

L'Iconografia della SS. Trinità nel **Sacro Monte di Ghiffa**

Contesto e confronti

Atti del Convegno Internazionale

Verbania, Villa Giulia

Venerdì 23 - Sabato 24 marzo 2007





L'Iconografia della SS. Trinità nel **Sacro Monte di Ghiffa**

Contesto e confronti



Atti del Convegno Internazionale

Verbania, Villa Giulia

Venerdì 23 - Sabato 24 marzo 2007

a cura di Claudio Silvestri



Ente di gestione della Riserva Naturale Speciale del
Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa



Centro di Documentazione dei Sacri Monti,
Calvari e Complessi devozionali europei



Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda

Organizzazione del Convegno a cura di:
RISERVA NATURALE SPECIALE DEL SACRO MONTE
DELLA SS. TRINITÀ DI GHIFFA
Elia Ferrari, Presidente
Claudio Silvestri, Direttore

con la collaborazione di:



Centro di Documentazione dei Sacri Monti,
Calvari e Complessi devozionali europei



ISAL - Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda



Ministero per i Beni culturali - Soprintendenza
per i Beni storico artistici e demoetnoantropologici del Piemonte



Diocesi di Novara Ufficio per l'Arte Sacra e i Beni Culturali

con il patrocinio di:



Provincia del Verbano Cusio Ossola



Comune di Verbania



Comune di Ghiffa

Comitato scientifico:

Claudio Silvestri

Direttore Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte della
SS. Trinità di Ghiffa

Maria Luisa Gatti Perer

Presidente onorario dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda
Professore Emerito di Storia dell'Arte Moderna all'Università
Cattolica di Milano

Amilcare Barbero

Direttore del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e
Complessi devozionali europei di Crea (AL)

Marina dell'Omo

Soprintendenza per i beni storici artistici e demoetnoantropologici
del Piemonte

Carlo Maria Scaciga

Diocesi di Novara, Ufficio per l'Arte Sacra e i Beni Culturali.

Angelo Torre

Università del Piemonte Orientale, Dipartimento POLIS - Politiche
pubbliche e scelte collettive

Segreteria organizzativa:

Barbara Perazzi

Elena Poletti Ecclesia

Laura Prini

Milena Tarducci

Si ringraziano per la preziosa collaborazione:

Luana Redaelli, ISAL

Giambattista Maderna, ISAL

Gianni Calvi, Presidente del Sacro Monte di Crea e del Centro di
Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali
Loredana Racchelli, Direttore Sacro Monte di Orta

I Rev. Parroci di Orta e Centonara

Per l'apporto culturale e scientifico vogliamo infine ringraziare gli
studiosi che hanno presieduto alle tre sessioni del convegno:

Danilo Zardin, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Carlo Maria Scaciga, Diocesi di Novara, Ufficio per l'Arte Sacra

Guido Gentile, già Soprintendente presso la Soprintendenza archivi-
stica del Piemonte e Valle d'Aosta, Ispettore archivistico onorario

©2008

ENTE DI GESTIONE DELLA RISERVA NATURALE SPECIALE DEL SACRO MONTE DELLA SS. TRINITÀ DI GHIFFA
Via SS. Trinità, 48 - 28823 Ghiffa - Tel. 0039 0323.59870 Fax 0039 0323.590800
sacromonte_ghiffa@libero.it - www.sacromonteghiffa.it

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE DEI SACRI MONTI, CALVARI E COMPLESSI DEVOZIONALI EUROPEI
presso Parco Naturale del Sacro Monte di Crea
Cascina Valperone, 1 - 15020 Ponzano Monferrato - Tel. 0039 014. 927120 Fax 0039 0141.927800 www.sacrimonti.net

ISAL - Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda onlus
Palazzo Arese Jacini, P.zza Arese, 12 - 20031 Cesano Maderno (MI)
Tel. 0039 0362.528118 - fax 0362/659417 - info@istitutoartelombarda.org - www.istitutoartelombarda.org

Realizzazione degli Atti del convegno:

Coordinamento:

Claudio Silvestri, R.N.S. Sacro Monte di Ghiffa

Cura redazionale:

Elena Poletti Ecclesia, *Milena Tarducci*

Grafica e impaginazione:

Aligraphis - Gravellona Toce

Testi di:

Giancarlo Andenna, Battista Beccaria, Federica Bianchi, François Boespflug, Massimiliano Caldera, Agostino Colli, Marina Dell'Omo, Maria Luisa Gatti Perer, Jessica Gritti, Pasquale Iacobone, Gian Vittorio Moro, Claudio Silvestri, Paola Elisabetta Simeoni, Gelsomina Spione, Angelo Torre

Traduzioni dal francese:

Cristina Ascoli

Immagini:

Archivio RNS Sacro Monte di Ghiffa: figg. 1-5, 37-39, 40-41, 63-66, 67, 69, 122-125;

C. Pessina: fig. 42;

Ewa Balicka-Witakowska - Michael Gervers, TREASURY OF ETHIOPIAN IMAGES, University of Toronto, DEEDS Project: Mrs. Diana Spencer: fig. 21;

prof. Michael Gervers: figg. 23, 29, 33, 36;

prof. Stanislaw Chojnacki: figg. 25, 26, 27;

Éditions SEPIA, St-Maur-des-Fossés, France: fig. 22;

Éditions des musées de la Ville de Paris: fig. 28;

Capuchin Vice Province of Mary Kidane Meheret in Ethiopia, Addis Ababa: figg. 30, 31, 32, 34, 35.

Le immagini di cui non si danno indicazioni sono state fornite dagli autori dei rispettivi testi.

L'editore resta a disposizione degli eventuali detentori di diritti fotografici che non è stato possibile rintracciare.

Il convegno internazionale tenutosi a Verbania nel marzo 2007 sul tema “L'iconografia della SS.Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa - Contesto e confronti” presenta almeno due aspetti degni di menzione.

L'Ente Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte della SS.Trinità di Ghiffa ha proposto un'iniziativa di assoluto valore culturale attorno ad una tematica di interesse generale come il Mistero della SS.Trinità; quello della SS.Trinità, fra i temi dell'arte sacra, è infatti forse il più complesso e ricco di problematiche, che coinvolgono la sfera teologica. Valenti studiosi, ognuno con una propria ottica di approfondimento, hanno catturato l'attenzione del pubblico e stimolato gli esperti ad annotare quanto veniva illustrato, quasi come anticipazione di una auspicata raccolta degli atti del convegno.

Il momento divulgativo demandato agli atti traspare - è fortemente intuibile - dal desiderio di meglio studiare e comprendere le testimonianze della genesi del culto trinitario anche attraverso il confronto tra la realtà locale e la rappresentazione della SS.Trinità triandria in Italia, in Europa con esempi significativi da altre parti del Mondo.

In secondo luogo, l'iniziativa congressuale ed oggi la raccolta degli atti testimoniano la bontà delle idee promosse dai Sacri Monti piemontesi, patrimonio UNESCO e confermano la loro capacità di fare sistema.

Iniziative come questa, in un'ottica di sistema dei Sacri Monti, agevolano dunque il raggiungimento degli obiettivi di armonizzazione delle istanze di tutela, conservazione e di valorizzazione che la Regione ha previsto nel proprio programma.

Mercedes Bresso

Presidente della Regione Piemonte

Nicola De Ruggiero

Assessore all'Ambiente, Parchi ed Aree Protette



Con grande soddisfazione l'Ente Riserva del Sacro Monte di Ghiffa presenta il volume degli Atti del Convegno "L'iconografia della SS. Trinità di Ghiffa - Contesto e confronti". Questa raccolta di importanti contributi scientifici rappresenta infatti per il nostro Ente un traguardo rilevante nell'opera di approfondimento culturale e divulgazione scientifica che fin dalla sua istituzione ha perseguito.

Sono state affrontate negli anni molte tematiche, cercando sempre di aprire la realtà di Ghiffa al confronto con altre situazioni locali e nazionali, con il Convegno del marzo 2007 il tavolo di lavoro ha assunto dimensioni internazionali e, grazie anche all'importante contributo dei partners scientifici, il Centro di documentazione di Crea e l'Istituto d'Arte Lombarda, si sono potuti coinvolgere studiosi di altissima levatura.

Il lavoro preliminare, coordinato dalla Direzione dell'Ente e dal Comitato Scientifico, ha portato alla costruzione di due giornate di convegno dense di interventi e proposte di studio, di cui in questo volume si dà puntualmente conto, seguendo lo stesso schema concettuale del convegno stesso.

In apertura troviamo una serie di considerazioni introduttive che inquadrano dapprima il nostro Sacro Monte, attraverso il contributo del direttore, Claudio Silvestri, poi il discorso teologico ed iconografico sulla Trinità, con l'articolato intervento di Mons. Pasquale Iacobone, per aprire infine un confronto con l'Etiopia, una terra lontana geograficamente, ma sorprendentemente vicina per quanto riguarda il culto e la rappresentazione della SS. Trinità.

Segue un ricco capitolo dedicato al contesto, ossia al nostro Sacro Monte, che viene analizzato dal punto di vista delle origini storiche del culto e del santuario nei contributi di Gianbattista Beccaria e Giancarlo Andenna, dal punto di vista architettonico nel dettagliato studio di Jessica Gritti e, ancora, nelle sue più interessanti espressioni artistiche negli interventi di Massimiliano Caldera, per quanto riguarda l'affresco dell'altare della SS. Trinità, Marina dell'Omo, per quanto riguarda la pala d'altare del Procaccini, e Federica Bianchi, per gli stucchi.

