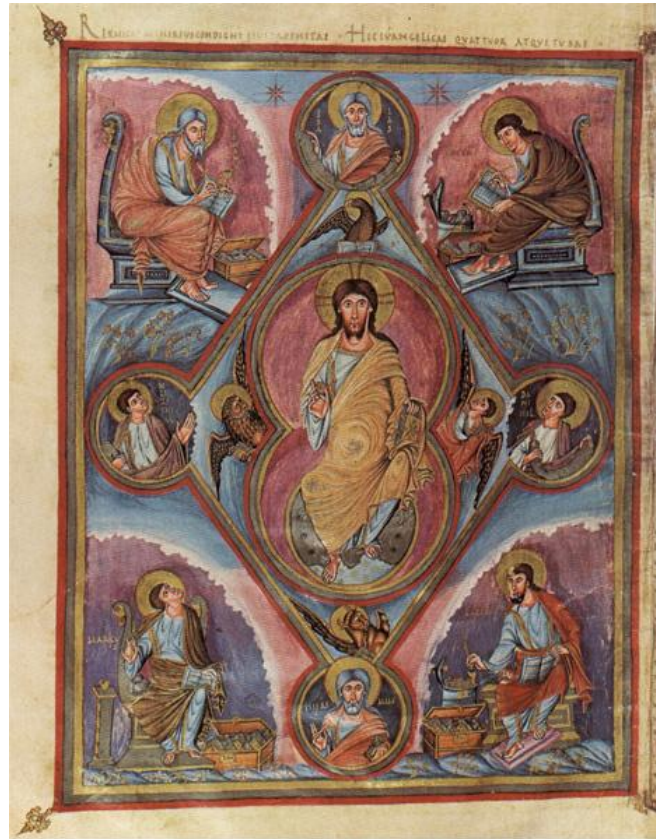


Figura 16 *Majestas Domini*, miniatura della *Bibbia di Vivien*, 845 circa

Il tema della *Majestas Domini* offre una visione sintetica del potere infinito di Cristo, ciò viene accentuato dall'uso di figure geometriche fondamentali come il cerchio, il rombo o il quadrato e dalla posizione della figura di Cristo, centrale, in cui tutte le cose del creato hanno origine.<sup>43</sup>

Uno degli esempi più importanti di come la "rinascita carolingia" oltre che a livello economico, politico e sociale sia intervenuta anche nell'arte figurativa e

<sup>43</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 37.

ancora più nello specifico nell'iconografia di Dio è il *Salterio di Utrecht* (Figura 17).

Si tratta di un manoscritto databile tra l'820 e l'830 d.C., realizzato nell'abbazia di Hautvillers vicino a Reims. Di questo salterio oggi rimangono due copie, la più antica databile all'anno mille che si trova nella British Library di Londra.

Le pagine del salterio sono strutturate in tre colonne, in cui le immagini sono accompagnate da versetti del Salmo corrispondente. Dio viene raffigurato con estrema libertà e svincolato da schemi rigidi e solenni allo scopo di adattarli a un racconto per azioni. Viene raffigurato con il repertorio già esistente, il simbolo della mano, rappresentazione antropomorfa a mezzo busto o a figura intera, a volte senza essere inscritto in mandorle o aureole, girato di spalle, ma mai raffigurandolo con le fattezze di un vecchio.

Il Dio del *Salterio di Utrecht* può essere considerata una figura cristica, cioè che si rifà all'iconografia di Cristo, sia nei temi che nella rappresentazione.<sup>44</sup>

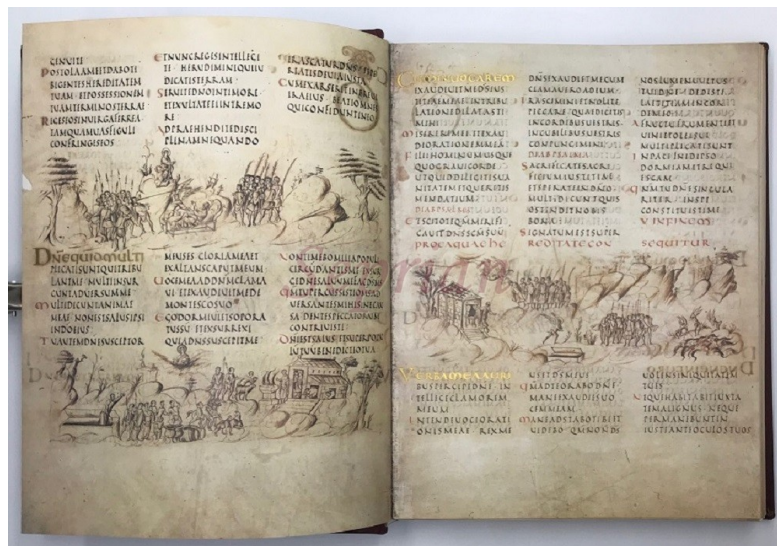


Figura 17 Pagina *Salterio di Utrecht*, disegno a penna, 820-30 circa

<sup>44</sup> Ibidem, pagina 38.

