

Bibbia, cultura, scuola

3

Bibbia, cultura, scuola

B. Salvarani, A.Tosolini, *Bibbia, cultura, scuola*, 2011

D. Zoletto, *Bibbia e intercultura*, 2011

R. Alessandrini, *Bibbia e arte*, 2012

in preparazione

Bibbia e storia

Bibbia e geografia

Bibbia e letteratura

Bibbia e scienze

Bibbia e filosofia

Bibbia e musica

Bibbia e cinema

Bibbia e teatro

Bibbia e fumetti

Bibbia e WEB

Bibbia e politica

Bibbia ed etica

ROBERTO ALESSANDRINI

BIBBIA E ARTE

con 27 illustrazioni a colori fuori testo

CLAUDIANA / EMI

www.claudiana.it / www.emi.it

Roberto Alessandrini

è docente di Antropologia all'Istituto superiore universitario di scienze psicopedagogiche e sociali affiliato all'Università pontificia salesiana di Roma. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Immagini* (Emi, 2008), *Gesto* (Emi, 2010), *Gioco* (Emi, 2010) e *Sagome inquiete: ombre e silhouette dalle figurine al cinema* (Franco Cosimo Panini, 2011).

Scheda bibliografica CIP

Alessandrini, Roberto

Bibbia e arte/ Roberto Alessandrini

Torino : Claudiana, 2012

110 p. ; [16] p. di tav. : 27 ill. ; 21 cm. - (Bibbia, cultura, scuola ; 3)

ISBN 978-88-7016-880-8

1. Arte. Temi [:] Bibbia

(CDD 22.) 704.9484 Iconografia. Personaggi e avvenimenti biblici

© Claudiana srl, 2012
Via San Pio V 15 - 10125 Torino
Tel. 011.668.98.04 - Fax 011.65.75.42
info@claudiana.it - www.claudiana.it

© Editrice missionaria italiana, 2012
Via di Corticella 179/4 - 40128 Bologna
Tel. 051.326027 - Fax 051.327552
www.emi.it

Tutti i diritti riservati - Printed in Italy

Ristampe:

21 20 19 18 17 16 15 14 13 12 1 2 3 4 5

Copertina: Vanessa Cucco

Stampa: Stampatre, Torino

In copertina: FRA ANGELICO, *Annunciazione*, 1400 ca, Firenze, Convento di San Marco.

PREMESSA

Il presente testo e la collana cui appartiene muovono da un'ambizione e si pongono una doppia finalità.

L'ambizione è quella di entrare nel dibattito culturale contemporaneo sostenendo in modo esplicito, laico, non confessionale e interculturale l'importanza che la Bibbia – per oltre un millennio, dal IV ad almeno il XVII secolo, testo base del sapere sia religioso sia secolare – ritrovi cittadinanza nell'agorà del dibattito culturale e formativo.

Le due finalità possono invece così riassumersi:

a) evidenziare come non sia possibile comprendere la cultura nella quale viviamo, e dalla quale molti di noi provengono, senza fare i conti con la Bibbia. Il che significa anche sostenere che quanti non sanno da dove vengono difficilmente possono partecipare in maniera consapevole, creativa e attiva alla definizione del *dove andare*, del percorso verso una società capace di rispondere alle sfide delle società glo-cali in cui tutti noi viviamo;

b) sottolineare, anche mediante specifici approfondimenti, come sia doveroso, e non solo possibile, incontrare il testo biblico e interagire con esso entro il luogo deputato alla costruzione della cultura, all'elaborazione dei processi formativi e identitari (alla *Bildung* direbbero i pedagogisti), delle nuove generazioni, ovvero la scuola.

Alla radice di questa duplice finalità agisce una consapevolezza, una pre-comprensione, che deve essere esplicitata in tutta chiarezza.

za: il percorso che additiamo si muove nel solco della *logica interculturale*, e in particolare assume la pluralità di culture, religioni, stili di vita, dimensioni valoriali, riferimenti simbolici, che caratterizzano le società *glocali* contemporanee come sfida cruciale che è nel contempo sociale, culturale, politica, religiosa.

Brunetto Salvarani e Aluisi Tosolini
(Curatori della collana)

Volumi della collana:

- *Bibbia, cultura, scuola*
- *Bibbia e intercultura*
- *Bibbia e storia*
- *Bibbia e geografia*
- *Bibbia e letteratura*
- *Bibbia e scienze*
- *Bibbia e filosofia*
- *Bibbia e musica*
- *Bibbia e arte*
- *Bibbia e cinema*
- *Bibbia e teatro*
- *Bibbia e fumetti*
- *Bibbia e WEB*
- *Bibbia e politica*
- *Bibbia ed etica*



UN IMMENSO ARCHIVIO DI IMMAGINI

Un «grande codice dell'arte» (Blake), un «immenso vocabolario» (Claudel), un imponente «atlante iconografico» (Chagall)¹, un «elemento di rilievo della nostra tradizione immaginativa»². La Bibbia, primo libro a caratteri mobili stampato in Europa, può essere considerata un inesauribile deposito di figure, miti, metafore, schemi e tipologie al quale la letteratura, la pittura e il cinema hanno abbondantemente attinto.

Per larga parte della produzione figurativa, plastica e architettonica il cristianesimo ha infatti lungamente costituito «la riserva tematica e l'immaginario di base»³ attraverso una stretta relazione tra arte e testo sacro che non si è limitata a un intreccio pittorico di allusioni letterarie, ma ha prodotto un «nesso ontologico»⁴ in grado di operare un «disvelamento».

¹ Cfr. G. RAVASI, voce *Bibbia e cultura: arte*, in: P. ROSSANO, G. RAVASI, A. GHIRLANDA (a cura di), *Nuovo dizionario di teologia biblica*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (Mi) 1988, pp. 169-192; R. ALESSANDRINI, *Immagini*, Emi, Bologna 2008.

² N. FRYE, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino 1986, p. 12.

³ S. NATOLI, *L'immagine del Dio invisibile*, in: S. NATOLI, P. SEQUERI, *Non ti farai idolo né immagine*, il Mulino, Bologna 2011, p. 50.