La conoscenza del contesto porta infine ad aprirsi ai confronti con il più vasto territorio diocesano, passato al vaglio dalla ricerca di Gian Vittorio Moro, o, ancora, con altre aree piemontesi e con il fenomeno antropologico e sociale delle Confrarie dello Spirito Santo, approfonditamente indagato da Angelo Torre, e con iconografie simili al nostro affresco, proposte da Gelsomina Spione. Tra i confronti più interessanti, sia dal punto di vista iconografico sia da quello antropologico, è emerso in sede di convegno il Santuario dedicato alla SS. Trinità sul Monte Autore, nel Lazio, su cui portò la propria testimonianza Paola Elisabetta Simeoni, ricercatrice dell'Istituto Centrale per Catalogo del Ministero dei Beni culturali. Visto l'interesse di questo contributo, abbiamo voluto comprenderlo nel volume degli Atti, anche se inizialmente non contemplato nel programma del convegno.

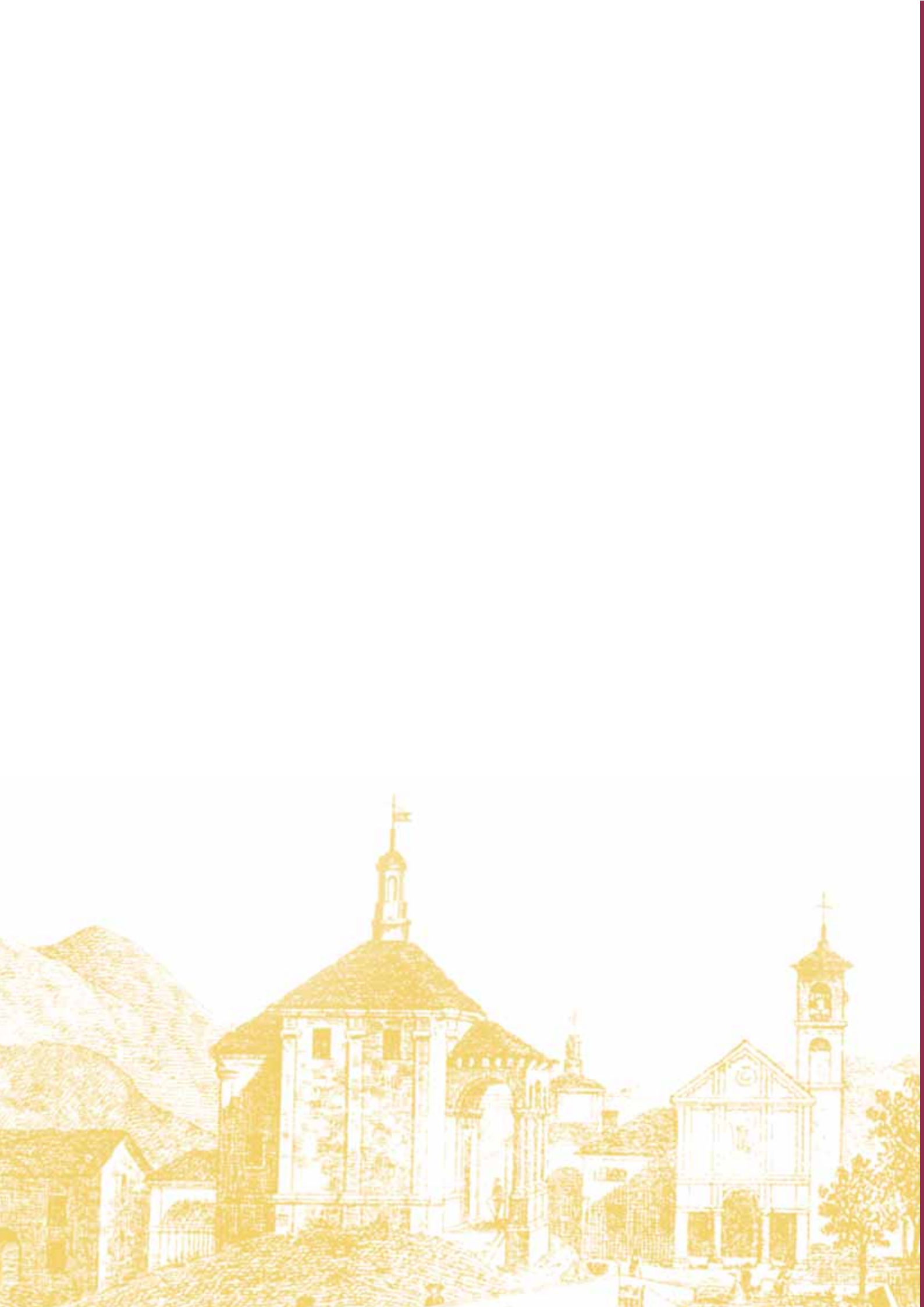
Il volume si chiude con il profondo articolo di François Boespflug, che traccia un bilancio sul tema, con ampi rimandi all'arte ed alla rappresentazione della SS. Trinità in Europa e, a coronamento di tutto, con la proposta di lavoro della prof. Maria Luisa Gatti Perer, la quale, raccogliendo gli spunti offerti da tutti gli studiosi intervenuti al convegno, propone nuove possibili vie d'indagine e studio.

Per l'ottima riuscita del lavoro voglio ringraziare tutto lo staff del nostro Ente ed i membri del Comitato Scientifico, in particolare proprio la prof. Gatti Perer, che ci ha onorato con la sua collaborazione, mettendo al nostro servizio la sua non comune esperienza e competenza ed il collega Gianni Calvi, presidente del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, che ci ha supportato nella realizzazione dell'evento. Un grazie infine alla Regione Piemonte ed alla Direzione Parchi Naturali per la convinzione con la quale hanno voluto sostenere l'ambizioso progetto e la sua attuazione.

Con la speranza di avere degnamente svolto il nostro compito, auguriamo a tutti buona lettura.

Elia Ferrari

*Presidente della Riserva Naturale Speciale
del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa*



Inquadramento del tema







La presenza presso il Sacro Monte di Ghiffa dell'immagine della Trinità triandria è la ragione che ha ispirato l'idea di organizzare un simposio di studio che a partire da questa iconografia prendesse in esame i legami storici, artistici, teologici e religiosi in senso più ampio, in un mondo dove i valori delle religioni rappresentano oggi materia di conoscenza e di scambio culturale in contrapposizione ad una visione spesso massimalista.

Ad impreziosire il tema Trinitario di Ghiffa è stata poi la scoperta fatta nel corso del restauro del paliotto dell'altare della SS.Trinità nell'ottobre 2005. Nel corso dei lavori di rimozione del grado del paliotto, è ricomparso a completarne il disegno, un quarto volto di Cristo certamente coevo all'affresco. Il viso di Cristo è giovanile, non sofferente ma con il capo coronato di spine, posto all'altezza del tabernacolo e raffigurato sul fazzoletto della Veronica.

Il Sacro Monte di Ghiffa nel suo contesto accoglie all'interno del Santuario e delle tre Cappelle edificate varie rappresentazioni del mistero dell'unità e trinità divina, raffigurato in diversi modi. Ne possiamo distinguere tre fra le più significative: la Trinità rappresentata tramite tre persone uguali e distinte, probabilmente la più diffusa anteriormente al secolo XVII; la Trinità rappresentata tramite tre figure distinte e differenti, è presente presso il Sacro Monte in forma di bassorilievo su una delle tre campane del Santuario nella forma canonica del Trono di Grazia, la raffigurazione del Padre che tiene tra le braccia la croce su cui si trova il Figlio, sovrastato dalla colomba dello Spirito Santo; infine sempre nella forma canonica più usuale, vi è la raffigurazione del Padre Eterno in genere raffigurato come anziano, il Figlio unigenito che può essere rappresentato dopo la sua incarnazione come forma umana di Cristo (trionfante o in altri atteggiamenti legati alla sua vita terrena); infine lo Spirito Santo rappresentato mediante il simbolo della Colomba.

Accanto a queste raffigurazioni ci è parso stimolante cercare un confronto con altre rappresentazioni iconografiche particolari e verificarne la presenza sul territoriale provinciale delle province di Novara e del Verbano Cusio Ossola, ma anche del Canton Ticino e della vicina Lombardia divisa solo dalle acque del lago Maggiore. Abbiamo così esaminato altre iconografie; ad esempio la Trinità rappresentata tramite una figura a tre teste o una testa a tre volti (*vultus trifrons*): il primo tipo, molto raro, il secondo più comune, entrambi però presto rifiutati dalla Chiesa per la loro "mostruosità" e per il richiamo a figure idolatriche di origine pagana.

Un convegno dunque aperto al confronto con altre realtà, visto come scambio e arricchimento culturale nell'ottica di un impegno promozionale come sistema dei Sacri Monti ma ancor più come soggetto riconosciuto dall'UNESCO



Fig. 1. Ghiffa, Sacro Monte della SS. Trinità, particolare di una campana in bronzo con raffigurazione della Trinità, 1820.

Patrimonio Universale dell'Umanità nel Sito "Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia".

Il lavoro del Comitato Scientifico per caratterizzare il convegno trova la sua sintesi proprio nel titolo del seminario di studi: il contesto e i confronti dell'iconografia della SS.Trinità prendono il via dalla presenza dell'affresco di Ghiffa, ne sono così scaturite due giornate di lavoro in linea con quanto descritto in precedenza.

È dunque l'occasione per indagare nel contesto della realtà storica del Santuario di Ghiffa, approfondire gli aspetti architettonici e artistici, per poi confrontare il modello di Ghiffa con altre realtà e ispirazioni trinitarie.

La prima sessione del convegno, subito dopo la presente relazione, porrà inoltre attenzione alla tipologia triandria nel contesto dell'Occidente medievale e dell'Oriente cristiano, spunti di partenza per una completa lettura teologica-iconografica. A seguire, avremo l'occasione di cogliere i rapporti fra iconografia europea ed etiopica e di evidenziare i rapporti iconografici della Trinità dal XVI al XVIII secolo fra Occidente ed Etiopia.

Il convegno terminerà tracciando un bilancio teologico della Trinità triandria nell'arte occidentale.

Infine le conclusioni che rispecchieranno non solo i temi artistici e religiosi ma anche gli aspetti della storia e del costume che hanno ispirato il mistero della SS. Trinità.

