GIORNALE DI BORDO SERIE III - N. 55

VALERIO MAURO

IL SETTENARIO SACRAMENTALE NELL'ARTE
RIFLESSIONI E RIILETTURE SULL'ORGANISMO SACRAMENTALE

SECONDA PARTE

Nell'intenzione di proporre una rilettura del settenario sacramentale attraverso alcune delle sue raffigurazioni artistiche, abbiamo visto come, dalla prima elaborazione teologica,[1] seguita dalla successiva conferma magisteriale, alla determinazione di quali e quanti siano i sacramenti della chiesa istituiti da Cristo, siano seguite varie rappresentazioni che nella prima parte abbiamo inquadrato come "numericamente discrete".[2] Con questa terminologia, presa a pre-

[1] Il primo testo che enumera in modo chiaro i sette sacramenti è l'anonimo *Sententiae divinitatis*, composto un po' prima della metà del XII secolo (cfr. B. GEYER (ed.), *Die Sententiæ divinitatis: Ein Sentenzenbuch der gilbertischen Schule*, Münster 1909). Per la precedenza di questo elenco su altri comparsi intorno al medesimo periodo, cfr. È. DHANIS, «Quelques anciennes formules septénaires des sacrements», in *Revue d'histoire ecclésiastique* 26 (1930), pp. 595-608.

[2] Cfr. V. MAURO, «Il settenario sacramentale nell'arte: riflessioni e riletture sull'organismo sacramentale. Prima parte», in *Giornale di bordo, di storia, letteratura ed arte*, terza serie, 54 (2020), pp, 1-19.

stito in modo analogico dalla matematica,[3] si è voluto sottolineare come i riti sacramentali siano stati dipinti o scolpiti in riquadri separati l'uno dall'altro, con la semplice intenzione di presentarli tutti e sette. Al più, in alcune miniature dell'alto medioevo o nelle incisioni successive alla diffusione della stampa, i sette sacramenti erano accostati ad altri settenari, facendo perno sulla simbologia del numero, elemento importante per la spiritualità dell'epoca.

Considereremo ora rappresentazioni artistiche nelle quali i sette sacramenti sono raffigurati insieme in un'unica opera. Secondo l'intenzione dell'autore o del committente si è voluta offrire in questi casi una prospettiva particolare del settenario, determinata dal contesto architettonico o dalla collocazione dei singoli sacramenti all'interno della medesima opera.

In concreto, abbiamo tre gruppi o modelli di rappresentazione del settenario. I sacramenti possono essere inseriti in un luogo che ne suggerisce l'interpretazione, per esempio l'architettura di una chiesa, come vedremo nei due esempi riportati (primo gruppo), o di un fonte battesimale (secondo gruppo); oppure, nel caso di dipinti o d'incisioni, i vari sacramenti sono disposti intorno a un elemento centrale, in modo da costituire un vero e proprio organismo sacramentale acquistando significato nel loro insieme (terzo gruppo).

Come si può già intravedere, gli elementi che offrono queste varie possibilità ermeneutiche sono luoghi teologici fondamentali: il mistero dell'*ecclesia*; il battesimo, porta dei sacramenti; il Cristo crocifisso, dal cui costato sono scaturiti sangue e acqua, simboli dei sacramenti della chiesa.

Il settenario all'interno dell'*ecclesia*

Il primo modello vede il settenario inserito nel mistero dell'*ecclesia*, come appare negli affreschi delle chiese di Santa Maria dell'Incoronata a Napoli, eseguiti intorno al 1370, e in quelli di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina, presso Lecce, di un ventennio successivi. È probabile che il programma pittorico di entrambe le rappresentazioni non sia estraneo a finalità politiche, dando sostegno al ruolo e all'immagine delle autorità committenti, la regina Giovanna I d'Angiò per la chiesa di Napoli, il feudatario Raimondo del Balzo Orsini per quella di Galatina.[4] Secondo il modello comune a entrambi i cicli, salvo alcuni particolari, i sette sacramenti sono raffigurati sulle campate e sono completati dalla figura dell'*ecclesia*, formando così un insieme di otto soggetti, suddivisi nelle quattro vele di ogni campata. Al di là dei particolari dei dipinti dei singoli sacramenti, è la lettura unificante dell'insieme che si offre a uno sguardo di fede.

Opera di Roberto di Oderisio, il ciclo napoletano, che occupa due vele della prima campata della navata maggiore [fig. 1], rappresenta i sette sacra-

---

[3] Cfr. MAURO, «Il settenario», p. 3, nota 5. Nella lingua latina *singillatim* esprime la medesima idea.

[4] Per un primo approfondimento cfr. P. VITOLO, *Percorsi di salvezza e strumenti di legittimazione: i cicli dei sette sacramenti nell'arte del* Medioevo / *Paths of Salvation and Instruments of Legitimation: Cycles of the Seven Sacraments in Medieval Art*, Roma 2016, pp. 35-42 (per la chiesa di Santa Maria dell'Incoronata a Napoli); pp. 45-52 (per la chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina).

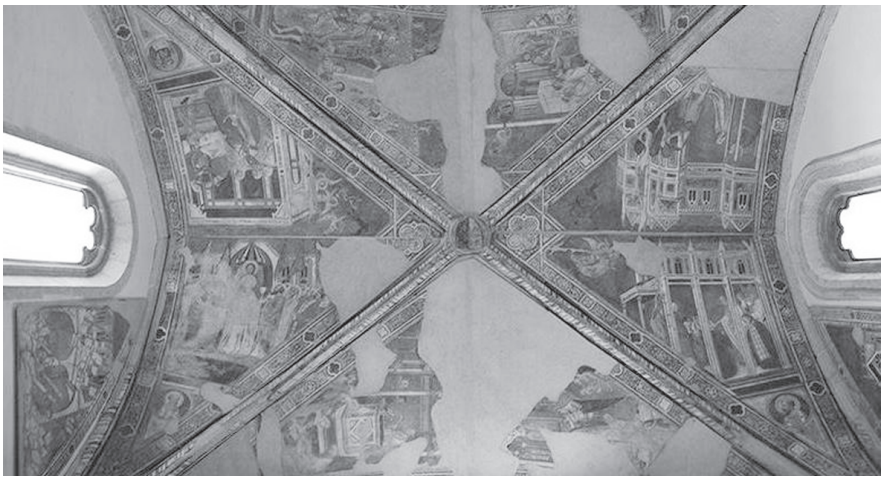

Fig. 1. didascalia

menti insieme alla figura allegorica della chiesa.[5] Nella prima vela sono riuniti i tre sacramenti dell'iniziazione cristiana (battesimo, confermazione ed eucaristia) insieme all'immagine dell'e*cclesia*: all'ingresso fisico nell'edificio della chiesa corrisponde la rappresentazione dei sacramenti che costituiscono l'ingresso nel mistero della comunità ecclesiale. Seguono, poi, gli altri quattro sacramenti nella vela successiva. L'ampio spazio a disposizione ha permesso all'autore una descrizione accurata dei singoli riti sacramentali e la raffigurazione delle varie persone che vi partecipano, sottolineando così la dimensione comunitaria dell'azione liturgica. Come sempre, alcuni particolari riflettono il periodo storico e la modalità con la quale avveniva allora la celebrazione di questo o quel sacramento. Per esempio, la scena del battesimo mostra un rito conferito a bambini, perché il sacramento già allora veniva amministrato prima possibile. Invece, per la confermazione, ricevono il sacramento fanciulli o ragazzi di età diverse, dato che la cresima era celebrata durante la visita pastorale del vescovo e perciò indipendentemente dell'età raggiunta dai cresimandi.[6] Nella rappresentazione dell'eucaristia l'enfasi è posta sulla comunione dei fedeli, raffigurati in ginocchio davanti al sacerdote, mentre in piedi alle loro spalle stanno coloro che

[5] Cfr. F. Bologna, *I Pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 295-296.