⁴ T. VERDON, *Arte, natura, Bibbia: estetica ed etica nella cultura giudeo-cristiana*, in: T. VERDON (a cura di), *L'arte e la Bibbia. Immagine come esegesi biblica*, Biblia, Settimello (Fi), 1992, pp. 22-30.

Lo testimoniano le immagini catacombali e quelle funerarie, le grandi raffigurazioni del IV e V secolo, i cicli medievali bizantino e carolingio, le miniature delle bibbie medievali e rinascimentali⁵, i cicli trionfali con destinazione popolare negli affreschi, nelle vetrate e nelle affascinanti sculture del periodo romanico e gotico, la *Biblia pauperum*⁶. Ma anche la permanenza del soggetto biblico nel Rinascimento e il prolungamento in Tintoretto, Tiziano e Veronese del «gigantesco biblico» di Michelangelo.

A questo imponente lavoro la Scrittura ha offerto un fondamento e un supporto già a partire dalla relazione di immagine e somiglianza che Dio instaura tra sé e l'uomo nel racconto biblico della creazione. Nel Primo Testamento⁷, inoltre, c'è una parola ebraica che ricorre 741 volte e il cui significato oscilla tra buono e bello, utile e dilettevole, vero e affascinante, retto e dolce, favorevole e armonico.

Il termine è *tôb*, comunemente tradotto con *buono*, ma che potrebbe anche essere reso con *bello*, come nella versione della Bibbia in lingua corrente. Dunque – ricorda la Genesi – «Dio vide *ki*

⁵ È il XII secolo l'epoca d'oro del testo biblico illustrato (l'esempio più celebre è quello di Winchester, 1160-75), mentre nel XIII appare a Parigi la «Bibbia moralizzata», con composizioni, medaglioni e scritti di accompagnamento all'esegesi. Importanti Bibbie miniate rinascimentali sono quelle di Borso d'Este e di Federico di Montefeltro.

⁶ Le «Bibbie dei poveri» sono raccolte di immagini sulla vita di Gesù che potrebbero essere state utilizzate per l'educazione religiosa o per fornire modelli agli artisti. Si tratta di pagine strutturate in ordine cronologico, con un episodio della vita di Gesù al centro, circondato da testi esplicativi, figure di profeti e scene del Primo Testamento.

⁷ Adottiamo, in coerenza con le scelte editoriali della collana, la dizione di Primo Testamento al posto di quella tradizionale di Antico Testamento, alla quale sono connessi pregiudizi e fraintendimenti storici. La proposta, ripresa in molti paesi e accolta con favore soprattutto in ambienti ecumenici, è stata avanzata da J.A. SANDERS, *First Testament and Second*, in: "Biblical Theology Bulletin" 17/2 (1987), pp. 47-49. Essa intende evidenziare che «la prima parte della Bibbia cristiana costituisce il fondamento fondante, quello che è stato posto per primo e sul quale poggia l'agire di Dio in Gesù e in tutti coloro che seguono Gesù: quale sua attualizzazione rinnovata e rinnovante» (E. ZENGER, *Il Primo Testamento. La Bibbia ebraica e i cristiani*, Queriniana, Brescia 1997, pp. 172 s.).

tôb»⁸, vide che tutto era, a un tempo, buono e bello, utile punto di partenza per delineare il profilo dell'estetica biblica.

Se le opere che provengono dall'antichità sono in prevalenza sculture e figure singole, nel mondo cristiano l'accento si colloca soprattutto sulla pittura e sugli elementi narrativi, anche se non tutto della Bibbia è facilmente raffigurabile: episodi molto noti non trovano altrettanta eco visiva, mentre, al contrario, brevi passi della scrittura sacra registrano notevole fortuna pittorica in relazione alla committenza, agli orientamenti devozionali e alla sensibilità degli artisti⁹.

Il desiderio di vedere l'invisibile, di guardare il volto di Dio o, al contrario, di non rinchiuderlo in una forma che si rivelerebbe sempre inadeguata e riduttiva, ha fatto sì che l'esperienza religiosa e le forme dell'arte figurativa si siano ripetutamente incontrate e respinte, in una continua tensione tra prescrizioni dottrinali e atteggiamenti storici. Chi considera le immagini uno schermo illusorio e fuorviante che deforma e limita l'accesso alla verità si scontra inevitabilmente con chi ritiene imprescindibile la mediazione che esse offrono per raggiungere lo stesso risultato, cioè avvicinare a Dio e innalzare lo spirito¹⁰.

Un radicato mito storiografico postula in alcune culture mono-teiste la totale assenza di raffigurazioni, ma nemmeno nell'ebraismo e nell'islam i divieti determinano tradizioni completamente aniconiche¹¹, mentre nel cristianesimo le immagini accompagnano

⁸ G. RAVASI, ...*Ki : Tôb: Dio vide che era bello!*, in: T. VERDON (a cura di), *L'arte e la Bibbia* cit., pp. 43-78.

⁹ J. BURCKHARDT, *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 377.

¹⁰ Cfr. B. LATOUR, *Che cos'è l'iconoclasm?*, in: A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, pp. 287-330; P. MIQUEL, *La liturgia un'opera d'arte*, Edizioni Qiqajon, Magnano (Bi) 2008, p. 97.

¹¹ Le rigide convinzioni sull'aniconismo giudaico sono state messe seriamente in discussione dopo il ritrovamento, nel 1932, dell'antica sinagoga di Dura Europos, costruita nella prima metà del III secolo e affrescata con raffigurazioni del Tempio, dell'Arca, del Leone di Giuda, di Giacobbe, Mosè, Ester e Davide. Dura Europos non è un caso isolato e numerose raffigurazioni si trovano in altre sinagoghe (Beth Alpha, Cafarnao, Marus, Gerasa, Na'aran, Ma'on) e nelle catacombe ebraiche di Roma del I secolo. Cfr. A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medio Evo*, Jaca Book, Milano 1983; A. CONTESSA,

il culto legato alle reliquie dei santi e divengono parte integrante della liturgia. Quando in Oriente si completa tra il VI e l'VIII secolo il processo che trasforma l'immagine di culto in vera e propria icona con funzioni teologiche, liturgiche e sacramentali, in Occidente prende forma una legittimazione didattica delle raffigurazioni che sfrutta «le virtù pedagogiche e di sintesi»¹² dell'immagine, secondo l'idea che una dottrina, un catechismo, un insegnamento possano essere efficacemente riassunti in chiave figurativa.