Non dimentichiamo per quanto attiene il Sacro Monte di Ghiffa, l'importanza di "ordinare" gli eventi storici che hanno caratterizzato la realizzazione di un Sacro Monte in un luogo (un colle) dove verosimilmente era presente fino dai tempi più antichi un'area di culto precristiano, destinata a tramandare inalterata la sua sacralità anche successivamente (fra' Paolo Morigia nel 1603 testimonia che "da ogni parte accorrono le genti al miracoloso monte").

Ricordiamo, solo come accenno, il quadro storico complessivo a cavallo tra i secoli XVI e XVII, contrassegnati dalla divisione del mondo cristiano tra Riforma protestante, Riforma cattolica e Controriforma.

Dopo il Concilio di Trento, il modello del Sacro Monte di Varallo viene riproposto nei territori della Diocesi milanese e lungo l'arco alpino occidentale; tra questi e ad imitazione in particolare dei Sacri Monti di Varese e di Orta sorge anche quello di Ghiffa. I complessi monumentali più recenti hanno poi riproposto, in genere accanto ai temi tradizionali, contenuti artistici e architettonici innovativi.

L'affresco della SS. Trinità di Ghiffa rappresenta pur tuttavia un motivo pittorico della fede cattolica che andava ad essere abbandonato, ma nello stesso tempo usciva dal contesto tradizionale e ufficiale della Chiesa. La costituzione *Sollicitudini nostrae* di papa Benedetto XIV, 1 ottobre 1745, disponeva la censura di quelle immagini trinitarie contrarie alla dottrina cattolica.

Benedetto XIV, dopo avere valutato gli aspetti di ortodossia di questo simbolo iconografico, in realtà si astenne dal condannare l'immagine trinitaria del "typo" *Tres vidit et unum adoravit*, sia perché preesistente alla Bolla ma specialmente perché l'effigie rappresenta solo analogia e non realtà teologica.

Dicevamo dell'interesse di ordinare la storia del Sacro Monte di Ghiffa sino dalla sua genesi. Recenti approfondimenti su due pergamene dell'Archivio Capitolare di S. Vittore d'Intra del secolo XII, la prima del 1175, la seconda del 1180, desunte dalla bibliografia dello storico intrese Carlo Müller, *Possedimenti del Monastero vecchio di Santa Maria di Pavia in Valle Intrasca (anni 1175-1180)*, Milano, Archivio Storico Lombardo, 1903 - storia del monastero ampiamente documentata nel volume *Storia di Pavia*, volume II, *l'Alto Medioevo*, della Società Pavese di Storia Patria a cura della Banca del Monte di Lombardia, anno 1987 - stimolano a ricercare nell'area del Sacro Monte di Ghiffa possibili antichi





Fig. 2. Ghiffa, Sacro Monte della SS. Trinità, tesoro del Santuario, statuette in cera della SS. Trinità, secolo XVI.



Fig. 3. Ghiffa, Sacro Monte della SS. Trinità, tesoro del Santuario, statuette in gesso della SS. Trinità, secolo XVIII.





Fig. 4. Ghiffa, originariamente esposta in via Careghetta, successivamente in Parrocchia, oggi presso il Centro Visita della Riserva, pittura su tavola lignea, secolo XVIII.



Fig. 5. Ghiffa, casa Troubetzkoy, affresco ottocentesco della SS. Trinità attribuito al pittore Lorenzo Peretti di Buttogno.



beni posseduti dal monastero di Pavia nelle zone della valle Intrasca.

Una provocazione che si ritiene possa essere girata come spunto agli studiosi del convegno, non senza una ragionata cautela; in effetti, delineate le vicende di storia tra i possedimenti di Pavia e della Valle Intrasca citate nei documenti, si giunge alla lettura della pergamena del 1175 che ha per oggetto la consegna giurata dei fondi e diritti inerenti a favore delle monache del monastero di Pavia, contro i soprusi si suppone dei conti di Castello che in quel tempo andavano usurpando beni e privilegi.

Tale pergamena ci consente di conoscere la consistenza e la situazione dei beni posseduti in queste zone dal monastero vecchio pavese, il quale, come risulta dal documento citato, aveva “mansi” o poderi nei luoghi di Campo, di Arizzano, di Caronio e di Frino.

La pergamena datata 1180 ci informa viceversa che, per una qualche ragione sconosciuta, non più tardi di cinque anni dopo, le monache si sbarazzano di ogni cosa, alienando tutti i loro averi in Valle Intrasca a Pietro, prevosto della chiesa di S. Vittore d’Intra e per mezzo suo, al Consorzio della pieve intrese.

Questi approfondimenti permetterebbero di documentare l’anello di passaggio delle proprietà tra le suore del monastero, il “consortium plebis” di Intra e la fabbriceria di Ronco.

Ricordiamo altresì che la direzione della Riserva Naturale del Sacro Monte ha recentemente incaricato studiosi per una ricerca storica di archivio finalizzata alla ricostruzione dell’evoluzione del Sacro Monte di Ghiffa.

L’incarico è stato pensato come esperienza parallela alla preparazione del convegno, lo scopo iniziale era quello di arricchire se possibile le fonti documentali del Sacro Monte, non nascondendo la speranza che il lavoro di ricerca potesse fornire nuovi elementi anche per il convegno.

In realtà, con riferimento al numero limitato di archivi e fondi visionati, la ricerca non ha dato esiti significativi o specifiche nuove acquisizioni rispetto a quanto già si conosceva al riguardo, peraltro viene data conferma dell’esame rigoroso e completo di quanto acquisito da precedenti studiosi.

Un ultimo contributo per un inquadramento di carattere generale, che si ritiene utile porre all’attenzione del congresso, è il richiamo storico al territorio di Ghiffa. Ghiffa, pur avendo risentito dell’influenza borromaica nell’impulso spirituale e religioso della Controriforma, presentava la singolare caratteristica di essere lontana per pochi chilometri dall’influenza diretta del Ducato di Milano anche se politicamente il territorio rientrava nei domini milanesi tramite il “contado” di Angera.

La degana di S. Maurizio, di cui Ghiffa faceva parte, fu svincolata dal contado di Angera e dal podestà di Intra nel 1447, passando in possesso del casato dei Morigia. Passava cioè da una dipendenza territoriale di Milano ad un controllo indiretto tramite la famiglia dei feudatari.

L’inf feudazione della famiglia Morigia perdura per ben tre secoli, dal 1447 al 1744 quando in seguito al trattato di Worms il feudo sarà ceduto al Regno Sabauda; bene, l’edificazione del Santuario prima e delle cappelle del Sacro Monte successivamente si inserisce in questo arco di tempo, in presenza di una situazione caratterizzata da un continuo processo evolutivo di un luogo meta di grande devozione popolare e di continuo incremento di pellegrini.





La “Trinità Eucaristica” del Sacro Monte di Ghiffa: spunti per una lettura teologico-iconografica



Pasquale Iacobone

Premessa

L'annuncio della fede cristiana, sin dai primissimi tempi, per quel processo che oggi definiamo “inculturazione”, viene formulato e proposto secondo diverse forme e modalità, che corrispondono al linguaggio e alle forme comunicative del territorio e del popolo a cui viene rivolto. Tra le diverse forme di espressione viene dapprima privilegiato l'annuncio verbale, a cui ben presto si affiancano altre modalità e altre forme espressive, tra cui un ruolo fondamentale spetta all'arte, nell'accezione più ampia.

I credenti esprimono, infatti, attraverso le più diverse forme artistiche, la loro fede, i contenuti della loro fede o, meglio, i “misteri” della fede. Il primo e fondamentale “mistero della fede” per i cristiani di ogni tempo è quello di Dio-Trinità: al cuore della fede e dell'adesione alla comunità dei credenti c'è il sommo mistero di un Dio che si rivela unico in tre Persone. Il *Mysterium fidei* per eccellenza viene proclamato anzitutto nelle professioni di fede, dapprima in quelle battesimali, formulate sia in forma interrogativa che affermativa, poi in quelle più ampie, fissate e unificate in alcuni testi, i *Symbola fidei*, proposti nei Concili Ecumenici dell'antichità, primo fra tutti quello di Nicea del 325¹.

Questa premessa è fondamentale per affermare un principio essenziale per la comprensione dell'arte cristiana, e su cui si è tanto discusso, ad esempio in occasione dell'ondata iconoclasta dell'VIII secolo: l'arte cristiana non è idolatra, non mostra o non esprime la realtà di Dio e i misteri della fede, ma per la sua indole specifica e altamente simbolica rimanda ad essi come a misteri che rimangono tali. L'arte cristiana, dunque, illustra i misteri divini *traducendo visivamente* non il mistero in quanto tale, bensì i testi che la Tradizione cristiana ha formulato per esprimerli e renderli comunicabili, costituendo così un *pendant* alla parola verbale, come afferma il II Concilio di Nicea del 787², sulla scorta delle affermazioni di San Basilio, di San Giovanni Damasceno e di altri Padri della Chiesa Orientale: ciò che la Scrittura afferma con le parole, l'arte lo esprime con le forme ed i colori, “ciò che è il libro per coloro che conoscono la scrittura, questo è l'immagine per gli illetterati, e ciò che è la parola per l'udito, questo è anche l'immagine per la vista” (S. Giovanni Damasceno).

In Occidente si insisterà maggiormente, a partire da San Gregorio Magno, anche sulla valenza pedagogica e istruttiva delle immagini e dell'arte in genere: l'arte cristiana, mostrandoci visivamente ciò che si professa con le parole, concorre all'istruzione e alla formazione anche di chi non sa leggere e non dispone di altri strumenti di conoscenza e formazione³.

Il *Quicumque* o *Simbolo Atanasiano*

Riguardo al *Mysterium fidei* per eccellenza, la SS.ma Trinità, diversi sono i testi dogmatici a cui l'arte cristiana, e dunque sia i committenti come gli artisti, fanno riferimento: si tratta, innanzitutto, dei pronunciamenti dei diversi Concili Ecumenici dell'antichità, sintetizzati nei Simboli o professioni di fede, a cominciare dal Credo di Nicea del 325, poi perfezionato a Costantinopoli nel 381. A questo testo si affiancano altri autorevoli *Symbola*, come il *Simbolo degli Apostoli* e il *Simbolo Atanasiano*.