[6] Durante il IV secolo, per la politica portata avanti dagli imperatori Costantino e Teodosio, la fede cristiana, prima perseguitata, si trovò inserita formalmente nella struttura imperiale. Il cristianesimo si diffuse nelle campagne, perdendo la sua caratteristica sociologica di religione prevalentemente cittadina. Si rese impossibile mantenere l'unità rituale dell'iniziazione cristiana come era stata vissuta fino ad allora: unità temporale, locale e personale, sotto la guida del vescovo. La cristianità si divise fra due scelte pastorali differenti. L'oriente mantenne l'unità del rito, rinunciando alla presenza del vescovo e conferendo al presbitero la responsabilità dell'intera celebrazione (battesimo, crismazione ed eucaristia col sangue di Cristo per i bambini). L'occidente separò il rito per mantenere la presenza del vescovo: mentre il battesimo venne sempre più amministrato *quam primum*, la confermazione era amministrata dal vescovo durante la visita pastorale. Perciò la differenza d'età dei giovani che ricevono la cresima nel dipinto.

attendono il loro momento. L'atto della comunione sacramentale è uno dei due momenti liturgici utilizzati in questi secoli per indicare il rito eucaristico; l'altro è l'elevazione dell'ostia o, meno frequentemente, del calice, gesto divenuto prassi liturgica comune a partire dal XII secolo e poi codificata nelle rubriche.

La scena della confessione mostra un particolare interessante, perché non si limita al sacramento [fig. 2]. Sulla sinistra si trova un fedele che si sta confessando: è evidente il gesto del sacerdote che porge l'orecchio alla bocca del penitente. Sulla destra appare una processione di penitenti, quasi ignudi e incappucciati, indice di una forma tipica della spiritualità medievale, ma anche del dibattito teologico sulla penitenza, la quale veniva considerata sia come virtù che come sacramento, attribuendo ora all'una ora all'altro la priorità di fondo.[7] La scena mette non soltanto in relazione le due dimensioni della penitenza, ma le unisce nella fecondità spirituale. In alto a destra si nota un gruppo di demoni messi in fuga dall'esercizio della penitenza, intesa nel suo duplice aspetto. Infine, il momento dell'ordinazione di un presbitero è colto nell'unzione delle mani, uno dei gesti più significativi secondo la visione teologica medievale, ma che appartiene più a una lettura spirituale-devozionale che teologica.[8]

Un'ultima annotazione riguarda l'ambientazione delle sette scene sui sacramenti. Roberto di Oderisio racchiude i riti liturgici all'interno di un edificio che appare chiaramente come una chiesa. Sfuggono a questa costante l'unzione degli infermi e il matrimonio. Entrambi sono collocati nel luogo precipuo della loro celebrazione: la casa del morente per l'unzione, una festa di nozze all'aperto per il matrimonio. Tuttavia, come abbiamo accennato sopra, è la scena dedicata all'*ecclesia* a indicare un'ermeneutica precisa, già suggerita dal luogo in cui si trova l'opera, la chiesa-edificio dove si riunisce la chiesa-comunità. La chiesa è rappresentata attraverso una figura femminile: sul capo ha una tiara papale e regge nelle mani un calice e (forse) una croce [fig. 3]. Alle sue spalle si staglia la figura di Cristo; ai lati stanno due gruppi di persone, dietro le figure degli apo-

---

[7] Dal XII secolo i teologi scolastici discussero se la penitenza fosse prima di tutto una virtù o un sacramento. La distinzione è mostrata con chiarezza da Ugo di San Vittore e Pietro Lombardo; per Bonaventura era una virtù che si esprimeva anche in una dimensione sacramentale, per Tommaso la penitenza nella sua pienezza era un sacramento. Cfr. G. Moioli, *Il quarto sacramento: note introduttive*, Milano 1996, pp. 251-281.

[8] All'epoca, quella che viene detta *substantia sacramenti* – il rito essenziale stabilito da Cristo e sul quale la chiesa non ha alcun potere di cambiamento – era individuata per il comune teologare nella *traditio instrumentorum*, cioè nella consegna di quanto distingueva i compiti delle varie figure dell'ordine durante la celebrazione della messa: così ai diaconi veniva consegnato il Vangelo, al presbitero la patena col pane e il calice col vino. Tale posizione teologica sarà fatta propria dalla *Exultate Deo* al Concilio di Firenze. Solo con Pio XII l'imposizione delle mani sarà riconosciuta come momento decisivo per il rito dell'ordinazione al ministero, mostrandola sempre presente nelle liturgie d'oriente e occidente e stabilendola con autorità apostolica come vera *substantia sacramenti*. Cfr. Pio XII, Costituzione apostolica *Sacramentum Ordinis*, 30 novembre 1944, in *Acta Apostolicae Sedis* 40 (1948), nn. 1-2, pp. 5-7. Per l'unzione delle mani dei presbiteri sembra che l'uso antichissimo fosse di usare il crisma; successivamente si passò a usare l'olio santo o l'olio dei catecumeni. L'unzione delle mani si trova già in Amalario, *De divinis officiis*, 13 e in Teodulfo Aurelianensis, *In capitulari ad presbyteros* n. 1 (cfr. E. Martene (ed.), *De Antiquis Ecclesiæ Ritibus Libri tres De ritibus ad Sacramentum Ordinis spectantibus*, II, Venetiis 1788, p. 23).

Fig. 2. didascalia

Fig. 3. didascalia

stoli Pietro e Paolo. Tenendo presente l'intero contesto architettonico, chi si trova di fronte al ciclo pittorico è invitato a leggere la propria vita di fede come un'esistenza ecclesiale, alimentata e sostenuta dalla pratica sacramentale, ma profondamente inserita in una realtà sociale con precisi legami canonici e istituzionali, che appaiono soprattutto nella scena della donna-chiesa: la tiara papale, che allude al pontificato dell'allora pontefice Innocenzo III, e la presenza ai lati della donna dei progenitori della committente, il nonno Roberto d'Angiò e il padre Carlo duca di Calabria. L'intreccio di figure, collocazioni spaziali e rimandi simbolici conferisce una notevole efficacia al messaggio che si è voluto comunicare.