Pur oscillando tra interpretazioni più rigoriste e più permissive, l'ebraismo non ha comunque mai ritenuto di poter rappresentare Dio attraverso immagini plastiche esprimendo in questo modo non solo il rifiuto dell'idolatria e dell'assimilazione ai *gentili*, ma anche l'idea che la determinazione implica finitezza e morte e si contrappone all'inesprimibile e all'illimitato. Se Dio è vivente non può essere racchiuso in un'immagine, non può essere ridotto a cosa «perché è sempre e inequivocabilmente *evento*». Lo si può, dunque, esperire, ma non definire o delimitare nello spazio della semplice visibilità¹³.

Si legge nel libro dell'Esodo (20,4): «Non farti scultura, né immagine alcuna delle cose che sono lassù nel cielo o quaggiù sulla terra o nelle acque sotto la terra». Una proibizione ribadita dal Levitico (26,1): «Non vi farete e non metterete in piedi né idoli, né sculture, né monumenti. Nel vostro paese non rizzerete pietre scolpite per prostrarvi davanti a loro». E il Deuteronomio avverte (4,15-18): «Badate bene a voi stessi, affinché non vi corrompiate e non vi facciate qualche scultura, la rappresentazione di qualche idolo, la figura di un uomo o di una donna, la figura di uno degli animali della terra, la figura di un uccello che vola nei cieli, la figura di una bestia che striscia sul suolo, la figura di un pesce che vive nelle acque sotto la terra».

→ *Gerusalemme, promessa e profezia*, Edizioni Qiqajon, Magnano (Bi), 1994; F. CALABI, *Simbolo dell'assenza; le immagini nel giudaismo*, in: "Quaderni di storia" XXI, 41 (1995), pp. 5-32.

¹² F. BOESPFLUG, *La caricatura e il sacro. Islam, ebraismo e cristianesimo a confronto*, Vita e Pensiero, Milano 2007, p. 121.

¹³ S. NATOLI, *L'immagine del Dio invisibile* cit., p. 15.

La rivelazione attraverso la Parola produce una «inaccessibilità visiva»¹⁴ ricordata a Mosè quando, nel libro dell'Esodo, chiede di poter vedere il volto di Dio e deve accontentarsi delle sue spalle: «Tu non puoi vedere il mio volto, perché l'uomo non può vedermi e vivere» (Es. 33,20), e persino i serafini, che sono sempre alla sua presenza, si coprono il volto con le ali.

Tuttavia, anche nella tradizione ebraica le immagini non sono del tutto assenti, a partire dai dodici buoi del catino in bronzo (I Re 7,23-26) e dai cherubini dell'arca dell'alleanza (Es. 25,18); pur nella distinzione tra ciò che rischia di essere idolatrico e ciò che ha finalità puramente decorative, il divieto a raffigurare porta allo sviluppo di altre forme espressive, come la micrografia. Se si esclude la decorazione dei libri sacri, principale destinazione dell'arte ebraica nel Medioevo, bisognerà attendere la fine del XIX secolo per annoverare anche artisti di ascendenza ebraica tra gli esponenti delle grandi correnti artistiche europee.

Sono questi i «buchi neri» nella teoria estetica della Bibbia: l'assoluta marginalità dell'Israele biblico e il tardo approdo del giudaismo sul versante delle arti figurative. Un «silenzio iconico» copre l'esperienza di Israele, estendendosi all'islam e toccando talvolta anche il cristianesimo con l'iconoclasmo d'Oriente e i rigori puritani della riforma d'Occidente. Alla base, ribadisce il biblista Gianfranco Ravasi, «c'è innanzi tutto un'istanza teologica degna di rilievo: Israele lotta contro ogni materializzazione del sacro, contro ogni riduzione immanentistica di Dio a oggetto manipolabile»¹⁵.

Dall'inizio del I e fino al III secolo il cristianesimo ignora le immagini. Gesù e i suoi discepoli non se ne occupano, l'apostolo Paolo le disprezza e la predicazione apostolica nel circuito mediterraneo non se ne serve. I cristiani considerano idolatrico il culto pagano alle immagini religiose, ma non esprimono atteggiamenti iconofobi.

La situazione si modifica in modo radicale a partire dalla seconda metà del III secolo, poi con Costantino e l'editto di Milano,

 ¹⁴ P. BERNARDI, *I colori di Dio: l'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 5.

¹⁵ G. RAVASI, *...Ki : Tôb: Dio vide che era bello!* cit., p. 50.

infine con il decreto dell'imperatore Teodosio. Inizia a prendere forma l'arte paleocristiana e Dio viene raffigurato come un vecchio onnipotente oppure attraverso la figura di Cristo, secondo una modalità che troverà ben presto espressione in affreschi, mosaici e rilievi.

E mentre l'Oriente cristiano considera le immagini «partecipi della natura divina del prototipo»¹⁶ l'Occidente sistematizza un'altra posizione a opera di papa Gregorio I, secondo il quale «la pittura insegna agli illetterati ciò che la Scrittura insegna ai letterati».

Se il Concilio di Elvira, che si svolge in Spagna attorno al 313, sancisce la proibizione di fare dipinti nelle chiese, il Concilio Quinisesto, convocato a Costantinopoli nel 692, al contrario le promuove e suggerisce di sostituire le raffigurazioni simboliche con quelle antropomorfe: «Comandiamo che d'ora innanzi, invece dell'antico agnello, il carattere di colui che toglie i peccati del mondo, cioè di Cristo nostro Dio, sia dipinto e raffigurato sotto forma umana».