1. DH, n. 125.

2. DH, nn. 600-603.

3. Per i testi dei Padri Orientali e Occidentali, cfr. MENOZZI 1995, passim.



Il testo più popolare e diffuso e che, con maggiore capacità comunicativa rispetto ad altri documenti, ha rappresentato, nel Medioevo, la sintesi del pensiero cristiano sulla Trinità è il *Quicumque o Simbolo (Pseudo)Atanasiano*⁴.

Il testo proviene certamente dalla scuola monastica di Lerino, e se non è possibile assegnarne la paternità con assoluta certezza, si può certamente affermare che esso non è estraneo al pensiero e agli scritti di San Vincenzo di Lerino, tant'è che si ritrovano espressioni identiche alla lettera nel *Quicumque* e in alcune opere dello stesso Vincenzo. Si può comunque supporre che l'autore, se non Vincenzo, sia stato un monaco, suo discepolo, che ha ripreso *ad litteram* il pensiero del maestro. In ogni caso l'autore è un *magister* esperto di teologia, profondo conoscitore di Sant'Agostino, ortodosso sotto ogni aspetto, maestro di spiritualità, che ha avuto il merito di formulare in maniera nuova ed efficace la dottrina trinitaria, senza indulgere al tono polemico nei confronti delle eresie. Il suo intento è eminentemente pastorale e didattico. La sua capacità si esprime nella formulazione di frasi lapidarie, facilmente memorizzabili: *Trinitas in unitate et unitas in trinitate*, ad esempio. Ha il merito, inoltre, di rendere responsabile in prima persona il credente che pronuncia il Simbolo con le formule, apparentemente impersonali, ma che in realtà coinvolgono tutti e ciascuno, senza esclusioni: *Quicumque vult salvus esse...Omnes homines...redditori sunt de factis propriis rationem*.

Il testo è assegnabile agli ultimi decenni del V secolo o ai primi anni del VI.

Diventa ben presto un testo autorevole, tanto da guadagnarsi il titolo di *Fides Catholica*. Verso il VII secolo alcuni codici già lo riportano sotto il titolo *Fides Catholica Sancti Athanasii Episcopi*. Fino al XVII secolo la sua fama e la sua autorevolezza saranno legate al nome del campione dell'ortodossia, S. Atanasio di Alessandria.

Dal X secolo in poi il testo conosce una diffusione capillare grazie al suo inserimento nell'Ufficio Divino: viene recitato o cantato all'Ora Prima della Domenica, e talvolta anche tutti i giorni. Insieme al Simbolo Nicenocostantinopolitano e a quello degli Apostoli sarà il punto di riferimento obbligatorio della dottrina trinitaria per tutto il Medioevo.

Il testo del *Quicumque* viene quindi inserito nella Liturgia, e quasi come il pizzico di lievito della parabola evangelica, fa fermentare la coscienza della Chiesa, la riflessione teologica e pastorale, la sua prassi liturgica, la sua sensibilità, le sue devozioni. Si costruiscono chiese ed abbazie in onore della Trinità, si compongono inni e preghiere per celebrare il Mistero. Alcuino scrive i testi della Messa Votiva in onore della Trinità, e la riforma carolingia provvede a diffonderla in tutto l'Occidente cristiano.

Dalla diffusione del *Quicumque* parte così un movimento di "sensibilità trinitaria" che troverà infinite espressioni e avrà il suo apogeo nella Festa della SS. Trinità, istituita nel 1334 dal papa avignonese Giovanni XXII e fissata alla prima domenica dopo Pentecoste.

1. I riflessi nell'iconografia trinitaria: le Tre Persone uguali

Tale sviluppo dogmatico, liturgico e devozionale non può non avere conseguenze anche a livello artistico ed iconografico. A differenza dell'Oriente, l'Occidente medievale non teme la creatività e la continua riformulazione degli stessi temi teologici in forme artistiche ed in programmi iconografici diversi che provvedono a *tradurre visivamente* i testi della Tradizione. Questo avviene anche riguardo al tema iconografico della Trinità, che trova numerose formulazioni, non sempre però adeguate e durature⁵.

4. DH, nn. 75-76. Per approfondire quanto qui accennato mi permetto di rimandare il lettore al mio studio in proposito, IACOBONE 1997, pp. 19-115. Il testo completo del *Simbolo Atanasiano* si trova in Appendice.

5. IACOBONE 1997, pp. 147-246, con ampia Bibliografia, aggiornata al 1997.



Tra di esse possiamo operare una prima distinzione fra rappresentazioni simboliche e rappresentazioni antropomorfiche. Ci soffermiamo su quest'ultime per inquadrare il soggetto che ci interessa.

Le rappresentazioni antropomorfiche rispondono ad una esigenza che si manifesta nell'arte medievale, in particolare nel X-XI secolo, quella del realismo, che ricorre alla 'personificazione'. Nel cristianesimo questa esigenza viene avvalorata e rafforzata dal testo evangelico giovanneo, *Qui vidit me, vidit et Patrem* (Gv 14,9), e dalle dichiarazioni del II Concilio di Nicea del 787. Cristo, immagine visibile del Padre invisibile (cfr. Col 1,15) è rappresentabile come uomo, giacché, come afferma il Prologo del *Vangelo di Giovanni*, «*Verbum caro factum est*» (Gv 1, 14). Per il mistero dell'Incarnazione, Cristo, che nella sua carne umana manifesta la divinità, diventa così l'archetipo di ogni rappresentazione visibile di Dio, anche di quelle in cui si voglia dare una qualche visibilità alle persone del Padre e dello Spirito Santo. Possiamo dunque parlare più precisamente di *cristomorfismo*, piuttosto che di semplice e generico antropomorfismo.

Nell'ambito delle raffigurazioni cristomorfiche si può operare una ulteriore distinzione tra rappresentazioni che seguono uno schema orizzontale e quelle che ne seguono uno verticale, cioè tra rappresentazioni in cui le tre Persone, di cui almeno due in figura umana, sono disposte verticalmente e quelle in cui abbiamo una disposizione delle tre Persone in senso orizzontale. L'una o l'altra disposizione non rispondono semplicemente a criteri di composizione o di estetica, ma traducono visivamente concetti teologici. Le diverse tipologie rappresentative sottolineano, ad esempio, di volta in volta, l'Unità o la Trinità delle Persone, l'economia salvifica o il mistero di comunione esistente tra di loro etc. Riprendendo il testo del *Simbolo Atanasiano*, vv. 3 e 27, possiamo dire che si privilegia ora l'una ora l'altra prospettiva di lettura: "*unum deum in trinitate et trinitatem in unitate*", "*trinitas in unitate et unitas in trinitate*".

Tra le rappresentazioni che seguono uno schema verticale assume un ruolo di assoluto protagonismo il cosiddetto *Gnadenstuhl* o *Trono di Grazia*, che compare all'inizio del XII secolo in Francia, e si diffonde ben presto in tutta Europa, persistendo, con infinite varianti, praticamente fino ai nostri giorni. Tra le opere più famose, forse la più rappresentativa del tipo è certamente la Trinità di Masaccio in S. Maria Novella a Firenze (fig. 6)⁶.

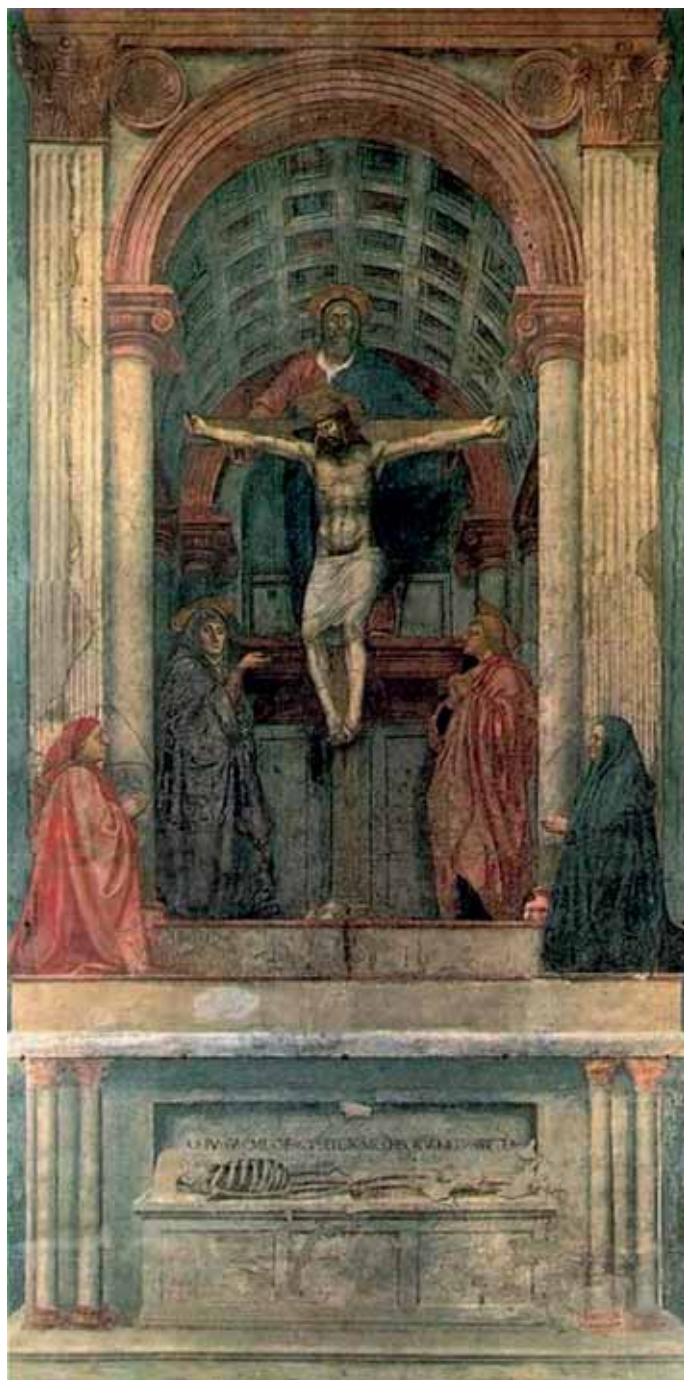


Fig. 6. Firenze, basilica di Santa Maria Novella, *Trinità*, affresco, Masaccio, 1425-27.