### 3.7 DIO NELL'ARTE D'OCCIDENTE, L'EVOLUZIONE DEL ROMANICO

Il romanico va dalla seconda metà del X secolo fino all' XII secolo incluso e vede il trionfo del tema della *Majestas Domini* che invade tutti gli ambiti della produzione artistica: pittura, scultura monumentale, decorazioni arredi liturgici, illustrazioni dei manoscritti biblici e liturgici. Lo schema rappresentativo non cambia molto rispetto ai secoli precedenti, si nota solamente una certa frammentazione degli elementi, Dio non è più in rapporto con quattro viventi, la mandorla perde qualsiasi rapporto con il firmamento celeste, e si verifica un'assenza di qualsiasi richiamo ad elementi naturali.

Verso la fine del XI secolo, il tema della *Majestas Domini* si sposta, dalla sua posizione classica dell'abside in rapporto diretto con l'altare, ai timpani scolpiti dei principali portali delle cattedrali. Questo spostamento verso luoghi diversi da quello della sua origine coincide però con l'inizio del suo declino, dovuto all'inizio di una nuova concezione degli spazi, dell'arte e della iconografia cristiana che porterà dal XII secolo alla nascita del gotico.<sup>45</sup>

La vera novità di questo periodo, per quanto riguarda la raffigurazione di Dio, è la nascita di un repertorio di nuove immagini della Trinità, che raggiungerà l'apice a partire dal XII secolo.

I fattori che hanno portato la nascita e sviluppo di questo nuovo repertorio sono essenzialmente tre: il primo è quello liturgico con la nascita in questo periodo feste dedicate alla Trinità, che ebbe come effetto la creazione di nuove sezioni nei manoscritti liturgici, con il relativo sviluppo degli artisti di immagini incentrate sul tema in questione. Il secondo fattore è quello teologico, usato principalmente per contrastare l'eresia trinitaria medievale legata alla figura di

---

<sup>45</sup> Ibidem, pagine 38 e 39.

Roscellino<sup>46</sup> (1050-1120 d.C.). Il terzo e ultimo fattore fu quello dello studio della mistica, che portò molti letterati del tempo come Guglielmo di Saint-Thierry (1075-1148 d.C.) con il suo *L'enigma della fede* o Bernardo di Chiaravalle (1090-1153 d.C.) nel suo *De Consideratione* a riflettere sul significato e sul valore della Trinità.

Queste nuove rappresentazioni del tema della trinità possono essere suddivise in tre famiglie: quella della *Trinità del salterio*, quella della *Trinità triandriche* e quella dei *Troni di grazia*.

La prima tipologia si trova principalmente all'interno dei salteri in particolare nel Salmo 110 (109) in cui il simbolo della Trinità viene raffigurata dal Padre e del Figlio in forma umana e quella dello Spirito Santo simboleggiato da una colomba (Figura 18).



Figura 18 Trinità del salterio, miniatura del Sacramentario di Tours, 1177-89 d.C.

---

<sup>46</sup> Monaco cristiano e filosofo francese, massimo esponente del nominalismo estremo che sosteneva che le tre persone della Trinità cioè il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo sono tre realtà distinte fra loro per quanto identiche per il potere e la volontà, ma non possono costituire l'essenza di Dio; in tal modo si distrugge il dogma dell'unità della Trinità e ciascuna persona costituisce un Dio distinto dagli altri due.

Quando il tema della Trinità viene rappresentato con tre figure umane disposte l'una accanto all'altra e nella maggior parte dei casi in posizione seduta si parla di *Trinità triandriche*. Inizialmente le tre figure si presentavano come tre Maestà identiche, ma con il tempo si tenderà a caratterizzarle per attributi e età.

L'ultima famiglia quella dei *Troni di grazia*, è rappresentata dalla figura di Dio Padre seduto o più raramente in piedi che tiene davanti a sé Cristo in croce come se lo stesse proponendo alla contemplazione dello spettatore. La colomba che cambia posizione a seconda de casi completa la Trinità (Figura 19). Questo tipo di rappresentazione è tipicamente Occidentale, non ne esistono tracce nell'arte cristiana Orientale.<sup>47</sup>



Figura 19 Trono di grazia, miniatura, Messale di Cambrai, 1120 d.C.circa

<sup>47</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 39.



### 3.8 DIO NELL'ARTE OCCIDENTALE DAL XIII AL XV SECOLO

L'iconografia di Dio negli ultimi tre secoli del Medioevo si basa principalmente su un'evoluzione dei temi sviluppatosi già nel XII secolo. Gli artisti che iniziano ad avere una maggiore libertà non creano nuovi schemi compositivi, ma danno a quelli già esistenti aspetti variabili, a seconda della generazione, degli ambienti e dei luoghi da cui essi provengono.