Tra contrasti e diversità di natura teologica, un processo storico che sposta il culto dalle reliquie dei martiri alle loro immagini trasforma nel VI secolo le raffigurazioni cristiane in icone, che si ritengono partecipi della natura sovrannaturale dei raffigurati e quindi degne di essere venerate. Nel 730 l'imperatore bizantino Leone III ne impone la distruzione anche per sradicare l'idolatria. Giovanni Damasceno e, dopo di lui, altri teologi come Niceforo di Costantinopoli e Teodoro Studita, forniscono al contrario gli argomenti dottrinali e teologici che giustificano la posizione ortodossa sulle immagini connettendole alla cristologia: a essere dipinta non è la natura umana o divina di Cristo, ma l'unione ipostatica delle due nature. Ritenerle non rappresentabili significherebbe negare l'incarnazione. Costantino V, successore di Leone, sposta la lotta iconoclastica proprio sul terreno cristologico e i suoi teologi sostengono che l'unica icona di Cristo è l'eucaristia, posizione ribadita nel 754 dal Concilio di Costantinopoli. Nel 780 sale al trono il figlio dell'imperatore, ancora ragazzo, e la reggente Irene

 ¹⁶ D. MENOZZI, *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (Mi) 1995, p. 77.

convoca il Concilio Niceno II (787) che ribadisce la liceità della venerazione delle immagini.

La legittimazione dell'icona incentiva la raffigurazione di Cristo, della Vergine, dei santi e degli angeli e favorisce la diffusione di numerose immagini religiose sia in Oriente che in Occidente. Una ripresa dell'iconoclasmo avviene con Leone V l'Armeno, sul trono bizantino dall'813 all'820. Il Concilio di Costantinopoli dell'815 approfondisce la teologia iconoclastica, mentre nell'863 papa Nicola I convoca un sinodo in cui proclama che attraverso le pitture, così come attraverso la Scrittura, si giunge alla contemplazione di Cristo, che per l'apostolo Paolo è immagine del Dio invisibile. Come ribadiscono nel IX secolo Niceforo il Patriarca e Teodoro Studita, assumendo natura umana e corpo, Cristo stesso ha accettato di farsi «circoscrivere» dalla limitatezza e dalla materia¹⁷.

È, in particolare, il cristianesimo ortodosso a rivolgere un duro attacco all'iconoclastia, considerata una minaccia per la realtà stessa dell'incarnazione: «Insensibile al realismo evangelico, alla sacralità della storia l'iconoclastia nega il realismo della santità, la sua capacità di trasfigurare la natura»¹⁸. Parte organica della tradizione spirituale dell'Oriente, l'iconografia fonde l'elemento artistico con la contemplazione mistica e inaugura così una teologia viva che diviene, secondo la formula di Giovanni Damasceno, «canale di grazia con virtù santificatrice». Rispetto a ogni raffigurazione estetica – un trittico formato dall'artista, dall'opera e dallo spettatore – l'icona spezza il triangolo e il suo immanentismo. Venerata con incensi e ceri, adottata nella liturgia e talvolta rivestita di valori taumaturgici, essa suscita non l'emozione, ma il *mysterium tremendum*, dinanzi all'avvento di un quarto principio in rapporto al triangolo: la parusia del trascendente di cui l'icona testimonia la presenza. L'artista, considerato un mero artigiano, scompare così dietro la tradizione (le tavole, infatti, non sono quasi mai firmate) e l'opera lascia il posto a una teofania che disorienta lo spettatore alla ricerca di uno spettacolo. La chiesa

 ¹⁷ M. BETTETINI, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 84.

¹⁸ P.N. EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (Mi) 1990, p. 169.

ortodossa, che non viene sfiorata dai cambiamenti culturali legati al Rinascimento occidentale, non consente all'artista di creare il suo personaggio, ma lo obbliga a riprodurlo.

Se si osservano le icone russe del XIV, del XV e in parte del XVI secolo si resta colpiti anche dalla stridente contraddizione con le regole della prospettiva lineare, una costruzione geometrica dove l'intero quadro si trasforma in una «finestra» attraverso la quale crediamo di guardare lo spazio e dove la superficie materiale pittorica o in rilievo viene trasformata nel «piano figurativo» sul quale «si proietta uno spazio unitario»¹⁹. Come osserva Pavel Florenskij²⁰, «la prospettiva rovesciata, nella rappresentazione del mondo, non è semplicemente una prospettiva lineare non realizzata, parzialmente compresa e studiata, ma è un approccio particolare al mondo, di cui bisogna tener conto come di un maturo e indipendente metodo di rappresentazione». Non si tratta dunque di grossolani errori di disegno o di teneri balbettii infantili, ma di una trasgressione non casuale di chi, pur conoscendo la prospettiva, intende servirsi di un altro principio di rappresentazione.

In Occidente, il Medioevo appare invece

Marcato dalla sua bianca veste di chiese formicolanti di sculture, di mosaici o di vetrate multicolori, di oreficerie scintillanti, di coloratissimi libri miniati, di avori scolpiti, di immense porte di bronzo, di smalti, di pitture murali, di arazzi, di ricami, di stoffe e tessuti dai colori cangianti e dal singolare disegno, di tavole dipinte a fondo d'oro²¹.

È in questo contesto che si inserisce la riflessione dei grandi teologi, orientati ad arginare deviazioni superstiziose: per Bonaventura da Bagnoregio le immagini sono state introdotte nella chiesa «per l'ignoranza dei semplici, per la pigrizia degli affetti e per la labilità della memoria» e per Guglielmo Durando, vesco-

¹⁹ E. PANOFSKY, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 35.

²⁰ P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Gangemi, Roma 1990, p. 93.

²¹ E. CASTELNUOVO, *L'artista*, in: J. LE GOFF (a cura di), *L'uomo medievale*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 237.

vo di Mende, grazie alla pittura il fatto è posto davanti agli occhi, mentre attraverso la scrittura esso viene richiamato alla memoria come per sentito dire, il che commuove meno l'animo²². Un esempio dell'attenzione riservata «all'ignoranza dei semplici» è rappresentato dai Rotoli dell'*Exultet*, l'inno solenne cantato nella notte di Pasqua; il diacono recita il testo dall'ambone e srotolandolo consente al popolo di comprendere vedendo le immagini, rovesciate rispetto al testo.

Nel XII secolo accelera il declino del cristomorfismo e si ritiene ormai lecito raffigurare Dio in veste umana, benché non si sia incarnato. Appaiono quindi immagini del Padre, rappresentato come un vegliardo²³, scompare la figura di Gesù come giovane uomo, tanto apprezzata dalla prima arte cristiana fino al periodo romano, e declina quella del Cristo predicatore e taumaturgo, preferito invece dall'arte carolingia e ottoniana.