6. IACOBONE 1997, pp. 188-218.

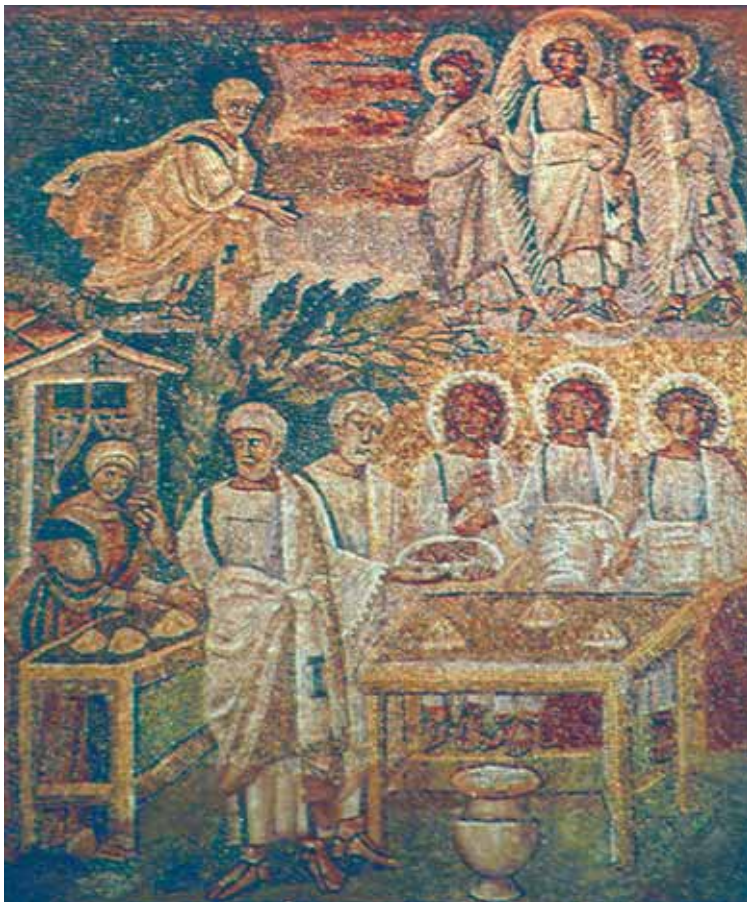


Fig. 7. Roma, Santa Maria Maggiore, *Filoxenia di Abramo*, pannello a mosaico, V secolo d.C..



Fig. 8. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 653, f.2, *Trinità e Filoxenia di Abramo*, Don Silvestro dei Gherarducci, 1390 ca.

In questo studio ci occupiamo, invece, delle tipologie che seguono uno schema orizzontale, in cui, appunto, disposte in senso orizzontale, compaiono tre figure uguali⁷. L'origine di questo tipo iconografico è da ricercarsi nella raffigurazione della cosiddetta *Filoxenia di Abramo* (*Gen* 18,1ss), in cui il Patriarca, con la moglie Sara, accoglie tre misteriosi ospiti alle querce di Mamre e provvede a nutrirli. La tradizione patristica si è molto soffermata sulla lettura tipologico-allegorica del brano, ed ha interpretato trinitariamente il testo. S. Agostino, sulla scia di Sant'Ambrogio, ha sintetizzato tale riflessione nell'affermazione: *Tres vidit, unum adoravit*⁸.

L'apparizione dei tre personaggi a Mamre viene dunque intesa come una figura della manifestazione trinitaria. Tra le raffigurazioni più antiche e suggestive dell'episodio biblico ricordiamo il pannello a mosaico della Basilica romana di S. Maria Maggiore, collocato all'altezza dell'altare basilicale (fig. 7).

Durante il Medioevo, all'incirca intorno al XII secolo, la scena comincia a perdere il riferimento puntuale con l'episodio biblico, per diventare, sia in Occidente che in Oriente, una vera e propria rappresentazione trinitaria, cioè una *traduzione visiva* del credo professato dai cristiani (fig. 8). Le tre figure uguali alludono e rimandano, così, sempre più chiaramente ed esplicitamente alle tre Persone della Trinità, e si presentano sempre, eccetto che per pochi particolari, come una triplicazione della figura umana del Cristo, seguendo il principio del cristomorfismo. Testo fondamentale di riferimento e fonte iconografica è proprio il *Simbolo Atanasiano*, con alcune affermazioni che avallano e favoriscono una "traduzione

7. Oltre al già citato IACOBONE 1997, pp. 167-188, si vedano: 8. *Contra Maximinum* II, 7: PL 42, 809. D'ACHILLE 1991, RIGAUX 1989, TOSCANO 1960.

visiva" del cristomorfismo. Pensiamo soprattutto ai vv. 5-7: *Alia est enim persona patris, alia filii, alia spiritus sancti; sed patris et filii et spiritus sancti una est divinitas, aequalis gloria, coaeterna maiestas. Qualis pater, talis filius, talis et spiritus sanctus.*

Non mancano anche altre fonti ed altri contesti letterari ed iconografici che concorrono alla creazione ed allo sviluppo della particolare tipologia: si pensi, ad esempio, alle miniature che accompagnano alcuni antichi codici del *Liber decretorum* di Burcardo di Worms (fig. 9)⁹, e a quelle dell'*Hortus Deliciarum* della Badessa Herrade di Landsberg (fig. 10)¹⁰.

La rappresentazione trinitaria secondo uno schema orizzontale si può articolare in almeno tre tipologie diverse: la cosiddetta *Trinità Eucaristica*, le Tre Persone collocate in diversi contesti, la Trinità isolata.

Ci occupiamo della prima, nella quale rientra l'affresco del Sacro Monte di Ghiffa.

2. La Trinità Eucaristica

Questa tipologia¹¹, come accennato, è strettamente collegata alle rappresentazioni della *Filoxenia* di Abramo, in cui, davanti alle tre figure accolte dal Patriarca, compare spesso una mensa con il 'vitulus' ed i pani offerti da Abramo ai tre ospiti. Anche riguardo a questo particolare non mancano i commenti patristici, che leggono e interpretano cristologicamente ed eucaristicamente tale elemento: il "*vitulus bonus et tener*", come afferma ad esempio Origene¹², altri non è se non Cristo stesso, che si immola per la salvezza dell'uomo; la tavola è figura dell'altare, su cui il Cristo rinnova eucaristicamente il sacrificio della Croce; i pani confezionati da Sara, anch'essi posti sulla tavola, prefigurano il pane eucaristico. A livello artistico, oltre al già ricordato mosaico di Santa Maria Maggiore, è quanto mai eloquente in tal senso quello ravennate di San Vitale (fig. 135), collocato proprio al di sopra del presbiterio e dell'altare.

Nella cosiddetta Trinità Eucaristica, davanti alle tre figure uguali, sedute o a figura intera e stante, compare solitamente una mensa-altare con uno o tre calici, spesso sormontati da patene con ostie; su quest'ultime, poi, appare impressa una piccola croce o addirittura la scena della Crocifissione. Non mancano le varianti: ad esempio in alcuni affreschi o miniature un unico calice è sorretto dalla figura centrale.

La novità della rappresentazione consiste nella giustapposizione o fusione dei due temi, quello trinitario e quello



Fig. 9. Lucca, Biblioteca Capitolare, Ms. 124, f.4v, Burcardo, *Liber decretorum*, *Assemblea conciliare*, XI secolo.



Fig. 10. Herrade di Landsberg, *Hortus deliciarum*, *Trinità*, XII secolo, copia acquerellata

9. IACOBONE 1997, pp. 163-169, e Schede AM 003 e AM 004.

10. Ivi, p. 180.

11. Ivi, pp. 175-179.

12. *In Gen. Hom.* IV, 2: PG 12, 185.





Fig. 11. Avignone, Biblioteca comunale, Libro d'Ore, ms 111, f. 23, *Trinità*, Michelino da Besozzo, fine XIV-inizi XV secolo.

eucaristico. Quest'ultimo viene inserito nella rappresentazione trinitaria innanzitutto per affermare il profondo legame tra rivelazione trinitaria ed Eucaristia, un legame che può essere colto in entrambi i sensi: la Trinità, rivelatasi a noi in Cristo come comunione d'amore delle Tre Persone divine, continua a manifestarsi e a comunicarsi nel Sacramento della carità del Figlio, nell'Eucaristia; l'Eucaristia, a sua volta, è per noi il Sacramento dell'incontro e della conoscenza con il mistero di Dio-Trinità: attraverso la comunione col corpo e col sangue di Cristo entriamo in comunione con Dio, con la Santa Trinità.

La sottolineatura del legame profondo ed inscindibile tra Mistero trinitario ed Eucaristia viene ribadita più volte dal Magistero nel corso dei secoli, soprattutto in seguito a posizioni poco o affatto ortodosse, in cui la realtà sostanziale dell'Eucaristia, e la sua valenza salvifica, vengono messe in dubbio o negate del tutto¹³.