L'iconografia di Cristo che nel XII aveva avuto un'evoluzione meno rapida rispetto a quella della Trinità, riprende vigore nei due secoli successivi.

Questa evoluzione porterà a marcare sempre di più gli aspetti più umani del Salvatore e della sofferenza patita durante la Passione.

Il tema della Trinità continuerà la sua evoluzione, non distaccandosi troppo dalle forme sviluppatosi nel XII secolo, ma nei secoli successivi assumerà un nuovo compito, quello di rappresentare la manifestazione della gloria di Dio che fino a quel momento era svolto quasi esclusivamente iconografia dalla *Majestas Domini*.

Tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV si verificano due fenomeni che porteranno a una nuova tappa della storia iconica di Dio in Occidente.

Da una parte l'uso sempre più frequente della pittura, con cui si riesce a rendere meglio prospettiva, la tridimensionalità, la realtà anatomica, le ombre e le caratteristiche fisiche degli oggetti. D'altra parte, la nascita di nuove iconografie trinitarie con un maggior grado di espressività rispetto al passato. Queste nuove famiglie di immagini sono la *compassione del Padre*, che sopravviverà fino al XVIII secolo, la *doppia intercessione* che non arriverà alla metà del XVII secolo e la *Madonna incoronata dalla Trinità* che in diverse forme si manterrà fino al XX secolo.

Nella prima famiglia di immagini vi è la rappresentazione di Dio Padre in trono che sorregge Cristo morto con le dita nell'atto di allargare la ferita del costato e la colomba simbolo dello Spirito Santo tra i due (Figura 20).



Figura 20 *Compassione del Padre*, miniatura dal *Brèviaire de Charles de Neufchatel*, 1463-98 d.C.

La raffigurazione della *doppia intercessione* prevede un'intercessione congiunta di Cristo e della Madonna. Questa intercessione può avvenire in due modi, diretta quando sia Cristo che la Madonna si rivolgono entrambi a Dio Padre (Figura 21), o indiretta quando Maria si rivolge a Gesù che in seguito si rivolge al padre.

Infine la *Madonna incoronata dalla Trinità* che compare verso la fine XIV secolo e che nel XV si imporrà come tema assestante. Verrà rappresentata in vari modi come l'incoronazione della Madonna da parte del Padre e dal Figlio, o da parte del Figlio con benedizione del Padre, da parte di Cristo alla presenza del Padre

e dello Spirito Santo o ancora da parte dei tre soggetti antropomorfi (Figura 22).<sup>48</sup>



Figura 21 Doppia intercessione, miniatura dalle Très belles heures du duc de Berry, 1140 d.C. circa



Figura 22 La Madonna incoronata dalla Trinità, vetrata, 1490. Zwettl (Austria), abbazia

---

<sup>48</sup> Ibidem, pagina 42

## CAPITOLO 4

### 4.1 LA RIFORMA PROTESTANTE

Il protestantesimo è uno sviluppo del cristianesimo che ne segnò la vita religiosa a partire dal XVI secolo. Questo movimento nasceva dall'esigenza di una riforma della Chiesa cattolica che desse un rinnovamento profondo alla vita cristiana.

Martin Lutero (1483-1546 d.C.) teologo e accademico tedesco fu l'iniziatore di questo nuovo movimento cristiano. Tra la fine del 1512 e l'inizio del 1514 Lutero visse un travaglio spirituale poi conosciuto come "esperienza della torre": qui, leggendo e meditando la lettera di San Paolo ai Romani, ebbe un'intuizione che sarà alla base della sua proposta di riforma.

Le idee fondamentali su cui si base la dottrina proposta da Lutero sono esplicate nel concetto per cui ogni uomo può essere salvato da Dio per mezzo della sua fede; non contano quindi né le opere, né le elemosine, ma la fedeltà e l'obbedienza al Vangelo, che è stato ispirato direttamente dalla divinità.

Ogni fedele inoltre può comprendere le Sacre Scritture senza la mediazione di concili o di papi; ciò che è necessario e sufficiente è la grazia divina.

Nel Vangelo sono nominati solo tre sacramenti, il battesimo, l'eucarestia, e la confessione: quindi sono i soli ad essere accettati da Lutero.

Il fedele deve confessarsi direttamente con Dio, senza intermediari, ogni credente è esso stesso come un sacerdote che può instaurare, grazie alla sua fede sincera, un diretto rapporto con la divinità.

Lutero ritiene che ogni buon cristiano possa unirsi in matrimonio senza che questo pregiudichi il suo rapporto con Dio.