Pur non ostacolando il profondo rinnovamento artistico che si verifica nel corso del Quattrocento, la chiesa inizia ad avanzare istanze di controllo e a mostrare preoccupazione per le rappresentazioni false, immorali ed erronee, come la Trinità raffigurata nel ventre di Maria (o come una persona a tre teste), Gesù con la tavola dell'alfabeto – «mentre egli non ha imparato nulla dagli uomini» (sant'Antonino, *Summa Theologica*, 1450 ca) – le osteriche che, secondo i racconti apocrifi, assistono al parto della Vergine. Ma questo è un tempo in cui i pontefici utilizzano le immagini anche con finalità politiche ed ecclesiastiche, si affidano a grandi artisti e a grandi architetti per erigere edifici importanti «per maggiore autorità della Chiesa romana» (testamento di papa Niccolò V, 1455) e per trasmettere ai fedeli il senso dell'autorità della sede apostolica.

A Firenze, che dell'umanesimo è uno dei centri più vivaci, il domenicano Girolamo Savonarola ribadisce nelle sue prediche che le immagini evangelicamente ispirate servono all'educazione degli incolti e all'elevazione dello spirito, mentre quelle moralmente «disoneste» vanno rimosse dalle chiese e dalle case. Sculture,

²² Cfr. D. MENOZZI, *La chiesa e le immagini* cit., p. 149.

²³ Su questo tema si veda anche P. LIA, *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Ancora, Milano 2003, pp. 255-294.

pitture e stampe vengono bruciate nella Firenze di fine Quattrocento e lo stesso Savonarola finisce al rogo nel 1498. Ispiratore delle silografie che accompagnano la diffusione dei suoi sermoni, il domenicano influenza con le sue idee anche artisti come Botticelli e Fra Bartolomeo della Porta, poi divenuto monaco, autore anche di un celebre ritratto del frate.

Nel XVI secolo, soprattutto nel Nord Europa, avviene una profonda trasformazione del sistema iconografico. Le immagini, fino ad allora ritenute importanti per la pietà e il culto e considerate segni tangibili della presenza del sacro, diventano principalmente oggetto di contemplazione estetica e si guardano come opere d'arte, come finestre aperte sul mondo creativo dell'autore. Osserva Hauser che

Le opere dei pittori olandesi si possono trovare dappertutto, salvo nelle chiese; e del resto il quadro di devozione non esiste nell'ambiente protestante. Le storie bibliche hanno un posto relativamente modesto accanto ai soggetti profani, e di solito vengono trattate come scene di genere. I temi preferiti sono invece quelli tratti dalla vita quotidiana: il quadro di costume, il ritratto, il paesaggio, la natura morta, la scena d'interno, lo studio d'architettura²⁴.

Proprio nei Paesi Bassi e in Francia, nel clima delle controversie e delle lotte religiose che accompagnano la Riforma protestante, si verificano anche distruzioni di quadri e statue. Per restituire al culto la sua purezza e alla Parola il suo primato, le immagini vengono occultate, imbiancate, eliminate, prese ad archibugiate, accecate, decapitate o, in alcuni casi, processate, giudicate, condannate e arse, anche se i riformatori cercano di opporsi alle rivolte iconoclastiche o tentano di canalizzarle nelle istituzioni²⁵.

Mentre Lutero annuncia nel suo catechismo che il regno di Dio è il regno dell'ascolto, non della visione, e Calvino definisce la parola come unico specchio divino, il nitore e la sobrietà delle chiese

²⁴ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, vol. 1, Einaudi, Torino 1956, pp. 496-497.

²⁵ Cfr. O. NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 174-177.

riformate, prive delle immagini superstiziose dei papisti, diventano il simbolo di una chiesa purificata e «desensualizzata», il cui carattere spoglio viene messo bene in evidenza anche nei dipinti secenteschi dei pittori fiamminghi.

Lutero definisce pubblicamente la sua posizione attraverso una serie di prediche pronunciate a Wittenberg nel 1522. Pur condannando apertamente il culto idolatrico delle immagini, il riformatore non giustifica l'iconoclasmo e lascia la questione alla libertà dei cristiani. L'arte, infatti, svolge una funzione pedagogica e le raffigurazioni, pur subordinate alla Scrittura, possono avere un ruolo positivo: «Possiamo fare e avere delle immagini, ma [...] non dobbiamo adorarle», precisa. In un clima di disordini sociali fomentati dall'ala più radicale della Riforma, la posizione luterana diviene più rigida – la pratica iconoclastica è legittima in casi di evidente idolatria purché gestita dall'autorità civile – ma si riformulerà in seguito attorno alle tesi originarie. Lutero stesso si rivolge a Lucas Cranach il Vecchio per illustrare temi biblici o aspetti teologici della Riforma in chiave antiromana e la riflessione luterana influenza artisti come Dürer, autore di alcuni grandi dipinti di carattere religioso, e Hans Holbein il Giovane, che realizza, tra l'altro, una serie di incisioni per la traduzione tedesca della Bibbia. E proprio l'invenzione della stampa viene utilizzata dai riformati per diffondere idee e ingiurie oltre che per polemizzare contro la chiesa di Roma, provocando un'analoga reazione da parte cattolica²⁶.

Se Lutero non concepisce un'arte che non sia religiosa, collocandosi nel solco del cristianesimo occidentale che attribuisce all'immagine funzioni catechetiche, meditative e omiletiche, Zwingli rifiuta le immagini nelle chiese, ma le accetta nei luoghi pubblici e Calvino, pur riconoscendo alle raffigurazioni storiche e naturalistiche un valore pedagogico fuori dai luoghi di culto, ritiene che «ogni qualvolta Dio è rappresentato in immagini, la sua gloria è corrotta».

Non si deve dunque dipingere la maestà di Dio, «troppo alta per la vista umana», ma solo «quanto si vede con l'occhio», per

→ || ²⁶ Cfr. H. BELTING, *La vera immagine di Cristo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 191.

esempio avvenimenti storici, figure e rilievi di animali, città o villaggi nel quadro di una decisa apertura nella direzione dell'arte profana. In questo modo «Calvino riprende la concezione zwingliana dell'immagine, completamente liberata dal peso della tradizione religiosa, collegandola nuovamente alla questione di Dio. L'immagine è certamente profana, ma può, come il mondo, essere una testimonianza della bellezza di Dio. È perciò che Calvino, pur rifiutando una teologia dell'immagine, abbozza un'estetica teologica»²⁷.