Nella chiesa di Santa Caterina di Alessandria a Galatina abbiamo una configurazione simile, con una prospettiva leggermente diversa che mostra in modo più incisivo la medesima interpretazione dei sacramenti. La raffigurazione del settenario si trova nella volta della seconda campata, suddivisa in quattro vele, una delle quali è riempita dalla sola figura della chiesa, anche qui resa attraverso un'immagine femminile [fig. 4]. Le scene che presentano i singoli sacramenti ripetono temi e particolari presenti all'Incoronata di Napoli, ma questa volta l'impatto visivo è spostato maggiormente sulla «rappresentazione dell'*ecclesia*, che ancora una volta risulta essere l'elemento chiave per comprendere le finalità e il significato specifico dell'intero ciclo sacramentario».[9]

Fig. 4. didascalia

[9] VITOLO, *Percorsi di salvezza*, p. 48.

Il riquadro con la chiesa ripresenta il modello napoletano. La donna ha una tiara sul capo, mentre alle sue spalle vi è Cristo. La chiesa consegna le chiavi (cfr. Mt 16,19) e il Vangelo (p. es. cfr. Gal 2,7) agli apostoli Pietro e Paolo, dietro i quali si snodano due cortei di fedeli, composti da clero, religiosi e laici. Attraverso la sottolineatura della sua dimensione giuridica e sociale, la comunità ecclesiale appare come luogo proprio per la celebrazione dei singoli sacramenti. D'altra parte, a Galatina come a Napoli, la rappresentazione dell'autorità committente sottolinea la consapevolezza di una realtà comunitaria presente sulla terra per volontà di Dio. I due dipinti sul settenario riconducono a una tensione spesso irrisolta: la duplice appartenenza alla chiesa intesa da un lato come comunità carismatica, costituita tale dall'azione dello Spirito, e dall'altro come istituzione giuridica, profondamente radicata nella società civile.[10]

Il settenario sacramentale e il suo contesto battesimale

Un'altra serie di composizioni artistica sposta il piano di comprensione dalla chiesa, casa comune, al battesimo, porta d'ingresso nella realtà ecclesiale. Un insieme di soggetti legati a questa seconda prospettiva si trova in particolari fonti battesimali, diffusi in Inghilterra a partire dalla metà del XV secolo, soprattutto nella regione dell'Est Anglia.[11] Fonti con la vasca tonda o squadrata, a quattro, sei o otto lati, sono presenti fin dai secoli precedenti, legati all'evangelizzazione e alla diffusione dell'istituzione ecclesiastica nell'isola. Le decorazioni lungo i bordi offrono l'occasione per una comprensione teologica del battesimo e della fede donata attraverso l'immersione nel fonte.[12] L'iconografia insiste sui misteri cristologici, soprattutto l'incarnazione, sottolineando il risvolto ecclesiale del sacramento. Sui lati della vasca sono raffigurate scene bibliche, soprattutto del battesimo di Gesù nel Giordano o, in misura minore, della crocifissione. Il modello non è una peculiarità inglese, come mostra il fonte ottagonale di Brenken in Germania, risalente a circa il 1170. Lungo l'impianto circolare di questa vasca si affiancano otto arcate, cinque delle quali sono occupare da sculture di santi vescovi, con mitria e pallio. Nei lati restanti è scolpita una chiesa, con una figura che forse rappresenta l'Agnello di Dio. Il sacramento del battesimo, dunque, si mostra legato a uno o al massimo due misteri sacramentali, la confermazione o l'eucaristia.

Invece, nel contesto culturale inglese, a partire dalla metà del XV secolo, si diffonde un modello particolare: fonti battesimali a vasca ottagonale che riportano sui singoli lati i riti dei sette sacramenti, mentre nell'ottavo riquadro compare una scena che offre la chiave di lettura dell'insieme. La maggior parte di

---

[10] Per un approfondimento sull'evoluzione di questa prospettiva, cfr. J. Bossy, *Dalla comunità all'individuo: per una storia sociale dei sacramenti nell'Europa moderna*, Torino 1998.

[11] Cfr. A. Eljenholm Nichols, *Seeable Signs: The Iconography of the Seven Sacraments, 1350-1544*, Woodbridge 1994. La ricerca storica attesta la presenza di almeno trentanove fonti battesimali di struttura cattolica, la maggior parte dei quali distrutti o trasformati con la diffusione delle idee riformate nella chiesa d'Inghilterra che trovarono terreno favorevole nella sopravvivenza del sentimento antigerarchico e antisacramentale diffuso nelle classi popolari dai lollardi verso la fine del XIV secolo. I fonti conservati sono l'esempio di un intreccio fra teologia, arte e spiritualità sacramentale.

questi fonti sono stati distrutti o trasformati in ragione dell'anti-sacramentalismo che caratterizzò il movimento dei lollardi nel XV secolo e la riforma della chiesa anglicana nel XVI.

La maggioranza dei fonti battesimali che mantengono ancora l'impostazione cattolica sono nel distretto del Suffolk. Uno di quelli conservati meglio si trova nella All Saints Church, a Great Glenham [fig. 4]; altri a Denston, Woodbridge, East Dereham e Walsoken.[13] Sono tutti databili verso la fine del XV secolo o gli inizi del XVI, e, come detto, la loro struttura di base è la medesima: di forma ottagonale, presentano su sette lati il rito dei singoli sacramenti, mentre nell'ottavo riquadro compare un evento della vita di Cristo, spesso il battesimo nel Giordano, altrimenti la crocifissione. La struttura del fonte collega l'intero settenario all'evento che da origine della vita sacramentale, il battesimo. Denominato «porta della vita spirituale» al Concilio di Firenze,[14] al rito battesimale rinvia anche l'icona biblica dell'ottavo riquadro, soprattutto l'evento di Gesù battezzato al Giordano. All'interno della narrazione evangelica il battesimo di Gesù nel Giordano si presenta come la profezia del suo vero battesimo, cioè la sua immersione nella realtà umana, che raggiungerà il compimento nella morte in croce (cfr. Mc 10,35-40). La morte di Cristo, poi, è l'evento salvifico nel quale siamo immersi attraverso il battesimo (Rm 6,3-4). L'ermeneutica che nasce dalla complessità di questi riferimenti mette in evidenza la dimensione sacramentale della vita cristiana, originata mistericamente dall'acqua e dal sangue, usciti dal costato di Cristo, simboli dei sacramenti della chiesa.[15]

Il settenario sacramentale fondato sul mistero pasquale di Cristo

Il terzo gruppo delle raffigurazioni del settenario che stiamo presentando, si distingue dagli altri in virtù di una differenza formale. Le singole scene dei riti sacramentali sono raccordate intorno ad una immagine portante, sempre relativa alla Passione. Si tratta spesso della raffigurazione della Crocifissione, ma troviamo anche quella del «torchio mistico», un modello tipico della spiritualità tardo medievale che, in misura minore, si prolunga fino a oggi. Secondo Angelo Loda, essa

> è forse la visualizzazione eucaristico-sacramentale maggiormente indagata dalla storiografia critica, non solo per la sua indubbia frequenza – è infatti tema, come vedremo, che si diffuse in pratica in tutta l'Europa ed anche oltre Oceano – ma

---

[12] Cfr. F. Altvater, *Sacramental Theology and the Decoration of Baptismal Fonts*, Newcastle upon Tyne 2017.