Per ciò che concerne le immagini sacre il pensiero di Lutero non fu statico, ma cambiò nel tempo. In una prima fase vi è una certa indifferenza di fronte alla posizione nettamente iconoclasta di Carlostadio (1480-1541), che con la sua opera *Von Abtun der Blider* condanna l'uso delle immagini in quanto lusingano i sensi, e quello di Zwingli (1484-1531) che nel 1525 a Zurigo fa rimuovere tutte le immagini della Madonna e dei Santi, i cui culti furono vietati. In una seconda fase invece si verifica la condanna dell'iconoclastia da parte di Lutero, in quanto secondo lui il problema non sono le immagini, ma l'uso idolatrico che se ne può fare. Nel *piccolo catechismo* del 1529 Lutero assolve completamente le immagini e anzi ne favorisce l'impiego, instaurando un intenso rapporto con Lucas Cranach il Vecchio (1472-1553) pittore e incisore tedesco, con cui lavorò non solo per propagandare attraverso l'uso della stampa, attacchi verso il papato, ma anche per diffondere con un'apposita iconografia i temi teologici caratteristici della Riforma e per illustrare la Bibbia.

Per Lutero e per tutti i successivi riformatori protestanti cadono i principi gregoriani, che fanno dell'immagini in generale una "Bibbia" sostitutiva per gli analfabeti. Per i protestanti, infatti, le Sacre Scritture non hanno bisogno di un sostegno, in quanto la scrittura è l'unica autorità su cui si fonda la predicazione.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, Milano, San Paolo 1995; G. Alberigo, D. Segna, *Sola grazia. I testi essenziali della Riforma protestante*, Milano, Garzanti, 2017; Lutero Martino in *Enciclopedia Treccani*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it); *Protestantesimo* in *Enciclopedia Treccani*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it); F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, Torino, Einaudi, 2012.

## 4.2 IMMAGINI DI DIO NELLA RIFORMA

Già alla fine del XV secolo alcune immagini della Trinità, cominciarono a suscitare critiche e biasimo in alcuni teologi del tempo. Alle porte della Riforma lo sguardo dei teologi verso le immagini diviene maggiormente severo e condanna non alcune opere ben precise, bensì certe tipologie iconografiche in quanto tali e i loro contenuti.

Lutero non manifestò mai un vero interesse sul discorso delle immagini sacre soprattutto dal punto di vista estetico e stilistico, ma fu sempre attento al loro contenuto teologico. Tre sono i soggetti che il teologo tedesco considerò degni di biasimo: *La lattazione di san Bernardo*, *la Vergine della Misericordia* e *la doppia intercessione*. Questi tre soggetti hanno in comune l'esaltazione della figura di Maria.

Nel primo caso vi è la rappresentazione della Madonna che stringe il seno nudo da cui fa sgorgare il latte che arriva alla bocca del Santo inginocchiato, tema che per San Bernardo aveva per significato l'esaltazione dell'infanzia spirituale di coloro che si rivolgono a Maria in quanto madre capace di trasmettere il "latte" della vera dottrina. Per Lutero questo tema della lattazione è semplicemente tema non consono.

Nella *Vergine della Misericordia*, tema molto diffuso fin dal medioevo in Italia e in Europa, la Vergine, mostra i fedeli sotto il mantello, in segno di protezione e benevolenza. Per il teologo tedesco vi è un'esaltazione eccessiva di Maria, in quanto solo Cristo è capace della vera protezione e benevolenza.

La *doppia intercessione*, tema che è stato affrontato precedentemente, in cui vi è la figura di Maria davanti a Cristo, che rafforza quella di Cristo davanti al Padre, che si diffonde a partire dal XIV secolo, fu oggetto di durissime critiche da parte di Lutero che ne pretese la rimozione dalle chiese.

Lutero sosteneva infatti che non era paragonabile l'intercessione della Madonna con quella di Cristo che è unico vero intermediario tra Dio e l'uomo. La spiegazione che lui diede alla diffusione di questo tema fu di un tentativo di consolazione destinato a compensare l'aspetto inquietante di alcune raffigurazioni Cristo, come quella di alcuni Giudizio Universale o quelle di alcune scene della sua passione.

Lutero era contro queste immagini di Cristo, che riteneva incutevano paura nei fedeli, non negava le sofferenze patite da Gesù durante il martirio, ma credeva che il pittore dovesse rappresentarle in modo tale che queste risultassero consolatorie e non terribili.<sup>50</sup>

Il giudizio di Lutero sulle immagini si basa esclusivamente su ragioni teologiche derivante dalla sua visione che vede Cristo come unico mediatore con Dio e il suo rifiuto per la mediazione operati dai Santi e dalla Madonna di cui la teologia medievale attribuiva un ruolo rilevante.