In epoca medievale ricordiamo le prese di posizione più significative. Il Concilio Romano del 1058-1061 risponde alle gravi obiezioni mosse da Berengario¹⁴; il Concilio Lateranense IV, nel 1215, per combattere l'eresia di Albigesi e Catari, riafferma la dottrina trinitaria e quella eucaristica¹⁵; il Concilio di Costanza (1415-1418) rigetta le tesi di Wyclif¹⁶ ed emana un decreto relativo alla comunione *sub utraque panis et vini specie suscipere*¹⁷; ed infine il Concilio di Trento ripresenta dogmaticamente, ed in modo organico, tutta la materia. Dapprima, nel 1551, sotto papa Giulio III, l'Assise Ecumenica emana il *Decreto sull'Eucaristia*¹⁸; quindi nel 1562, con papa Pio IV, risponde alla questione della comunione sotto le due specie con uno specifico documento, *Doctrina de comunione sub utraque specie*¹⁹. E questo per ribadire fermamente la dottrina cattolica, controbattendo le tesi di Lutero e dei Riformatori.

Non dimentichiamo anche un altro importante documento, la Bolla di Urbano IV *Transiturus de hoc mundo*, del 1264,

13. Cfr. DE LUBAC 1982.

14. DH, nn. 690-700.

15. DH, nn. 800-802.

16. DH, n. 1153.

17. DH, nn. 1198-1200.

18. DH, nn. 1635-1661.

19. DH, nn. 1725-1729.

con cui viene istituita per la Chiesa universale la Festa del *Corpus Domini*²⁰.

Notiamo, così, che nel XIII secolo, prima dei pronunciamenti dei due grandi Concili di Costanza e di Trento, si ha una particolare concentrazione di prese di posizione, di affermazioni dogmatiche sul mistero eucaristico e sul legame tra fede trinitaria ed Eucaristia. Ad esse si affiancano manifestazioni liturgiche e devozionali, a cominciare dalle processioni con cui si solennizza la Festa del *Corpus Domini*²¹, ed in cui assumono un ruolo decisivo ed attivo le sempre più numerose e diffuse Confraternite del SS. Sacramento.

In tale contesto si comprendono anche i mutamenti iconografici e gli orientamenti che, tramite le espressioni artistiche, si intendono trasmettere ai fedeli, alimentando contemporaneamente la devozione trinitaria e quella eucaristica.

Le immagini che tuttora possediamo della *Trinità Eucaristica* risalgono, in gran parte, al periodo che va, appunto, dal XIII secolo alla fine del XV, con alcune propaggini nel XVI e XVII secolo. Questo particolare tipo iconografico ha quindi vita breve, e questo per almeno due motivi: l'immagine si poteva prestare ad una lettura popolare triteistica, in cui si rischiava di evidenziare troppo la Trinità delle Persone a scapito dell'unità della natura divina; inoltre il legame dottrinale e devozionale Trinità-Eucaristia viene espresso ancor meglio da altre rappresentazioni iconografiche, tra cui riscuote sempre maggior successo, anche perché si presenta sicuramente come più "ortodossa" rispetto alla *Trinità Eucaristica*, quella già ricordata e che definiamo *Gnadenstuhl*, o *Trono di Grazia*, in cui Mistero trinitario e Mistero eucaristico si coniugano ancor più perfettamente, rispondendo meglio anche ai criteri di ortodossia emanati, sia in materia eucaristica che artistica, dal Concilio di Trento.

Un dato significativo, su cui riflettere, ci viene inoltre offerto dalla catalogazione e localizzazione delle immagini tuttora esistenti, in territorio italiano, di *Trinità Eucaristica*, databili tra il XIII ed il XVI secolo.

Si tratta quasi esclusivamente di affreschi, ad eccezione di due tavole e di alcune miniature, tra cui meritano una particolare menzione quella di Pacino di Buonaguida, risalente al 1330-1340, che decora la prima pagina della lauda *Alta Trinitas beata*²² (fig. 137); e quella attribuita a Michelino da Besozzo (fine XIV-prima metà XV secolo), inserita in un Libro d'Ore, ora ad Avignone²³ (fig. 11). Riproducono la *Trinità Eucaristica* (escludendo l'affresco di Ghiffa), una dozzina di affreschi giunti fino a noi. Ma possiamo immaginare l'esistenza di altri affreschi dello stesso tipo, purtroppo distrutti, soprattutto in seguito alle disposizioni del Concilio di Trento²⁴. Costituisce un caso a sé l'affresco della chiesa di S. Maria ad Armeno (fig. 12), in cui l'elemento eucaristico del calice viene inserito dal pittore non, come nei casi che esaminiamo, in una rap-



Fig. 12. Armeno, Chiesa della Beata Vergine Assunta, *Trinità*, affresco, XV secolo.

20. DH, nn. 846-847.

21. FLICHE 1979, pp. 673-681.

22. Cfr. *Painting and illumination* 1994, pp. 73-76 (sch. 4i).

23. Cfr. *Arte in Lombardia* 1988, pp. 96-99.

24. Cfr. RIGAUX 1997, p. 164.





Fig. 13. Villadossola, frazione Piaggio, chiesa di S. Maria, altare della SS. Trinità, insieme e particolari, secolo XIII.



Fig. 14. Cabriolo (Fidenza), Chiesa parrocchiale, *Trinità*, affresco, XV-XVI secolo.



Fig. 15. Soncino (Crema), Chiesa plebana, *Trinità*, affresco, XIV-XV secolo.



Fig. 16. Viboldone (MI), Abbazia, *Trinità*, sinopia, metà XIV secolo.



Fig. 17. Benna (BI), chiesa parrocchiale, affresco della SS. Trinità, secolo XVI.



presentazione delle Tre Persone uguali, bensì in quella cosiddetta tricefala, in cui, cioè, su un unico corpo si innestano tre distinte teste²⁵.

Degli affreschi che qui ci interessano maggiormente tre sono collocati nell'Italia centro-settentrionale: Parma, Battistero; Firenze, S. Trinità (fig. 140); chiesa di Cabriolo presso Fidenza (fig. 14); gli altri sono rintracciabili tutti nelle Regioni Nord-Occidentali del Piemonte e della Lombardia.

In Piemonte abbiamo gli affreschi della Chiesa di S. Maria del Piaggio a Villadossola (fig. 13), forse i più antichi²⁶; del priorato cluniacense di San Pietro a Castelletto Cervo (fig. 18); dell'Abbazia di Rivalta Scrivia; della chiesa parrocchiale di Benna (fig. 17). In Lombardia quelli della Collegiata di Castell'Arquato, proveniente dall'oratorio di S. Maria Maddalena di Pantegano (fig. 139), dell'Abbazia di Viboldone (fig. 16); della chiesa di S. Margherita di Monte Marengo; della chiesa plebana di Soncino (fig. 15) ed infine della chiesetta di San Rocco alle Cascine Favaglie di Cornaredo (fig. 19)²⁷.

La collocazione pressoché esclusiva in Piemonte e Lombardia degli affreschi finora rintracciati non è certo casuale, e risponde ad esigenze culturali e pastorali dei territori interessati, manifestatesi nel corso di circa due secoli. Si tratta, infatti, di territori di confine tra le grandi Diocesi di Milano, Novara e Vercelli, ed i territori d'Olttralpe, in cui si erano manifesta-



Fig. 18. Castelletto Cervo (BI), chiesa dell'ex monastero cluniacense, *Trinità*, affresco, metà XIV-inizi XV secolo.

25. Ibidem.

26. BIANCHETTI 1982.

27. Per le notizie essenziali sulle opere elencate cfr. IACOBONE 1997,

pp. 175-179 e schede AF 002; AF 003; AF 004; AF 007; AF 008; AF 009; AF 011; AF 016; AF 017.

te e diffuse a più riprese tendenze eterodosse o addirittura eretiche, che toccavano proprio il mistero eucaristico. Allo stesso tempo, e negli stessi ambiti territoriali, si sviluppa un dinamismo di segno contrario, rappresentato dal diffondersi di un movimento devozionale, che ha come fulcri proprio il mistero trinitario e quello eucaristico.

Tale movimento ha in Liegi, nelle Fiandre e nella regione della Mosa il suo centro propulsore²⁸, e da lì si diffonde in tutta Europa, utilizzando le principali vie di pellegrinaggio e di comunicazione commerciale. Il Piemonte e la Lombardia, come è ben documentato, sono direttamente interessate dal passaggio di alcune tra le più importanti vie di pellegrinaggio del Medioevo, e non è un caso, come vedremo, che uno degli affreschi studiati unisca, in un *unicum* davvero singolare ed importante, la rappresentazione della *Trinità Eucaristica* e quella di San Giacomo di Compostella.

Pertanto, più che di manifesti antiereticali, gli affreschi in oggetto vanno considerati soprattutto come "manifesti pastorali", cioè opere volute dai Pastori, vescovi o sacerdoti, o dagli Ordini Religiosi, particolarmente attenti alle nuove devozioni, con intenti catechetici e pedagogici, per sostenere e incrementare la fede trinitaria ed eucaristica del popolo, rispondendo così anche, contemporaneamente, alle tendenze eretiche che cercavano di mettere radici nelle più antiche e vaste Diocesi dell'Italia Nord-Occidentale.

Per verificare quanto affermato prendiamo, allora, in esame uno degli affreschi piemontesi, particolarmente significativo ai fini della nostra ricerca. L'affresco è collocato nella chiesa dell'ex monastero cluniacense di Castelletto Cervo (fig. 18), a metà strada fra Vercelli e Biella²⁹. In esso le Tre Persone uguali, raffigurate con tratti artigianali dall'anonimo pittore locale, con la destra fanno il gesto della parola, o di benedizione, e con la sinistra reggono tre libri aperti; su ciascuno una scritta: *talīs Pater, talīs Filius, talīs Spiritus Sanctus*: è il versetto 7 del *Quicumque* tradotto in immagine! Dinanzi a loro, su una tavola sorretta da due cavalletti e rivestita di una bianca tovaglia, sono collocati tre calici uguali, alla cui sommità sono poste tre ostie, con impresse tre piccole croci.

L'affresco risale presumibilmente alla metà del XIV o agli inizi del XV secolo. Interessante l'iscrizione che corre sulla fascia inferiore: *Proibiter (sic!) Loterius de Martelono F(ieri) F(ecit)*: è il committente che si firma, e non l'artista, a sottolineare il valore teologico-catechetico dell'opera, voluta per visualizzare i contenuti del *Quicumque*.