[13] Cfr. A. Eljenholm Nichols, «The Etiquette of Pre-Reformation Confession in East Anglia», in *The Sixteenth Century Journal* XVII (1986) 2, pp. 145-163.

[14] «Vitæ spiritualis ianua» (Concilio Ecumenico di Firenze – Sessione VIII, *Bolla di unione degli Armeni*, in *Conciliorum Œcumenicorum Decreta*, Bologna 1991, p. 542-543).

[15] Nella teologia medievale il battesimo aveva una caratteristica di passività, conferendo alla persona la *potestas* di ricevere gli altri sacramenti: «Sed ad recipientes pertinet sacramentum baptismi, per quod homo accipit potestatem recipiendi alia Ecclesiae sacramenta: unde baptismus dicitur esse ianua sacramentorum» (Tommaso d'Aquino, *Summa theologiæ*, III, 64, 6, *respondeo*). Per un approfondimento teologico, cfr. Altvater, *Sacramental theology*.

soprattutto per la sua atipicità rispetto a immagini maggiormente stereotipate e per questo ripetitive.[16]

La simbologia dell'uva e della vigna applicata a Cristo ha un chiaro radicamento evangelico, dalla parabola sulla vigna e i vignaioli omicidi (cfr. Mt 21,33-41; Mc 12,1-12; Lc 20,9-19) alle parole del Signore nei lunghi discorsi dopo la cena, riportati dal quarto vangelo (cfr. Gv 15,1-8).[17] La tradizione spirituale che ne è derivata l'ha espressa attraverso le immagini di Cristo che versa sangue sottoposto alla pressione di un vero e proprio torchio, a volte a forma di croce, proprio come dai grappoli d'uva pressati fuoriesce il vino. Di per sé, il modello intende sottolineare la forza redentiva del sangue di Cristo, attraverso immagini che colpiscono la fantasia e indirizzano la devozione. Si tratta di un modello diffuso a livello popolare in tutta la cattolicità e non soltanto, come testimoniano alcune raffigurazioni in chiese armene.[18]

Lo sforzo di raffigurare la redenzione operata dal Signore attraverso l'effusione e lo spargimento del suo sangue ha dato luogo a vari modelli rappresentativi, diffusi soprattutto oltralpe, in Francia e Germania. Nell'ambiente italiano la versione più diffusa è quella del Signore risorto che tiene la croce fra le sue braccia, lasciando che dal costato e dalle altre ferite sgorghi il sangue redentore, spesso raccolto in un calice deposto a terra. Questa variante viene preferita rispetto a quelle più crude, come per esempio quella di Cristo letteralmente pressato sotto il peso di un torchio, in cui l'accento è sulla violenza subita da Gesù nella sua passione.[19]

L'esegesi della tradizione patristica e medievale vede in Cristo il «Re dei re e Signore dei signori», che cavalca un cavallo bianco e che, come vincitore, «pigerà nel tino il vino dell'ira furiosa di Dio» (cfr. Ap 19,15-16), con riferimento esplicito alla profezia di Isaia 63,1-6:

"Perché rossa è la tua veste e i tuoi abiti come quelli di chi pigia nel torchio?" "Nel torchio ho pigiato da solo e del mio popolo nessuno era con me. Li ho pigiati nella

---

[16] A. Loda, «Il Torchio mistico: Cristo e la vite fra passione ed eucarestia», in *Il Sangue della Redenzione* 3 (2005) 2, p. 27. Per la crudezza con cui viene spesso rappresentato il tema teologico appare lontano dalla sensibilità dei nostri tempi. Indubbiamente si tratta di una raffigurazione che ha nutrito per molti secoli la spiritualità, soprattutto popolare in ragione della sua diffusione. Il torchio mistico stato anche oggetto di molte variazioni e di altrettanti studi, come mostra la notevole bibliografia (cfr. *ibid.*, pp. 27-29).

[17] Alla base di tutto vi è la tradizione biblica relativa al valore simbolico della vigna, proprietà significativa per ogni israelita fin dai tempi dell'insediamento in Palestina. Cfr. l'episodio tragico della vigna di Nabot (1Re 21,1-24) e il *rib* profetico in Is 5,1-7.

[18] Loda riporta come nella chiesa di Santa Caterina a New Julfa sia dipinta la variante di un'incisione a stampa fiamminga molto diffusa: l'apostolo Giovanni versa l'uva nel tino dove sta Cristo sofferente sotto il torchio della passione (Loda, «Il Torchio mistico», p. 46). Cfr. O. Meinardus, «The Iconography of the Eucharistic Christ in the Armenian Churches of New Julfa», in *Oriens Christianus* 58 (1974), pp. 134-135, tav. 1; Id., «Die flämischen Vorlagen des armenischen Kelter-Christus», in *Revue des études arméniennes*, nuovelle série, 13 (1978-79), pp. 243-249.

[19] Loda considera, in ordine cronologico, i pochi esempi presenti in Italia, mostrandone diversità e analogie: Loda, «Il Torchio mistico», pp. 35-62.

mia ira, li ho calpestati nella mia collera. Il loro sangue è sprizzato sulle mie vesti e mi sono macchiato tutti gli abiti, perché il giorno della vendetta era nel mio cuore ed è giunto l'anno del mio riscatto" (Is 63,2-4).

Nell'interpretazione figurativa del torchio mistico, però, i riferimenti all'uva e al vino che fuoriesce dalla torchiatura subiscono un radicale spostamento d'accento. In Ap 19 e Is 63 siamo davanti a immagini di vendetta e vittoria sanguinosa, che si trasformano in una ricaduta sulle spalle di Cristo. È lui il vittorioso, ma la sua vittoria si compie attraverso la passione subita fino alla completa effusione del sangue. Per questo, l'immagine del vino assume anche un connotato d'amore e di desiderio mistico, rifacendosi ai passi del Cantico dei Cantici sulle vigne di Engaddi (cfr. Ct 1,14) e sulla cella del vino (cfr. Ct 2,4). E sebbene non appartengano alle prime varianti del torchio mistico, abbiamo raffigurazioni che connettono il torchio mistico ai sette sacramenti, quali fiumi di grazia che escono dal tino colmo del sangue di Cristo.