Il risultato visivo di questa dottrina sono le immagini "Gotha", definite così dal luogo in cui sono conservate, di cui uno dei massimi esempi è quella dell'*Allegoria della legge e della grazia* (Figura 23) di Lucas Cranach. In quest'opera concepita da Lutero, le due tematiche, quella della Crocifissione e della Resurrezione e quella dell'immagine del dono della Legge, della caduta e del Cristo giudice, sono messe uno a fianco all'altro, separate da un tronco di un albero come a dare l'idea di due pagine di un libro aperto. L'immagine della parte sinistra è dedicata alla condizione dell'uomo sotto il regime della Legge, mentre nella destra abbiamo l'uomo in stato di grazia. Si tratta di un'immagine

---

<sup>50</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 42, 47.

didattica all'insegnamento e non alla venerazione, pensata per essere posta sulle pareti delle chiese.



Figura 23 Lucas Cranach il Vecchio, *Allegoria della Legge e della Grazia*, olio su tavola, 1529. Germania, Schlossmuseum, Gotha.

Se si tralascia questo tipo d'immagini denominate "Gotha", non esiste un vero e proprio repertorio protestante di immagini di Dio. I luterani continuano a usare le stesse immagini di Dio padre, Figlio e Spirito Santo già in uso.<sup>51</sup>

#### 4.3 IL CONCILIO DI TRENTO

Il concilio di Trento fu fra i più importanti convocati dalla Chiesa cattolica. Si era reso necessario per promuovere una riforma interna alla chiesa e per reagire alla diffusione della Riforma Protestante nell'Europa cattolica.

---

<sup>51</sup> Ibidem, pagina 49



Era stato fortemente voluto da Carlo V d'Asburgo (1500-1558) che per il suo disegno imperiale credeva fondamentale, oltre che la pacificazione della Germania, una riforma della Chiesa.

Il papato e la Curia opposero una forte resistenza al progetto, per paura delle conseguenze di una riforma dottrinale e disciplinare. Oltre che posticipandone continuamente la convocazione, la Chiesa cercò con più tentativi di riformarsi senza passare per un concilio, come nel 1536-37 con la promozione del *Consilium de emendanda ecclesia*<sup>52</sup>.

Fu la Pace di Crépy (1544 d.C.), che impegnava Carlo V e Francesco I (1494-1547 d.C.) re di Francia, a favorire la convocazione di un concilio obbligando Paolo III alla sua organizzazione nella città imperiale di Trento e a rispettarne le decisioni.<sup>53</sup>

Il concilio di Trento si svolse in tre momenti separati dal 1545 al 1563 e durante il suo svolgimento a Roma si succedettero cinque papi: Paolo III, Giulio III, Marcello II, Paolo IV e Pio IV.

L'insieme delle misure di rinnovamento spirituale, teologico, liturgico con le quali la Chiesa cattolica riformò le proprie istituzioni dopo il Concilio di Trento prese il nome di Controriforma.

Questi interventi interessarono principalmente alcuni dogmi cattolici che erano stati rinnegati o reinterpretati dal protestantesimo. In particolare, il Concilio fissò il dogma del peccato originale e quello della giustificazione per la fede e

---

<sup>52</sup> Fu un rapporto commissionato da Papa Paolo III sugli abusi nella Chiesa cattolica nel 1536. La commissione incaricata di esaminare gli abusi nella chiesa fu presieduta dal cardinale Gasparo Contarini e composta da altri otto cardinali. Il loro rapporto si occupava di varie forme di abuso, nonché della questione della formazione culturale e spirituale del clero; fu consegnato a Paolo III il 9 marzo 1537. Il *Consilium de emendanda ecclesia* non fu mai messo in atto, sebbene molte delle modifiche proposte furono riprese dalle riforme successive.

<sup>53</sup> *Concilio di Trento* in *Enciclopedia Treccani*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

per le opere, condannando il principio luterano della giustificazione per la sola fede, e affermando il valore del libero arbitrio persistente anche dopo il peccato originale.

Un altro punto fondamentale fu la lotta contro l'eresia anche con mezzi repressivi. Quest'opera fu in particolare modo affidata all'Inquisizione. Connessa all'operato di questa, fu l'attività di prevenzione, che si esplicò soprattutto nel campo librario con la censura preventiva e repressiva con istituzione dell'Indice dei libri proibiti.

Nell'ambito dell'arte il Concilio di Trento si pronunciò in maniera generica ribadendo quanto deciso nel Secondo Concilio di Nicea, quindi la liceità e validità delle immagini sacre affidando agli ecclesiastici il controllo.

La politica figurativa della Controriforma si basò principalmente nel combattere gli abusi nel campo iconografico, insistendo sull'esatta aderenza ai fatti della storia cristiana e alle verità teologiche, eliminando ogni elemento proveniente da tradizioni apocrife o popolari. Questo rigido atteggiamento portò all'eliminazione di elementi profani e di controlli sulla decenza delle immagini. Questa visione delle arti figurative viene espressa in maniera approfondita nell'opera *il Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582 d.C. del cardinale Gabriele Paleotti.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Controriforma in Enciclopedia Treccani, [www.treccani.it](http://www.treccani.it), P. Prodi, *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014

#### 4.4 IL CARDINALE GABRIELE PALEOTTI

Gabriele Paleotti (Figura 24) nacque a Bologna nel 1522, studiò giurisprudenza presso l'università di Bologna e dal 1546 iniziò ad insegnare giurisprudenza nella stessa università.