A questa rappresentazione il pittore, sicuramente su disposizione del committente, affianca strettamente, nello stesso pannello dipinto, una figura di San Giacomo di Compostella, di grandi dimensioni, accompagnata da due scenette relative al famoso miracolo jacoepo dell'impiccato resuscitato. La committenza cluniacense ha voluto così riunire, in un unico messaggio visivo, la devozione trinitaria, strettamente collegata al testo dogmatico del *Simbolo Atanasiano*, la devozione eucaristica ed infine quella jacoepa, che accompagna i pellegrini che percorrono la strada per Santiago di Compostella.



Fig. 19. Cornaredo (MI), oratorio di San Rocco alle Cascine Favaglie, *Trinità*, affresco, fine XV-inizi XVI secolo.

28. FLICHE 1979, pp. 673-681.

29. IACOBONE 1999.



Un altro affresco conferma ulteriormente ed esplicitamente il legame tra la particolare raffigurazione trinitaria ed il testo del *Quicumque*: nel piccolo ma importante oratorio di San Rocco alle Cascine Favaglie (fig. 19), nel comune di Cornaredo, alle porte di Milano, tra le altre pitture, databili tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, notiamo il bell'affresco, purtroppo appena leggibile, della *Trinità Eucaristica*, in cui le Tre Persone reggono tre volumi aperti, posti sulla mensa, e su cui si leggono, anche se a fatica, le prime lettere del verso 7 del *Quicumque*: *talīs Pater...*

3. L'affresco del Sacro Monte di Ghiffa

Prendiamo, ora in esame, l'affresco della Trinità Eucaristica del Sacro Monte di Ghiffa (fig. 64)³⁰, la cui struttura iconografica può risultare più chiara dopo quanto esposto finora. Ci limitiamo ad una lettura iconografica, tralasciando lo studio formale e stilistico del dipinto, oggetto di altri interventi.

L'affresco, per la sua tradizionale collocazione alla fine del XVI - inizi del XVII secolo, rappresenta l'epilogo della serie di rappresentazioni rintracciate finora, ma si inserisce chiaramente in un discorso devozionale ed iconografico che ha nel territorio circostante uno degli ambiti di maggior diffusione.

Notiamo alcuni elementi che contraddistinguono il nostro affresco. Innanzitutto costituisce la parte inferiore di un 'dittico', la cui parte superiore è occupata da una Crocifissione, in cui, oltre all'imponente figura di Cristo Crocifisso che divide in due il pannello, sono raffigurati altri quattro personaggi: la Madonna, svenuta, sorretta da una delle pie donne, San Giovanni Evangelista, la Maddalena, che giace ai piedi della croce.

Seguendo la logica post conciliare tridentina, sicuramente assunta dai committenti, si evidenzia il legame inscindibile tra sacrificio di Cristo, che offre sulla croce il suo corpo e il suo sangue per la salvezza dell'uomo, ed Eucaristia. Inoltre si afferma il nesso tra evento della croce e rivelazione trinitaria, come anche la loro attualizzazione e ripresentazione nel mistero eucaristico: attraverso l'Eucaristia, infatti, non solo assunta ma anche venerata e contemplata, partecipiamo al sacrificio di Cristo in Croce e comunichiamo alla sua rivelazione del Mistero di Dio-Trinità in un atteggiamento di adorazione e di profonda contemplazione.

Un altro elemento di novità contraddistingue l'affresco di Ghiffa: le Tre Persone sono caratterizzate da un aspetto molto giovanile, il tradizionale nimbo è sostituito da sottili raggi luminosi e dorati, hanno il volto circondato da una corta barba e da lunghi capelli che scendono in riccioli sulle spalle e, piuttosto che i tre volumi, trattengono con la sinistra tre sfere di color azzurro, sormontate da piccole croci, simbolo della potestà divina che si estende a cielo e terra, come anche della volontà salvifica universale della Trinità, manifestata e attuata nell'Eucaristia, per ogni popolo e per tutta l'umanità. Davanti a loro, su una tavola rettangolare, rivestita di un bianco lino decorato con frange, sono collocati i tre calici, su cui poggiano le rispettive patene; non si distinguono eventuali ostie.

Rispetto agli altri esemplari appartenenti alla specifica tipologia, e di cui il nostro affresco costituisce l'esemplare più tardo, notiamo, dunque, sia elementi di continuità, ad esempio la mano destra benedicente, dipinta secondo il tipico modo latino-occidentale, che di differenza e di novità. Lo confrontiamo, ad esempio, con l'affresco cronologicamente più vicino al nostro, quello della chiesa parrocchiale di Benna, datato 1535. Qui le Tre Persone uguali, pur assumendo la stessa posa dell'affresco di Ghiffa, hanno i tratti del Cristo adulto, con barba, baffi e lunga capigliatura, hanno il capo circondato da un evidente nimbo dorato con inscritta una rossa croce, reggono con la mano sinistra un volume chiuso e poggiato verticalmente sulla mensa. Inoltre i tre calici non sono sormontati dalle rispettive patene, ma da tre bianche ostie, su cui è impressa la scena della Crocifissione.

30. Per il Sacro Monte di Ghiffa, inserito nel contesto dei Sacri Monti GI 1992; LANGÈ-PACCIAROTTI 1994; *Sacri Monti* 1992. piemontesi e lombardi, si vedano, ad esempio: CRIPPA 1992; DEBIAG-



Il committente e l'artista di Ghiffa, insomma, riprendono e ripropongono, evidentemente, elementi consolidati di una tradizione iconografica ampiamente diffusa proprio in territorio piemontese-lombardo, ma non rinunciano ad inserire elementi di novità più consoni all'epoca, e dunque sia alle idee teologiche che allo stile artistico del tempo.

Tale tradizione iconografica trova, perciò, nell'affresco di Ghiffa un epigono, un elemento conclusivo,

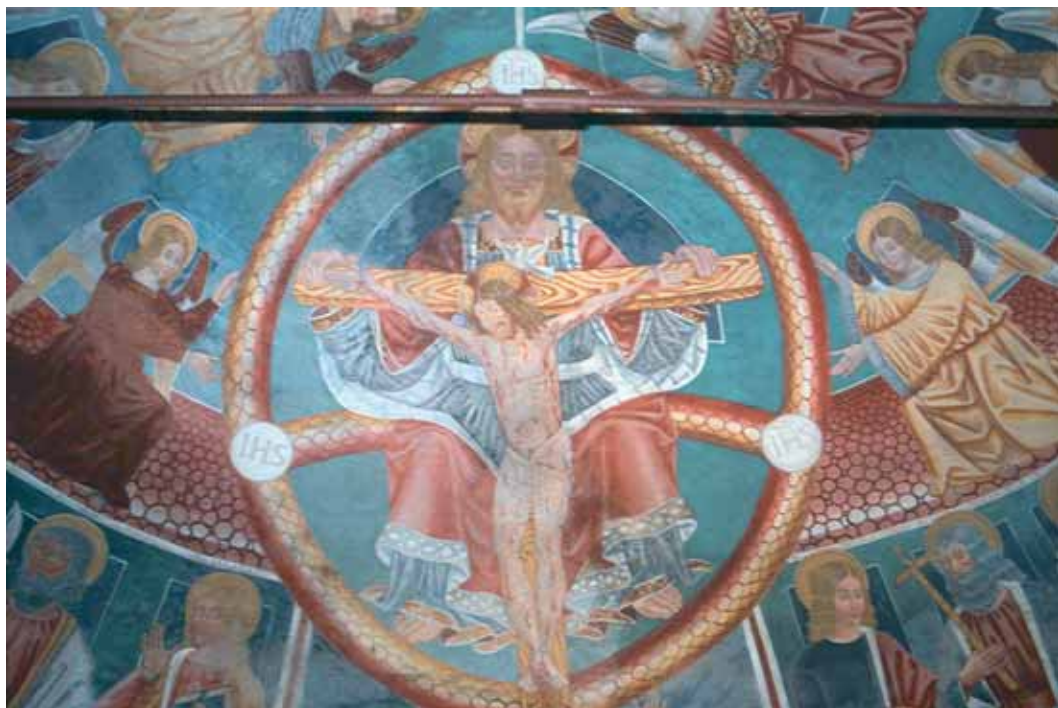


Fig. 20. Momo, Oratorio della SS. Trinità, Trono di Grazia, affresco, fine secolo XV.

giacché altre tipologie di rappresentazione trinitaria prendono il sopravvento e assurgono a maggiore popolarità e diffusione, anche perché hanno il pregio di comunicare lo stesso messaggio senza quegli elementi di ambiguità e di incertezza contenuti nella tipologia della *Trinità Eucaristica*. Parliamo, innanzitutto, come già accennato, del cosiddetto *Gnadenstuhl* o *Trono di Grazia*, che già di per sé rimanda al sacrificio della Croce e quindi al mistero eucaristico, ma che viene ulteriormente rafforzato nella sua valenza eucaristica con l'inserimento di tre o più ostie nei punti di intersezione tra la mandorla, in cui le Tre Persone sono collocate, e la linea dell'arcobaleno/cielo su cui siede la figura del Padre.

Di questo tipo di rappresentazione, certamente quella più diffusa e "canonica", scegliamo tra i tanti possibili esempi, quello che ritroviamo, sempre in ambito piemontese, nella cittadina di Momo (fig. 20). Nell'Oratorio dedicato proprio alla SS. Trinità, in un complesso di affreschi dovuti ai fratelli Cagnola e databili tra la fine del '400 e i primi del '500, il posto d'onore, nel catino absidale, è assegnato proprio alla rappresentazione trinitaria che ci interessa. In essa, lungo la fascia che delimita la mandorla, sono posizionate tre grandi ostie bianche, su cui campeggia il monogramma IHS (possibile abbreviazione di Ihesus o di *Iesus Hominum Salvator*): una al vertice, in alto, e due alla confluenza dell'arco orizzontale, così da formare a loro volta un triangolo, in cui sono inserite le figure del Padre, del Crocifisso e della colomba.