La prima rappresentazione di quest'ultima variante di cui si abbia testimonianza è un disegno a colori di ambiente renano, che risale al 1420 circa [fig. 5].[20] Al centro superiore del disegno si trova Cristo, sotto il torchio come se portasse la croce, mentre con i piedi pigia l'uva nel tino, dal quale escono sette rivoli rossi che rimandano ai sette sacramenti. In alto sta la citazione, in tedesco e a caratteri gotici, di Is 63,2. Da sinistra verso destra e dall'alto di nuovo verso l'alto, quasi a coronare il torchio mistico, troviamo la celebrazione dei singoli sacramenti, colta attraverso particolari che risultano interessanti per il gesto rituale che si è voluto mettere in evidenza, soprattutto nel caso dell'ordine e del battesimo: per l'ordinazione presbiterale, l'imposizione della mano da parte del vescovo all'ordinando cui è stato consegnato un calice che tiene fra le mani; per il battesimo, il gesto dell'immersione di un bambino nel fonte. Gli altri gesti sacramentali appaiono più comuni. La penitenza è descritta come una confessione riservata. L'eucaristia è raffigurata nella comunione di un fedele, inginocchiato a lato dell'altare dove compaiono molte ostie consacrate. Per il matrimonio, un chierico unisce le mani destre di due giovani. La confermazione consiste nel gesto dell'unzione col crisma da parte del vescovo, mentre l'ultima unzione viene offerta a un malato che, nudo a letto, sembra attendere consapevolmente l'incontro con sorella morte. In un contrasto paradossale con l'idea di violenza contenuta in Ap e Is, dalla violenza subìta da Cristo deriva la fecondità medicinale dei sacramenti: dal sangue di Cristo, attraverso i sacramenti, giunge il perdono, come attestato altrove dalla Scrittura: «senza spargimento non c'è perdono» (Eb 9,22).

Nel linguaggio teologico medievale, dalla passione di Cristo, cioè dalla sua crocifissione, deriva la forza sanante dei sacramenti.[21] In forza di questa visio-

---

[20] Il disegno si trova nel ms 306, f. 1r, custodito presso la Biblioteca comunale di Colmar, nell'Alsazia francese. Cfr. Eljenholm Nichols, *Seeable Signs*, pp. 12-13; S. Gieben, *Christian Sacrament and Devotion*, Leyden 1980, pp. 6-7.

[21] Così, per esempio, si esprime Tommaso d'Aquino: «Unde manifestum est quod sacramenta Ecclesiæ specialiter habent virtutem ex passione Christi, cuius virtus quodammodo nobis copulatur per susceptionem sacramentorum» (Tommaso d'Aquino, *Summa theologiæ*, III, 62, 5, *respondeo*).

Fig. 5. didascalia

ne teologica, una volta che il settenario è stato codificato e accolto come fede condivisa, si diffondono in modo particolare nei secoli XIV e XV alcune rappresentazioni pittoriche che mostrano questo legame intrinseco fra la *passio Christi* e i singoli sacramenti. Sono soprattutto grandi pale di altare o retabli, di cui consideriamo tre esempi, due precedenti la crisi dovuta all'esplodere della riforma e uno successivo, di chiara impostazione controversista cattolica. Tutti, però, seguono l'evoluzione liturgica che si è diffusa a macchia d'olio, all'interno del XIII secolo, assecondando una nuova visione delle relazioni fra il prete, i fedeli e l'altare della celebrazione. A nord delle Alpi come in Italia, l'altare si sposta verso il fondo della chiesa come a chiudere lo spazio liturgico. E numerose disposizioni sinodali prescrivono che «numquam celebret sacerdos nisi cruce ante se positu».[22] Pertanto, accomunati dalla rappresentazione di una croce posizionata al centro dell'opera, in ordine cronologico, abbiamo: il retablo dipinto per la Certosa di *Portacœli* a Valencia, la grande pala d'altare detta dei *Sette sacramenti*, opera di Rogier van der Weyden, e l'*Allegoria del battesimo*, attribuita a Girolamo Imparato, nella chiesa parrocchiale di Sant'Elia a Pianisi, piccolo comune della provincia di Campobasso.

[22] Cfr. J. Gardner, «Altars, Altarpieces and Art History: Legislation and Usage», in E. Borsook – E. Superbi Gioffredi (edd.), *Italian Altarpieces: 1250-1550: Function and Design*, Oxford 1994, p. 6.

La pala d'altare dipinta per la Certosa di *Portacoeli* presso Valencia [fig. 6] fu commissionata da Bonifacio Ferrer, allora priore della Certosa, al pittore Gherardo di Jacopo Starnina, ma sull'attribuzione recentemente sono state sollevate serie perplessità.[23] La questione storica, tuttavia, non inficia la prospettiva che dall'intera pala si offre a chi la guarda. Nel pannello centrale appare un legame

Fig. 6. didascalia

[23] La Certosa non è più abitata dagli eremiti certosini e la pala si trova attualmente al Museo delle belle arti di Valencia. Il priore Bonifacio era fratello di Vincenzo Ferrer, grande predicatore domenicano coinvolto nella politica dell'epoca, secondo lo stile comune a quei religiosi nella Spagna di allora che si esprimeva in una predicazione penitenziale ed escatologica. La Certosa di Valencia era stata fondata dal vescovo domenicano Andrea Albalat nel 1272. Si spiega così l'insieme figurativo della pala: nei due pannelli laterali compaiono le scene del battesimo di Gesù nel Giordano e dell'apparizione di Cristo a Paolo; nei riquadri superiori vi sono il ritorno glorioso di Cristo e l'annuncio dell'angelo a Maria. Il pittore Gherardo di Jacopo, detto lo Starnina, nato a Firenze verso il 1360, è stato un rappresentante del tardogotico fiorentino; soggiornò spesso all'estero prima di tornare in patria ricco e famoso, dove morì prima del 1413 secondo la testimonianza del Vasari (*Le vite*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878, p. 6). Fu a Valenza verso la fine del XIV secolo, alla corte di Giovanni I di Castiglia. La sua presenza «è scandita da una serie di documenti senza opere, accanto a poche opere attribuitegli di carattere molto diverso fra loro. La documentazione lo situa in città dal 1395 al 1401, e qui ottenne incarichi che si tradussero in opere non pervenuteci» (M. L. Palumbo, «Riflessioni sul soggiorno di Gherardo Starnina a Valenza», in *Matèria, Revista internacional d'Art* 12 (2017), p. 49. L'attribuzione del retablo è discussa soprattutto dalla critica spagnola. Di fatto, a Valenza i pittori avevano l'uso di lavorare associati, dividendosi compiti e proventi. Non si potrebbe, quindi, nemmeno parlare di una bottega dello Starnina. Per la stessa Palumbo, il *Polittico dei Sette sacramenti di Bonifacio Ferrer*, che potrebbe essere datato verso il 1397, si amalgama con difficoltà «col resto del pur variegato catalogo di dipinti attribuiti al pittore» (*ibid.*, p. 61). Dall'insieme dei particolari se ne dedurrebbe che lo Starnina sia stato soltanto un autore secondario dell'opera, da attribuirsi principalmente a un anonimo contemporaneo (*ibid.*, p. 62).

strettissimo fra il settenario sacramentale e il Cristo crocifisso, circondato a sinistra dalle donne con l'apostolo Giovanni, a destra da soldati romani e giudei [fig. 11]. Il braccio verticale della croce è attorniato da sette medaglioni, in ognuno dei quali è raffigurato un rito sacramentale. I medaglioni sono tre alla sinistra, tre alla destra e uno proprio sotto la croce. Dall'alto a sinistra, scendendo e risalendo verso destra, abbiamo: battesimo, confermazione, ordinazione, estrema unzione, matrimonio, penitenza ed eucaristia. I due sacramenti in alto, quasi *en pendant* fra i lati sinistro e destro, sono il battesimo e l'eucaristia, quelli che nella tradizione patristica erano detti i *sacramenta maiora*. La scena dell'ordinazione, in accordo con la *Exultate Deo*, mostra la *traditio instrumentorum* con la consegna di un calice. Il matrimonio è descritto come una benedizione del sacerdote sugli sposi invece che nel gesto dell'unione delle destre. Il posto centrale, sotto il piede della croce, è occupato dall'unzione di un moribondo. L'ordine dei medaglioni è singolare, anche perché ognuno di essi è collegato direttamente alla ferita del costato di Cristo con linee rosse che si stagliano sul campo dorato. Unica eccezione è proprio il medaglione dell'estrema unzione, collegato alla croce direttamente da rivoli di sangue che colano dai piedi trafitti del Cristo.