Figura 24 Ritratto del cardinale Gabriele Paleotti, olio su tela, Pinacoteca Domenico Inzaghi, Budrio, XVI secolo

Presi i voti venne nominato canonico del capitolo della cattedrale di Bologna e dal 1556 fu giudice del tribunale della Rota Romana.

Su incarico di papa Pio partecipò come consultore e canonista all'ultima fase del concilio di Trento. La sua funzione fu centrale sia per l'elaborazione dei decreti di riforma delle ultime sessioni sia per l'opera di mediazione che ne fece il principale protagonista nei compromessi tra il papato e le grandi potenze di Francia e Spagna. Per i grandi meriti acquisiti nel 1565 il pontefice lo nominò cardinale.

Nel 1566 fu eletto vescovo di Bologna e sotto il suo governo nel 1582 papa Gregorio XIII elevò la sede episcopale di Bologna al rango di arcidiocesi metropolitana.

Nel 1582 pubblicò il celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, che dettò i principi a cui dovevano attenersi gli artisti della Controriforma.

Tra il 1589 e 1591 si trasferì a Roma e divenne prima cardinale e vescovo di Albano e poi di Sabina.

Morì nel 1597 d.C. e venne sepolto nella cattedrale di San Pietro a Bologna.<sup>55</sup>

#### **4.5 DISCORSO INTORNO ALLE IMMAGINI SACRE E PROFANE**

Il cardinale Paleotti durante il suo mandato a Bologna fu sempre in colloquio con gli artisti e gli intellettuali operanti nella sua diocesi, cercò di indicare una strada per lo sviluppo delle arti figurative come espressione della nuova pastorale e della nuova *pietas* tridentina in un realismo storico che si rifacesse alle Sacre Scritture.

Dopo una lunga elaborazione nel 1582 pubblicò il suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*.

Il trattato è diviso in due libri: Il primo libro tratta delle immagini in generale, poi in particolare delle immagini profane e di quelle sacre, dal punto di vista della dottrina. Nel secondo tratta, degli abusi ad esse relativi. Il suo discorso inizia con l'esaminare il concreto problema della riforma delle arti figurative aperto dal Concilio di Trento. Principalmente critica lo spirito paganeggiante e lascivo penetrato nell'arte sacra nei suoi tempi e della riforma generale promossa dal decreto tridentino sulle immagini. Per Paleotti sia la pittura sacra che quella profana deve richiamare la realtà naturale e storica, senza scadere in temi mitologici e pagani tipici del Rinascimento.

L'idea dominante del cardinale è che la pittura diventi popolare, adatta a penetrare nell'animo di tutte le categorie di persone. Questo obiettivo si può

---

<sup>55</sup> Paolo Prodi, Gabriele Paleotti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 80, Enciclopedia Treccani, 2014, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

raggiungere tramite mezzi ben precisi che sono la solidità dell'arte del disegno, la chiara comprensibilità fondata su una profonda conoscenza delle cose spirituali; solo così l'immagine sacra troverà approvazione generale. L'opera non è un insieme di regole, divieti o obblighi, ma un colloquio con i rappresentanti di un'arte che è anzitutto amata in sé stessa e si vuole riformare dall'interno.

Rimangono fissi i cardini tradizionali, imitazione e educazione per gli indotti, ma ci sono fermenti nuovi, concezione dell'arte sacra come strumento di educazione religiosa popolare, esigenza di una spiritualità semplice e chiara, accessibile a tutti.<sup>56</sup>

#### **4.6 TRASFERIMENTO A ROMA E L'INDICE DELLE IMMAGINI**

Alla fine del secolo Paleotti venne trasferito a Roma dove cercò di estendere il suo discorso sull'arte all'intera chiesa cattolica. Osservava che a trent'anni dalla conclusione del concilio non si era avuta nessuna riforma dell'arte sacra, che gli abusi erano continuati se non accentuati. Decise quindi di realizzare una nuova opera, un indice delle immagini, in parallelo a quella dei libri. Essa era concepita come precettiva, rivolta non agli interessati al fenomeno artistico ma ai responsabili della vita ecclesiastica, in particolare ai vescovi. Richiamava l'attenzione sulle gravità degli abusi diffusi nell'arte sacra, sul fatto che i precetti del Concilio non fossero stati messi in pratica, sulla necessità di frenare la corruzione delle immagini analogamente a quanto era stato fatto per i libri. Ricevette molte critiche e aspri dissensi; la diagnosi esposta dal Paleotti era troppo radicale e compromettente per l'intera Chiesa, preoccupata alla conservazione delle sue istituzioni. La Roma papale era già avviata al Barocco,