Le idee dei riformatori raggiungono presto anche l'Inghilterra, dove Edoardo VI accoglie gli orientamenti calvinisti e dispone la distruzione delle immagini religiose nelle chiese e nelle case. Una posizione iconoclastica che – dopo la parentesi «cattolica» della regina Maria – viene ripresa e generalizzata da Elisabetta I nell'intento di disciplinare il culto anglicano.

La zelante ricerca di purezza evangelica mette in discussione in modo sistematico e brutale il patrimonio folklorico europeo, le sacre rappresentazioni e le feste religiose²⁸. Nel quadro di una riforma della cultura popolare che nella sua prima fase (1500-1650) viene principalmente guidata dal clero e giustificata su basi teologiche, il timore dell'indecenza, della violenza e della vanità porta a contrastare il carnevale e a fare trionfare la quaresima, due combattenti che in un celebre dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio (1559) prendono rispettivamente la forma di un grassone a cavalcioni di una botte e di una vecchia seduta su una seggiola.

La nuova morale riformata si esprime anche in una forma di cromoclastia, di una guerra ai colori rivolta soprattutto al rosso – il più vivace per la Bibbia e per la teologia medievale, ma anche simbolo del lusso, del peccato e della Roma papista – e al giallo, all'insegna di una austerità cromatica e di una drastica etica del nero che accomuna Calvino, Zwingli e Melantone.

²⁷ Cfr. J. COTTIN, *Le regard et la Parole. Une théologie protestante de l'image*, Labor et Fides, Genève 1994, pp. 312-314.

²⁸ P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano 1978, p. 204.

Nato all'inizio del secolo XVI, nel momento in cui si diffondono, attraverso il libro e le immagini, una cultura e un immaginario «in bianco e nero», il protestantesimo ai suoi albori si mostra erede delle morali dei colori del tardo medioevo e allo stesso tempo in presa diretta con i sistemi di valori del proprio tempo: in tutti i campi della vita religiosa e della vita sociale (il culto, l'abbigliamento, l'arte, l'ambiente quotidiano, gli «affari») raccomanda o introduce usi e codici quasi interamente costruiti intorno a un asse nero-grigio-bianco, muovendo guerra ai colori troppo vivaci o troppo vistosi²⁹.

La Riforma protestante e la Controriforma cattolica convergono sulla necessità di purificare il cristianesimo medievale, eliminando scorie e incrostazioni, con l'esito, secondo Ioan Petru Couliano, allievo di Mircea Eliade, di tarpare le ali alla fantasia. Vita austera, costumi severi, sobrietà ed essenzialità dei gesti, modestia e disciplina, adozione luterana e calvinista dell'ideale ascetico monastico si contrappongono alla povertà francescanamente vissuta in allegria e portano alla soppressione di giochi e giorni di festa all'insegna – per adottare un'espressione di Weber – di un'«ascesi intramondana».

Nuovi temi e nuove rappresentazioni in campo cattolico vengono suscitati dal Concilio di Trento (1545-63), che dà all'arte religiosa un carattere severo e rigido per lottare contro l'eresia e l'eterodossia nella convinzione che niente di inutile debba distarre il cristiano che medita sul desiderio di salvezza³⁰, anche se la sua spiritualità è invitata a scoprire il ruolo dell'immaginario nell'esercizio della fede³¹.

Il concilio afferma il culto dell'immagine e la pratica della predicazione attraverso le figure bibliche, le vite dei santi e dei martiri e di «altre figurazioni» per istruire il popolo sugli articoli del-

²⁹ M. PASTOREAU, *Nero. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano 2008, p. 124.

³⁰ Cfr. E. MÂLE, *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Etude sur l'iconographie après le concile de Trente*, Librairie Armand Colin, Paris 1951, pp. 1-17.

³¹ V.I. STOICHITA, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Meltemi, Roma 2002, p. 8.

la fede e rende lecita la rappresentazione di Cristo, di Maria e dei santi, pur rifiutando le false dottrine e le forme di superstizione che associano alle immagini qualità magiche. È una soluzione di compromesso perché «alcuni padri vorrebbero stabilire il privilegio della Scrittura sulle immagini; altri limitarsi a sottolineare la loro funzione didattica; altri ancora ribadire con forza il dettato del Niceno II»³², il concilio che aveva ribadito la liceità della venerazione delle immagini, «non certo perché si crede che vi sia in esse una qualche divinità o virtù [...] ma perché l'onore loro attribuito si riferisce ai prototipi, che esse rappresentano».

Se avverrà che qualche volta debbano rappresentarsi e raffigurarsi le storie e i racconti della sacra scrittura – questo infatti giova al popolo, poco istruito – si insegni ad esso che non per questo viene raffigurata la divinità, quasi che essa possa esser vista con questi occhi corporei o possa esprimersi con colori ed immagini³³.

Va inoltre vietata ogni licenza, «in modo da non dipingere o adornare le immagini con procace bellezza», e non è lecito «porre o far porre un'immagine inconsueta in un luogo o in una chiesa» senza l'approvazione del vescovo.

Controllo e devozione caratterizzano in questo modo la posizione della gerarchia ecclesiastica sulla produzione delle immagini, che devono essere ricche e opulente, ma al tempo stesso accessibili alla contemplazione estatica, elemento che orienta, come ha notato Gombrich, tutta una linea barocca verso risultati visionari. In uno stile sempre più teatrale, le estasi e le apoteosi dei santi sembrano a volte sommergere l'osservatore e l'immagine pittorica e scultorea va a invadere la totalità dello spazio sacro barocco rendendo la cattolicità visibile e contemplabile³⁴.

La nuova sensibilità suggerisce maggiori cautele e le figure che ora vengono giudicate licenziose, come le esaltazioni della fertilità che avevano preso forma nelle sculture delle cattedrali medievali,

³² D. MENOZZI, *La chiesa e le immagini* cit., p. 41.