La pala potrebbe esser interpretata come una proposta di un cammino penitenziale di conversione per poter infine partecipare alla resurrezione, al ritorno del Signore nella gloria (cfr. Gv 5,25-29). Nella scena sul fiume Giordano, Giovanni Battista sembra farsi da parte davanti a Gesù che esce dalle acque per accogliere lo Spirito, mentre in alto appare lo stesso Cristo nella gloria, circondato dai nove cori angelici. A sinistra della pala centrale, l'apostolo Paolo è colto nell'immaginaria caduta da cavallo davanti all'apparire del Signore risorto. I sacramenti, vivificati dal sangue del costato di Cristo, accompagnano verso l'incontro definitivo con il Signore, sottolineato dall'estrema unzione, posta sotto la croce e in corrispondenza verticale con la raffigurazione del trionfo dei santi e della resurrezione dei morti in Cristo per la vita eterna.[24]

Datato circa un secolo dopo, il trittico dei *Sette sacramenti* è uno dei capolavori di Rogier van der Weyden [fig. 7].[25] Realizzato per essere collocato nella chiesa di Poligny, alcuni particolari del dipinto rinviano alla committenza. L'intera scena è situata all'interno di una chiesa gotica, modellata sull'allora collegiata di Bruxelles dedicata a santa Gudula. In cima a ogni pannello, al di fuori degli archi che incorniciano tre scorci della chiesa, gli stemmi della nobile famiglia Chevrot a sinistra, e del vescovo di Tournai a destra.[26]

---

[24] In analogia a questa rappresentazione, ricordiamo l'uso diffuso di collocare un teschio ai piedi della croce. L'immagine dipende dalla tradizione che riteneva il Golgota come luogo della sepoltura di Adamo, con un riferimento al destino mortale di ogni uomo dopo il peccato dei progenitori. P. es., cfr. G. Cioli, *La morte dipinta. Arte e teologia delle cose ultime*, Bologna 2015.

[25] Commissionato da Jean Chevrot, vescovo di Tournai dal 1436 al 1460, per la sua cattedrale, si trova attualmente al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Antwerp. Jean Chevrot è ritratto nella figura del vescovo che amministra la confermazione. Chi amministra l'ordinazione è forse Jean Avantage, vescovo di Amiens dal 1437 al 1456. La data di composizione parrebbe il 1452-1455.

[26] I due stemmi, insieme all'identificazione dei vescovi presenti nelle scene dei sacramenti, forniscono indicazioni importanti per la committenza e la data della composizione.

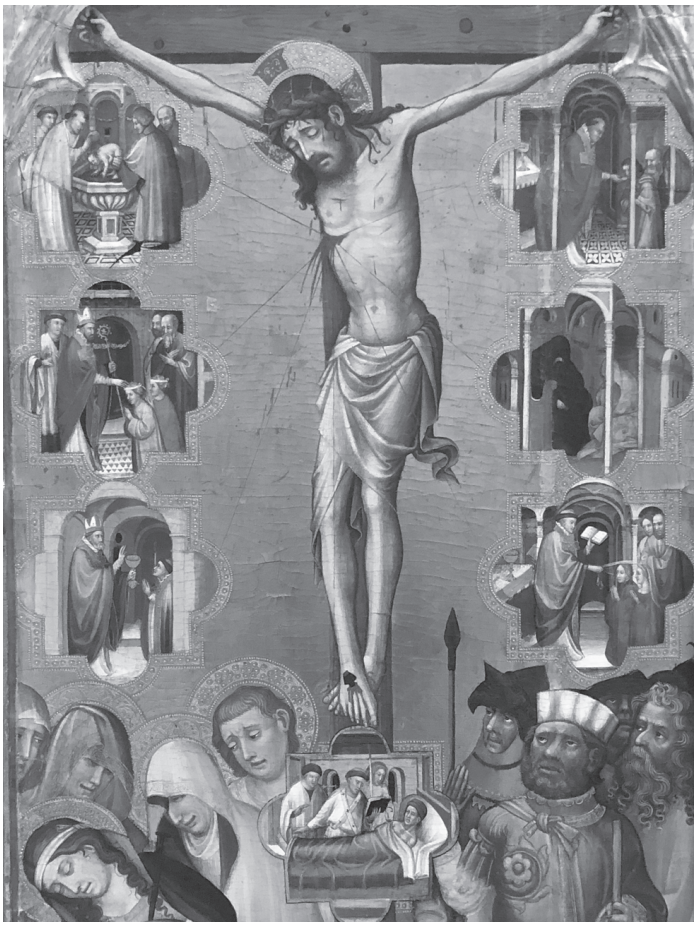

Fig. 7. didascalia

Ciascuno dei pannelli del trittico corrisponde a una delle tre navate, nelle quali è suddiviso l'interno della chiesa raffigurata. La corrispondenza invita a leggere ogni scena proprio come se si trovasse nel luogo architettonico che l'ospita. Nella navata centrale si staglia in primo piano la figura di Cristo sulla croce, circondato da figure secondo la descrizione giovannea: la madre, sostenuta dal «discepolo che egli amava», e le altre tre donne (cfr. Gv 19,25-26). Sullo sfondo del medesimo pannello, e quindi in corrispondenza con il supposto presbiterio, è raffigurato un prete che celebra all'altare, colto nel momento dell'elevazione dell'ostia, appena avvenuta la consacrazione. Introdotto in ambiente monastico francese agli inizi del XII secolo, il rito dell'elevazione si diffuse rapidamente per la sua forte carica simbolica, favorito dalla comune prassi di astenersi dalla comunione.[27] Proprio al di sopra della raffigurazione del gesto dell'elevazione sta un rotolo con la didascalia, collegato a un angelo vestito di verde. Gli altri sacramenti sono distribuiti nelle cappelle delle due navate laterali, e in ogni scena compaiono un rotolo e un angelo in vesti colorate. I testi dei

[27] Cfr. V. Mauro, «Vedere l'ostia», in G. Cioli – S. Dianich – V. Mauro (edd.), *Spazi e immagini dell'eucaristia: il caso di Orvieto*, Bologna 2007, pp. 29-57.