---

<sup>56</sup> P. Prodi, *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014

in cui l'arte si presenta come pure godimento estetico, un'arte trionfante che assorbe gli elementi profani e allegorici.<sup>57</sup>

#### **4.7 L'IMMAGINE DI DIO DOPO IL CONCILIO DI TRENTO**

Alcuni studiosi hanno sostenuto che l'arte religiosa dopo il concilio di Trento si sia trovata in un clima di terrore e gli artisti sotto un rigido controllo. Questa esagerazione non trova nessun fondamento storico documentale. Infatti, la Chiesa di allora non aveva abbastanza personale competente per dedicarsi in maniera efficace a un simile controllo, i vescovi si limitavano ad un rapido controllo delle opere esposte nei luoghi di culto, che venivano o restaurate o sostituite con opere più adatte, qualora venissero considerate indecenti. Attraverso i resoconti delle visite pastorali dei vescovi, a cui il concilio di Trento aveva affidato il compito di controllo delle immagini, si possono avere notizie sui vari provvedimenti presi dai vari prelati in merito a questa questione.

Dalla fine del Concilio fino alla fine XVII secolo vennero introdotte molte innovazioni, sia in campo stilistico, per quanto riguarda le immagini di Cristo e della rappresentazione della Trinità, sia per quanto riguarda i supporti delle immagini, i temi, le funzioni e il loro collocamento all'interno delle chiese.

Nonostante tutti questi cambiamenti, nell'arte religiosa non si verificò alcuna innovazione dal punto di vista iconografico, e non si verificherà fino all'invenzione della fotografia intorno alla seconda metà del XIX secolo.

La Chiesa post-tridentina più che creare forme inedite ha portato a un cambiamento profondo dei valori sociali dell'immagine religiosa e della sua collocazione nella cultura e nella società: nasce in questo periodo la

---

<sup>57</sup> Ibidem, pagina 55

differenziazione tra arte religiosa e arte profana e la Chiesa cessa di essere il principale ideatore e committente delle opere d'arte.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, cit., pagine 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 42, 47, 49.

## CONCLUSIONI

L'immagine del Dio cristiano nelle sue tre declinazioni Padre, Figlio e Spirito Santo e nella sua rappresentazione d'insieme nella iconografia della Trinità ha subito nel corso del tempo variazioni significative sia dal punto di vista puramente stilistico che dogmatico, ideologico, culturale e sociale.

La nascita delle prime rappresentazioni di Dio nell'arte cristiana può essere collocata a partire dal III secolo, soprattutto per quanto riguarda la figura del Figlio e in maniera minore del Padre con forti richiami a un simbolismo ed a un'iconografia ancora legata alla cultura classica pagana. Queste prime rappresentazioni avranno ancora fino alla fine del IV secolo un compito di formazione, legato alla conoscenza del messaggio salvifico di Cristo e degli avvenimenti più importanti della sua vita, dando più importanza alla narrazione e alla dottrina piuttosto che all'aspetto del Salvatore, che in questo periodo non ha un'iconografia ben definita.

Tra la fine del IV e inizio del V e per tutto il VI secolo si assiste ad un primo processo di definizione della figura Cristo con una maggior accentuazione della sua divinità. Cristo viene rappresentato in trono, sul globo o su un arcobaleno, sfondi che, si distaccano sempre più dal naturalismo classico per evocare, attraverso l'uso di sfondi dorati, una dimensione trascendente.

Questo processo di evoluzione dell'iconografia di Cristo è il risultato sia delle decisioni dei primi concili: Nicea nel 325, Costantinopoli nel 381, Efeso nel 431 e di Calcedonia nel 451, che si ripercorrono anche sui modelli iconografici di Dio, sia dell'opera di Giustiniano che diede un nuovo impulso alla cultura e che promosse la realizzazione di grandi monumenti cristiani bizantini.



Nel VI secolo abbiamo la diffusione delle icone, immagini devozionali che nascono in Oriente, ma che in breve tempo si diffondono anche nell'Occidente cristiano. Con esse nasce quindi un nuovo modo di vedere le immagini di Dio e dei Santi, considerate non soltanto come immagini didattiche o di decorazioni dei luoghi sacri ma come oggetto di venerazione.

La questione della venerazione delle icone portò nel VIII secolo alla crisi iconoclasta, che soprattutto in Oriente sfocerà non solo nella distruzione di molte immagini di Dio e dei Santi, ma anche ad una vera crisi nella Chiesa, in cui il clero d'Occidente si oppose alla distruzione delle immagini e quello d'Oriente, al contrario, riteneva le icone un possibile veicolo di eresie.