³³ G. ALBERIGO, *Decisioni dei concili ecumenici*, Utet, Torino 1978, p. 714.

³⁴ Cfr. G. BEDOUELLE, *La Rèforme du catholicisme (1480-1620)*, Les éditions du Cerf, Paris 2002.

vengono rimosse o sepolte. Emblematico l'episodio che si verifica nel febbraio 1602, quando la Congregazione di san Luigi de' Francesi commissiona a Caravaggio un ritratto dell'evangelista Matteo per l'altare della Cappella Contarelli, ma poi rifiuta il dipinto perché l'evangelista è raffigurato con le «gambe incavalcate», quindi senza «decoro né aspetto di Santo»³⁵, in un gesto improprio che già Dürer aveva adottato nel 1511 raffigurando Cristo con le gambe accavallate nella commovente silografia del frontespizio della *Grande Passione*³⁶.

Alla pittura della Controriforma, che si propone di sollecitare la pietà dei fedeli, si contrappone l'idea giansenista che l'arte debba rappresentare la verità della Scrittura e della natura evitando di sottoporsi a capricci e fantasie individuali che potrebbero ridurre il cristianesimo a superstizione. Per questo – sostengono i giansenisti – Dio non si può rappresentare in chiave antropomorfa, anche se papa Alessandro VIII, nel 1690, condannerà questa tesi considerando lecita la raffigurazione di Dio nelle sembianze di un vecchio padre. Circa mezzo secolo dopo, nel 1745, Benedetto XIV detterà nell'enciclica *Sollicitudini Nostrae* la corretta iconografia di Dio e della Trinità secondo la descrizione biblica, rifiutando la raffigurazione antropomorfa dello Spirito santo, talvolta rappresentato come un giovanetto.

Ma proprio nel XVIII secolo, che assiste all'affermazione della scienza e alla nascita della moderna cultura estetica, inizia il declino della pittura religiosa di ispirazione biblica. Laicizzazioni e requisizioni seguite all'arrivo delle truppe francesi in Italia sono inoltre all'origine di formidabili traffici: numerosi pannelli dispersi, divenuti «quadri», ricevono attribuzioni generiche o fantasiose perché, come ha ricordato André Malraux, «un crocifisso romano all'inizio non era una scultura e la *Madonna* di Duccio non era un quadro», ma pale d'altare che costituivano un genere a sé³⁷. L'attenzione dei fedeli si rivolge sempre meno alle cappelle delle chiese e sempre più agli spazi domestici e privati; allo stesso mo-

³⁵ A. CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 5.

³⁶ Cfr. C. FRANZONI, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Einaudi, Torino 2006, in particolare le pp. 124-131.

³⁷ A. CHASTEL, *Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 17.

do tendono a privatizzarsi le immagini devote che si diffondono ampiamente nel corso dell'Ottocento, anche se proprio il carattere fortemente figurativo dell'iconografia sacra finirà per costituire un ostacolo nel dialogo con l'arte contemporanea³⁸.

Dopo quasi due secoli di incomprensioni e di distanza, in un innovativo discorso agli artisti pronunciato nel 1964 Paolo VI si propone di ristabilire «l'amicizia» e «l'alleanza» tra la chiesa cattolica e il mondo dell'arte. Dopo aver fatto ricorso «ai surrogati, all'oleografia, all'opera d'arte di pochi pregi e di poca spesa» si cerca un nuovo dialogo nel clima del Concilio ecumenico Vaticano II, che con la *Costituzione della Sacra Liturgia* propone un patto di riconciliazione e di rinascita dell'arte religiosa. Privato dell'ausilio degli artisti – spiega Paolo VI – il ministero diventerebbe «balbettante e incerto» poiché il loro compito è quello di «carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parola, di colori, di forme, di accessibilità».

Un anno dopo, la Costituzione pastorale sul mondo contemporaneo *Gaudium et spes* (1965) ricorda che la letteratura e le arti sono di grande importanza per la vita della chiesa, la quale riconosce le nuove tendenze artistiche e la possibilità che siano ammesse negli edifici di culto «quando, con un linguaggio adeguato e conforme alle esigenze liturgiche, innalzano lo spirito a Dio». La strada è segnata: il nuovo Codice di diritto canonico del 1983, rispetto a quello del 1917, ridimensiona il disciplinamento e prevede il controllo gerarchico sull'alienazione e il restauro delle immagini, ma non più sul merito delle opere.

Dalla Genesi al fiammeggiante e visionario libro dell'Apocalisse, un immenso deposito di storie canoniche e apocriefe ha dunque ispirato nel corso dei secoli raffigurazioni di vicende famigliari e fantasiose genealogie, ha assecondato l'interesse popolare per l'infanzia di Gesù e per le trasformazioni del suo volto nei secoli, si è soffermato su tavole e banchetti, ha suscitato, attraverso le figure angeliche, le raffigurazioni del volo. Amori benedetti e scaltrezze seduttive hanno offerto l'occasione per raffigurare la bellezza,

→ || ³⁸ Cfr. A. TURCHINI, *Iconografia e vita religiosa. Commitenza e commercio*, in: G. DE ROSA, T. GREGORY, A. VAUCHEZ (a cura di), *Storia dell'Italia religiosa*, vol. 3, *L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 517-532.

mentre una lunga consuetudine con i motivi della sofferenza ha trovato nella crocifissione uno dei grandi temi e nel mistero del corpo risorto del Cristo l'afflizione di Maddalena e l'incredula curiosità dell'apostolo Tommaso.

Attorno a questi nuclei tematici si snodano i capitoli seguenti che, per la vastità del tema e imprescindibili esigenze di sintesi, selezionano solo alcuni grandi argomenti suscitati dalle storie bibliche e privilegiano, nel vastissimo patrimonio delle espressioni artistiche, le rappresentazioni pittoriche³⁹.

Scheda ←---

Colonizzare l'immaginario

Le grandi scoperte geografiche, le imprese militari, i viaggi di natura commerciale o scientifica e l'attività di evangelizzazione dei missionari hanno contribuito a esportare dall'Europa parole e immagini, cioè i maggiori strumenti della cultura del vecchio continente, destinati a incontrarsi, a scontrarsi e a modificarsi nel rapporto con le tradizioni locali.