sette rotoli corrispondono alla teologia o alla spiritualità del sacramento celebrato e, secondo la consuetudine illustrata da Panofsky, riportano citazioni scritturistiche o patristiche che rimandano al sacramento o ne offrono il fondamento interpretativo.[28]

Per l'eucaristia abbiamo «HIC PANUS MANI SANCTI SPIRITUS FORMATUS IN VIRGINE / IGNE PASSIONIS EST DECOCTUS IN CRUCE», dal *De sacramentis* di Ambrogio.[29] Per il battesimo si cita Rm 6,3: «OMNES IN AQUA ET PNENUMATE BAPTIZATI / IN MORTE CHRISTI VERE SUNT RENATI». Per la confermazione il riferimento è al quarto libro delle *Sententiæ* di Pietro Lombardo: «PER CHRISMA QUO A PRAESULE INUNGUNTUR / VI PASSIONNIS CHRISTI IN BONO CONFIRMANTUR».[30] Gli altri testi sono tutti presi dalla Scrittura. Per la penitenza dalla lettera agli Ebrei: «SANGUIS CHRISTI NOSTRA CONSCIENTIAS EMUNDABIT / DUM POENITENTIALE DEBITUM SEIPSO MITIGAVIT» (Eb 9,14); così pure per l'ordine: «DUM SUMMUS PONTIFEX IESUS IN SANCTA INTRAVIT / TUNC SACRAMENTUM ORDINIS VERE STAURAVIT» (Eb 9,25). Per il matrimonio abbiamo l'unica citazione dell'Antico Testamento: «MATRIMONIO A CHRISTO COMMENDATUR / DUM SPONSA SANGUINEM IN CARNE COPULATUR» (Es 4,25). Infine, per l'estrema unzione il rinvio è alla lettera di Giacomo: «OLEO SANCTO IN ANIMA ET CORPORE INFIRMATI / SANANTUR MERITO PASSIONIS CHRISTI» (Gc 5,14).

Anche i colori delle vesti angeliche sembrano dipendere da una simbologia legata ai singoli sacramenti, che sono rappresentati secondo la ritualità diffusa all'epoca. La veste verde dell'angelo che compare nella scena dell'eucaristia indica la speranza della vita eterna. L'angelo in vesti bianche, segno di purezza, protegge il battesimo, che avviene per infusione. Nella confermazione, l'unzione ricevuta sulla fronte viene custodita da una fascia bianca e rappresentata dal giallo della veste angelica. Per la penitenza abbiamo il rosso, evidente rinvio al sangue di Cristo sparso per la remissione dei peccati, mentre il rito mostrato avviene in un angolo della chiesa, privo di qualunque riferimento al futuro confessionale. Le mani hanno un posto di rilievo negli ultimi tre sacramenti. Per l'ordine abbiamo la loro unzione da parte del vescovo, con l'angelo vestito di viola. Nella scena del matrimonio gli sposi si prendono per le destre, avvolte dalla stola del presbitero, mentre l'angelo veste in blu. Infine, il colore nero dell'angelo è in sintonia con l'estrema unzione di un moribondo, colta nell'unzione del dorso della mano destra.[31]

Una lettura del dipinto non può non partire dalla posizione preminente del Crocifisso che, innalzato sulla croce, quasi raggiunge le volte dell'edificio.[32] Lo

---

[28] Cfr. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish painting: Its origins and character*, Cambridge, Mass. 1953.

[29] Cfr. AMBROGIO, *De sacramentis* IV,4,14-17 (Roma 1982, p. 92-95).

[30] Cfr. PIETRO LOMBARDO, *Sententiarum libri quatuor*, l. IV, dist. VII, cap. 4 = PL 192, col. 811-812.

[31] Per il significato dei colori cfr. S. N. BLUM, «Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden», in *Konsthistorisk Tidskrift* 46 (1977), pp. 103-122; A.M. NEUNER, *Das Tryptychon in der frühen Altniederländische Malerei*, Frankfurt 1995.

[32] Il modello di una croce così alta si trova anche in un'opera successiva di Roger van der Weyden, la *Crocifissione* del trittico del 1495, a Riggisberg (Berna). Ma sembra evidente che van der Weyden si sia ispirato a Giovanni van Eyck, il primo a dipingere questo modello nella

slancio architettonico della chiesa gotica sostiene visivamente il lungo braccio della croce, dalla quale Cristo sembra avere appena pronunciato la profezia su questo momento: «Ed io quando sarò innalzato da terra attirerò tutti a me» (Gv 12,32). All'innalzamento della e sulla croce corrisponde l'elevazione dell'ostia sullo sfondo: dell'innalzamento sacrificale sulla croce, avvenuto una volta per tutte, il rito eucaristico è memoriale nella chiesa.[33] Sia pure in posizione subordinata all'evento della croce, ma sempre originate dalla passione di Cristo, fonte della *virtus* di tutti i sacramenti, anche le altre sei celebrazioni appaiono fortemente ancorate alla realtà ecclesiale. Attraverso un'ambientazione architettonica evidente, di estrema efficacia, il trittico di Antwerp ha una dimensione ecclesiale molto più sottolineata di quanto appaia nel retablo di Valencia.

L'ultimo esempio di questa breve carrellata ci offre una sintesi singolare del percorso fatto. Si tratta di un dipinto di epoca post-tridentina, capace di riunire le tre prospettive ermeneutiche che abbiano appena presentato: collegare il settenario al mistero dell'e*cclesia* nella sua sorgente battesimale per l'efficacia che riceva dalla Pasqua di Cristo. L'opera detta l'*Allegoria del battesimo* è attribuita a Girolamo Imparato, pittore napoletano a cavallo fra il XVI e il XVII secolo e, come abbiamo detto, si trova nella chiesa parrocchiale di Sant'Elia a Pianisi [fig. 8].[34]

Il dipinto ha un grande interesse dal punto di vista iconografico per la molteplicità dei simboli e delle relazioni fra di essi. Al centro del dipinto si staglia il Cristo crocifisso, la cui croce è la parte terminante di un tronco di un albero che si erge nel mezzo di una fontana a due vasche, una sopra l'altra, la cui forma è anche quella consueta dei fonti battesimali dell'epoca. Dalla vasca superiore emerge l'albero della croce, diviso in tre rami. Quello centrale è la croce con Cristo morto, dalle cui ferite scorre sangue che arrossa l'acqua della vasca sottostante. Da questa, poi, quattro rivoli d'acqua e sangue cadono nella vasca inferiore, ricolma di acqua limpida e pura. I due rami laterali che partono dalla base dell'albero, sorreggono le figure di Maria a sinistra, e l'apostolo Gio-

---

sua *Madonna in una chiesa*, dove la figura di Maria si staglia all'ingresso di una chiesa gotica. Cfr. C. Limentani Virdis – M. Pietrogiovanna, *Gothic and Renaissance Altarpieces*, London - New York 2002, p. 73.