Questa disputa sulle icone porterà al concilio di Nicea II che affermerà che le uniche immagini che si possono adorare sono quelle che raffigurano Dio e che quelle dei Santi possono essere venerate in quanto modello da seguire.

Dopo questo periodo di crisi della rappresentazione del divino, in Oriente si riprende l'iconografia del *Cristo Pantocratore* insieme a quella del battesimo e della trasfigurazione di Cristo, e nasce quella della *visione teofanica*, vera novità del IX secolo. Questi temi diventeranno principali nell'arte cristiana orientale.

In Occidente, in cui le decisioni del concilio di Nicea II non vennero accettate in pieno, la figura di Cristo si sviluppa soprattutto nelle miniature dei manoscritti. A dominare è la figura di Cristo in trono nell'iconografia *Majestas Domini*.

Nell'XI secolo comincia ad affermarsi una vera e propria iconografia della Trinità, fino a quel momento, infatti, le rappresentazioni erano scarse e non avevano un'interpretazione unanime. Il tema era suddiviso in tre famiglie quella della *Trinità del salterio*, quella della *Trinità triandriche* e quella dei *Troni di grazia*, successivamente nel XIII e nel XIV secolo queste famiglie verranno ampliate con l'iconografia della *compassione del Padre*, che sopravviverà fino al

XVIII secolo, la *doppia intercessione* che non arriverà alla metà del XVII secolo e la *Madonna incoronata dalla Trinità* che in diverse forme si manterrà fino al XX secolo.

In piena età moderna la raffigurazione di Dio entra in una nuova fase della sua evoluzione, dopo il Concilio di Trento e quindi con l'inizio della Controriforma, la politica figurativa si basò principalmente sul combattere gli abusi nel campo iconografico, insistendo sull'esatta aderenza ai fatti della storia cristiana e alle verità teologiche, eliminando ogni elemento proveniente da tradizioni apocrife o popolari. Questo rigido atteggiamento portò all'eliminazione di elementi profani e di controlli sulla decenza delle immagini.

L'opera del cardinal Paleotti, *il Discorso intorno alle immagini sacre e profane* rappresenta uno dei documenti più importanti della testimonianza della volontà di adempiere a quanto deciso a Trento da parte di alcuni membri del clero. Volontà che, la Chiesa ormai proiettata verso lo sfarzo del Barocco non poteva più condividere.

Infine, il XVII secolo segnò la netta divisione tra arte religiosa e arte profana, con il clero non più massimo committente di opere d'arte, con la conseguente diminuzione della produzione di arte sacra nei secoli successivi e un arresto quasi completo delle novità dal punto di vista iconografico.

## BIBLIOGRAFIA

- G. Alberigo, D. Segna, *Solo grazia. I testi essenziali della Riforma protestante*, Milano, Garzanti, 2017.
- F. Boespflug, *Le immagini di Dio: Una storia dell'eterno nell'arte*, Torino, Einaudi, 2012
- L. Brehier, *Icona* in *Enciclopedia Italiana* Treccani 1933, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)
- M. Clauss, *Israele nell'età antica*, Bologna, Il Mulino, 2003
- G. Filoramo, G. Menozzi, *Storia del cristianesimo: Il medioevo*, Bari, Editrice Laterza, 2009
- V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma: Origini, sviluppo, apparati decorativi epigrafici*, s.l., Schnell & Steiner, 1999
- M. Gianandrea, *Icona* in *Enciclopedia dei ragazzi* Treccani 2005, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)
- M. Liverani, *Oltre la Bibbia. Storia antica di Israele*, Bari, Laterza, 2003
- D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, Milano, Edizione San Paolo, 1995
- P. Prodi, *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014
- P. Prodi, *Gabriele Paleotti* in *Dizionario Biografico degli Italiani Volume 80*, *Enciclopedia Treccani*, 2014, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)
- L. Tondelli, *Decalogo* *Enciclopedia Italiana* Treccani, 1931, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)
- *Enciclopedia online* Treccani, voce online *Concilio di Trento*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)
- *Enciclopedia online* Treccani, voce online *Controriforma*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)
- *Enciclopedia online* Treccani, voce online *Cristianesimo*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

- Enciclopedia online Treccani, voce online *Lutero Martino*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

- Enciclopedia online Treccani, voce online, *Protestantesimo*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it)



## RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare anzitutto il Professore Enrico Galavotti, relatore di questo lavoro di tesi, per la sua disponibilità e il supporto che mi ha fornito sia per la ricerca del materiale bibliografico che per la stesura della tesi.

Un grazie speciale va a Benedetta, la persona che più di tutte è stata capace di capirmi e di sostenermi in questi ultimi due anni e mezzo. Senza la quale non sarei arrivato a questo traguardo.

Vorrei ringraziare anche tutti coloro che mi sono stati vicini in questi anni; i miei genitori, gli amici, parenti e colleghi di lavoro.