In particolare, la gigantesca opera di occidentalizzazione che si abbatte sul continente americano nel XVI secolo assume, almeno in parte, «la forma di una guerra delle immagini». Il primo scontro accade a Guarionex alla fine del 1496, nelle Americhe da poco scoperte da Cristoforo Colombo. Alcuni indigeni si appropriano di raffigurazioni cristiane, le ricoprono di terra e vi urinano sopra, un rituale di fertilità che viene però considerato una profanazione: il sacrilegio viene punito dal fratello di Colombo, che fa bruciare vivi i colpevoli.

→ || ³⁹ Sono grato a Giovanna Mangini, Roberto Franchini, Nicolò Pisanu, Aluisi Tosolini e Brunetto Salvarani per i preziosi contributi dati alla stesura di questo libro.

La conquista del Messico (1519-21) segna l'annientamento sistematico degli «idoli» indiani. Prima i *conquistadores* di Cortés e poi i missionari distruggono pitture e statue e le rimpiazzano con immagini della Vergine e dei santi. Grazie alla diffusione dell'incisione, si introducono nel Nuovo Mondo, come strumenti di evangelizzazione, immagini della storia sacra e catechismi che traducono in «vignette» i rudimenti della dottrina cristiana.

Nella seconda metà del XVI secolo, spagnoli, indiani, meticci, neri e mulatti si riuniscono attorno a comuni intercessori; l'archetipo è l'effigie miracolosa della Vergine di Guadalupe, il cui culto viene incoraggiato alla metà del secolo e definitivamente lanciato nel 1648. L'immagine, che rafforza i legami tra conquistatori e vinti, viene ripetutamente riprodotta dagli artisti messicani, che progressivamente si sottraggono alla tutela europea appropriandosi dell'immagine cristiana per farne un'autonoma espressione di fede e di una riscoperta identità.

In numerose chiese del Perù meridionale, della Bolivia e dell'estremo Nord-est argentino si conservano ancora oggi figure di angeli militari, armati di alabarde e moschetti, che sintetizzano le tradizioni cristiana, cripto-giudaica e indigena in un mix ripreso e riformulato da agostiniani e gesuiti come strumento di colonizzazione dell'immaginario.

→ Per approfondire

S. GRUZINSKI, *La guerra delle immagini. Da Cristoforo Colombo a Blade Runner*, Sugarco, Milano 1990; S. GRUZINSKI, *La colonizzazione dell'immaginario*, Einaudi, Torino 1994; Y. SAINT-GEOURS, *Anges des Andes, anges mousquetaires*, «Le réveil des anges», Editions Autrement, Collection mutations, n. 162 (mars 1996), pp. 116-122.

Scheda ←

L'arte dei lubok

Alla metà del Seicento la chiesa ortodossa russa decide di avviare un processo di revisione dei testi liturgici per abbandonare ogni particolarità locale e imitare la chiesa greca, ritenuta l'unica e immacolata fonte della fede cristiana. Le innovazioni riguardano vari aspetti della pratica liturgica quotidiana, compresa la forma del segno di croce: viene dichiarato legittimo solo quello eseguito con tre dita e viene scagliato l'anatema contro chi si segna con due, come il burbero e devoto contadino che compare all'inizio de *L'angelo sigillato* di Nikolaj Leskov. Un inveterato costume russo – segnarsi con due dita – viene così tacciato di eresia e proprio sulla modifica di quel gesto si concentra il rifiuto popolare delle riforme, che sfocia anche in persecuzioni e torture.

Sul processo di revisione – ufficialmente sancito dal concilio del 1666-67 – si rompe l'unità della fede e della cultura e gli oppositori delle innovazioni si ritrovano in condizione di scisma rispetto alla chiesa ortodossa. Essi continuano a definirsi cristiani, anzi Cristiani Vecchi credenti, e nei loro monasteri, tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, fiorisce l'arte dei *lubok*, dipinti interamente a mano e dedicati all'antica storia russa, ai protagonisti dello scisma, a scene tratte dai vangeli apocrifi e dalla Bibbia, alle differenze tra l'antico e il nuovo rito. Espressioni di un linguaggio figurativo popolare che racchiude in sé raffigurazione e testo, i *lubok* esprimono una visione ancellare dell'arte, alla quale sono affidati compiti didascalici, morali ed educativi.

→ Per approfondire

P. PERA, *I Vecchi Credenti e l'Anticristo*, Marietti, Genova 1992; M.C. PESENTI, A. MILANO, *Il lubok. Stampe russe tra Ottocento e Novecento*, Mazzotta, Milano 2011; F. CIOFI DEGLI ATTI (a cura di), *Angeli e demoni. Il fantastico popolare russo*, Marsilio, Venezia 1993.

INDICE

<i>Premessa</i>	5
Un immenso archivio di immagini	7
---> Scheda. Colonizzare l'immaginario	23
---> Scheda. L'arte dei lubok	25
Il primo e l'ultimo giorno	27
---> Scheda. Risorgere per il tempo di un respiro	32
Paesaggi della devozione	35
---> Scheda. Tra acque e deserti	41
Questioni di famiglia	45
---> Scheda. RAFFAELLO, <i>Madonna Sistina</i>	52
---> Scheda. TIZIANO, <i>Cristo della moneta</i>	52
Angeli tra ombre e nuvole	55
---> Scheda. PIERO DELLA FRANCESCA, <i>Madonna del parto</i>	61
---> Scheda. ANDREI RUBLËV, <i>Trinità angelica</i>	62
La sacra mensa	63
---> Scheda. Mangiare le immagini	67
Sguardi del desiderio	71
---> Scheda. Il Cantico di Chagall	77

Amorose, dolenti lacrime	79
→ Scheda. Hans HOLBEIN IL GIOVANE	85
→ Scheda. Mathias GRÜNEWALD, <i>Crocifissione</i>	86
Toccare, esitare	87
→ Scheda. L'eloquenza dei gesti	91
→ Scheda. PIERO DELLA FRANCESCA, <i>Resurrezione</i>	92
→ Scheda. Arte votiva e corpi sofferenti	93
Visioni tecnologiche	95
Bibliografia	101

Finito di stampare il 19 aprile 2012 - Stampatre, Torino