[33] Cfr. B. G. Lane, *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984, p. 82-85.

[34] Per la storia del dipinto, cfr. L. Mortari, *Appunti per una storia dell'arte*, Roma 1984, p. 111.212; fig. 169. Il dipinto a olio su tela, di 2,5 per 3,5 metri, è stato restaurato nel 1980, sotto la direzione di Giuseppe Basile. Secondo la Mortari, l'opera sarebbe stata locata in precedenza nella chiesa di Santa Maria in Torre di Zeppa, presso Ripabottoni. In seguito alla soppressione del culto nella chiesetta, fu trasferita nel 1720 nella chiesa matrice di Sant'Elia. L'attribuzione all'Imparato, da parte di Pierluigi Leone de Castris, che lo ritiene «uno dei capolavori poco noti, ma tipici degli ultimi anni» del pittore, non è da lui sostenuta con molte prove, ma trova conferma in altri studi: cfr. P. Leone de Castris, «La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale», in *La Pittura in Italia: Il Cinquecento*, II, Milano 1988, pp. 498.742. Per un commento sul dipinto, cfr. S. Papaldo, «Simbologie battesimali controriformate: l'Allegoria di Sant'Elia a Pianisi», in M. A. Pavone (ed.), *Modelli di lettura iconografica: il panorama meridionale*, Napoli 1999, p. 113-134, che propone come datazione la fine del secolo XVI o i primissimi anni del XVII. Cfr. anche S. De Mieri, *Girolamo Imparato ed altre questioni del tardo cinquecento napoletano*, Napoli 2005.

Fig. 8. didascalia

vanni a destra. In una simbologia evidente, continuano a espandersi ai lati, formando ciascuno tre tondi dentro i quali sono raffigurati sei sacramenti: dal basso verso l'alto, a sinistra la cresima, l'eucaristia e l'estrema unzione, a destra la penitenza, l'ordine e il matrimonio. Gli atti rituali rivelano particolari significativi. Alcune scene rimandano al contesto post-tridentino e controversista. L'eucaristia è raffigurata nell'innalzamento dell'ostia, oggetto di adorazione da parte di alcuni fedeli. Per la penitenza, sullo sfondo della scena di una confessione si scorge un confessionale, secondo le disposizioni di Carlo Borromeo. L'ordinazione è presentata attraverso la vestizione dell'abito ecclesiastico per il servizio liturgico. Al di sopra di tutto, fra le nuvole compare l'immagine del Padre che benedice.

Nella fascia inferiore del dipinto è raffigurata la scena che costituisce la chiave interpretativa dell'intera opera. Davanti alla vasca più bassa del fonte un sacerdote impartisce il battesimo a bambini nudi che gli si avvicinano da destra, condotti al fonte da un anziano e da una donna. Sulla sinistra del fonte, vi sono coloro che hanno ricevuto il battesimo: vestiti di bianco, si dirigono verso una chiesa, guidati da un angelo.

Secondo la simbologia consueta, i quattro rivoli che scorgano dal fonte superiore possono indicare i quattro fiumi del giardino dell'Eden (cfr. Gn 2,10), che nell'esegesi dei Padri sono la profezia delle quattro narrazioni evangeliche. La chiesa, dice Cipriano, «irriga con quattro corsi d'acqua, che sono i quattro Vangeli, dai quali viene donata la grazia del battesimo, con un'inondazione salutare e celeste».[35] L'originalità del dipinto dell'Imparato rispetto ai modelli delle raffigurazioni precedenti, dipinti o miniature, incisioni o fonti battesimali, sta nella centralità del tema battesimale, in una composizione capace di raccordare l'evento salvifico della croce con la sacramentalità della chiesa, giocando sui vari livelli simbolici: dall'albero della vita-croce a quello del Cristo-fonte. Come abbiamo già detto, lo sfondo teologico e culturale è quello del clima controversista cattolico, in reazione alle nuove interpretazioni dei riformatori del XVI secolo. Appare chiara la mediazione ecclesiale: nell'organizzazione del dipinto, la figura del sacerdote che battezza i bambini ha quasi altrettanta evidenza del Cristo crocifisso. La folla dei bambini indirizzati al fonte battesimale ha certamente un valore di contrapposizione alle idee del movimento anabattista. Pur essendo un'opera che possiamo definire minore dal punto di vista artistico rispetto al retablo di Valenza o alla grande pala d'altare di Roger van der Weyden, essa conserva ancora oggi una grande efficacia didattica.

Nei secoli seguenti, come abbiamo visto nella prima parte dello studio, le rappresentazioni dei sette sacramenti non si distinguono per la capacità di presentare nelle sue molteplici relazioni il settenario come un organismo vitale per la comunità ecclesiale e la sua fede. Pur tuttavia, nei limiti proposti da questo studio, appare chiaro da tutti questi esempi l'intreccio tra i contenuti fondamentali della fede cristiana, la sua espressione culturalmente determinata lungo i secoli e il valore didattico delle rappresentazioni artistiche, soprattutto, ma non soltanto, pittoriche. La *ratio theologica* non solo si comunica, ma anche si approfondisce attraverso una *ratio imaginis*.[36]

---

[35] Cfr. Cipriano, *Lettera* 73,10, in Id., *Lettere 51-81*, Roma 2007, p. 259.

[36] Cfr. S. Dianich – R. Du Charlat (edd.), Ratio Imaginis*: esperienza teologica, esperienza artistica, atti del convegno di Firenze (26-28 settembre 2000)*, Bologna 2001.

Fig. 9. didascalia

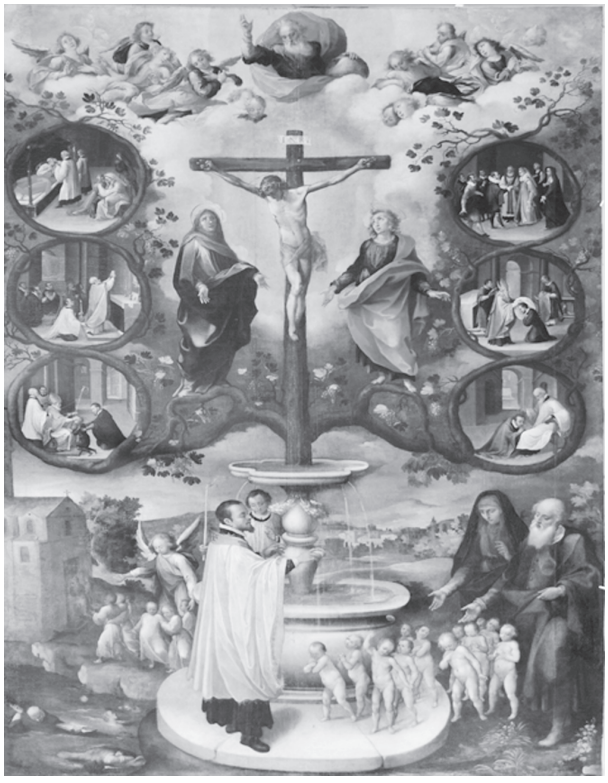

Fig. 10. didascalia