Concludendo, possiamo considerare l'affresco del Sacro Monte di Ghiffa come l'ultimo "erede" di una tradizione iconografica più che bicentenaria, ma che si diffonde in maniera poco omogenea, a "macchia di leopardo", lasciando quindi il passo ad altre e più canoniche immagini, che meglio esprimono i tempi nuovi della riforma conciliare.

L'affresco di Ghiffa, con le sue caratteristiche di continuità e discontinuità, rappresenta perciò proprio la fase di passaggio da una tradizione iconografica ad un'altra, da una visione teologico-devozionale ed artistica, quella del Medioevo e del primo Rinascimento, ad un'altra, segnata da ben diversa sensibilità e da nuovi caratteri artistici, che ci introducono già nel clima del Barocco.



Bibliografia essenziale

Arte in Lombardia 1988= *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988.

BIANCHETTI 1982= G.F. BIANCHETTI, *Affreschi romanici in Ossola*, in *Oscellana*, 12, 1982, pp. 131-144.

CRIPPA 1992= M.A. CRIPPA, *L'immagine del Sacro Monte nella cultura della riforma cattolica. Questioni generali svolte intorno ad un caso esemplare*, in L. VACCARO-F. RICCARDI (a cura di), *Sacri Monti. Devozione, Arte e Cultura della Controriforma*, Milano 1992, pp. 411-419.

D'ACHILLE 1991= A.M. D'ACHILLE, *Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del santuario sul Monte Autore presso Vallepiera*, in *Arte Medievale*, II serie, 1, 1991, pp. 49-73.

DEBIAGGI 1992= C. DEBIAGGI, *La diocesi di Novara, terra di Sacri Monti*, in L. VACCARO-F. RICCARDI (a cura di), *Sacri Monti. Devozione, Arte e Cultura della Controriforma*, Milano 1992, pp. 397- 410.

DE LUBAC 1982= H. DE LUBAC, *Corpus Mysticum. L'Eucaristia e la Chiesa nel Medioevo*, Milano 1982.

DH= H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Ed. bilingue a cura di P. Hünermann, Bologna 1995.

FLICHE 1979= A. FLICHE et Al., *Storia della Chiesa, X, La Cristianità Romana (1198-1274)*, Roma-Torino 1979, 673-681.

IACOBONE 1997= P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997.

IACOBONE 1999= P. IACOBONE, *Il mistero della Trinità ed il pellegrinaggio a Santiago di Compostella in un affresco del monastero cluniacense di Castelletto Cervo*, in *Bollettino Storico Vercellese*, n. 2, 1999, pp. 115-133.

LANGÈ-PACCIAROTTI 1994= S. LANGÈ - G. PACCIAROTTI, *Barocco Alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*, Milano 1994.

MENOZZI 1995= D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo 1995.

Painting and illumination 1994= *Painting and illumination in early renaissance Florence 1300-1450*, The Metropolitan Museum of Art – New York 1994.

RIGAUX 1989= D. RIGAUX, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris 1989 (soprattutto pp. 182-190).

RIGAUX 1997= D. RIGAUX, *Une mémoire pour l'avenir - Una memoria per l'avvenire. Pitture murali delle regioni alpine*, Novara 1997.

Sacri Monti 1992= L. VACCARO-F. RICCARDI (a cura di), *Sacri Monti. Devozione, Arte e Cultura della Controriforma*, Milano 1992.

TOSCANO 1960= G.M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte*, I, Bergamo 1960, pp. 456-462.



APPENDICE

IL SIMBOLO ATANASIANO

1 Quicumque vult salvus esse, ante omnia opus est ut teneat catholicam fidem:
 2 quam nisi quis integram inviolatamque servaverit, absque dubio in aeternum peribit.
 3 Fides autem catholica haec est, ut unum deum in trinitate et trinitatem in unitate veneremur,
 4 neque confundentes personas, neque substantiam separantes:
 5 alia est enim persona patris, alia (a) filii, alia (b) spiritus sancti;
 6 sed patris et filii et spiritus sancti una est divinitas, aequalis gloria, coaeterna maiestas.
 7 Qualis pater, talis filius, talis et spiritus sanctus:
 8 increatus pater, increatus filius, increatus spiritus sanctus;
 9 immensus pater, immensus filius, immensus spiritus sanctus;
 10 aeternus pater, aeternus filius, aeternus spiritus sanctus:
 11 et tamen non tres aeterni, sed unus aeternus;
 12 sicut non tres increati nec tres immensi, sed unus immensus et unus increatus.
 13 Similiter omnipotens pater, omnipotens filius, omnipotens spiritus sanctus;
 14 et tamen non tres omnipotentes, sed unus omnipotens.
 15 Ita deus pater, deus filius, deus spiritus sanctus;
 16 et tamen non tres dii, sed unus (c) deus:
 17 ita dominus pater, dominus filius, dominus spiritus sanctus;
 18 et tamen non tres domini, sed unus (d) dominus:
 19 quia sicut singillatim unamquamque personam et deum et dominum confiteri christiana veritate compellimur,
 20 ita tres deos aut dominos dicere catholica religione prohibemur.
 21 Pater a nullo est factus nec creatus nec genitus:
 22 filius a patre solo est, non factus nec creatus, sed genitus:
 23 spiritus sanctus a patre et filio, non factus nec creatus nec genitus, sed procedens.
 24 Unus ergo pater, non tres patres; unus filius, non tres filii; unus spiritus sanctus, non tres spiritus sancti.
 25 (e) In hac trinitate nihil prius aut posterius, nihil maius aut minus,
 26 sed totae tres personae coaeternae sibi sunt et coaequales.
 27 Ita ut per omnia, sicut iam supra dictum est, et trinitas in unitate et unitas in trinitate veneranda sit.
 28 Qui vult ergo salvus esse, ita de trinitate sentiat.
 29 Sed necessarium est ad aeternam salutem ut incarnationem quoque domini nostri Iesu Christi fideliter credat.
 30 Est ergo fides recta ut credamus et confiteamur quia dominus noster Iesus Christus dei filius et deus pariter et homo est:
 31 deus est ex substantia patris ante saecula genitus, et homo est ex substantia matris in saeculo natus;
 32 perfectus deus, perfectus homo ex anima rationabili et humana carne subsistens;
 33 aequalis patri secundum divinitatem, minor patre (f) secundum humanitatem:
 34 qui licet deus sit et homo, non duo tamen sed unus est Christus;
 35 unus autem non conversione divinitatis in carne, sed adsumptione humanitatis in deo;
 36 unus omnino non confusione substantiae, sed unitate personae.
 37 Nam sicut anima rationabilis et caro unus est homo, ita deus et homo unus est Christus:
 38 qui passus est pro salute nostra, descendit ad inferos (g), surrexit a mortuis,
 39 ascendit ad caelos, sedet ad dexteram patris, inde venturus iudicare vivos et mortuos;
 40 Ad cuius adventum omnes homines resurgere habent in (h) corporibus suis, et reddituri sunt de factis propriis rationem;
 41 et qui bona egerunt ibunt in vitam aeternam, qui mala in ignem aeternum.
 42 Haec est fides catholica: quam nisi quis fideliter firmiterque crediderit, salvus esse non poterit.

(a) persona

(b) persona

(c) est

(d) est

(e) et

(f) patri

(g) descendit ad inferna

(h) cum





Dall'Occidente all'Etiopia: cenni di iconografia della Trinità dal XVI al XVIII secolo^(*)



Agostino Colli

Sono particolarmente lieto di poter presentare alcuni momenti fondamentali dello sviluppo dell'iconografia della Trinità in Etiopia¹, perché tale studio ci porterà non solo a riconoscere, in generale, i rapporti fra iconografia europea ed etiopica, ma anche ad evidenziare, in particolare, i rapporti fra l'arte etiopica e l'iconografia europea della Trinità rappresentata come tre persone uguali, che è all'origine anche dell'affresco di Ghiffa.

È inoltre un'occasione preziosa ed importante per far conoscere sempre di più e meglio l'Etiopia nel nostro paese: infatti le testimonianze culturali del suo glorioso passato e le sue bellezze naturali sono ancora, purtroppo, in gran parte sconosciute alla maggior parte degli Italiani.

Ho organizzato il mio intervento in due parti. Nella prima parte ripercorrerò in estrema sintesi l'evoluzione dell'iconografia della Trinità = *Sellassié* in gheez, l'antica lingua del paese, seguendo soprattutto gli studi fondamentali del prof. Stanislaw Chojnacki. Nella seconda parte proporrò alcune osservazioni, approfondimenti e riflessioni.



Fig. 21. Wollo, area dell'Amara Sayint (Sayent), chiesa di Tadbaba Maryam, codice in pergamena: *Libro dei Miracoli della Vergine Maria*, databile fra 1508-1520, Nicola Brancaleone (att.), miniatura: *La Trinità fra quattro Angeli e dieci Vegliardi, ed ai piedi la Vergine Maria con il Bambino*.

(*) Una necessaria PREMessa sulla traslitterazione. Il presente studio è basato sulle pubblicazioni di studiosi di varie nazionalità. Prima della pubblicazione dell'*ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, a partire dal 2003, in mancanza di un unico sistema di traslitterazione dalle diverse lingue etiopiche, gli studiosi hanno adottato diversi sistemi per le diverse lingue, talvolta differenti anche all'interno di una stessa lingua in base a scelte motivate ma personali. Questo fatto ha causato molte divergenze nella traslitterazione, specie per i nomi geografici e storici. Inoltre nelle lingue etiopiche non si scrivevano le lettere doppie, anche se si pronunciavano: per esempio si scriveva *Selasie* (Trinità) ma si pronunciava *Sellassie*; noi abbiamo seguito l'uso contemporaneo di scrivere le lettere doppie. In inglese poi molte volte si usa la vocale a, ma in italiano la pronuncia corrisponde alla vocale e, come per *Addis Ababa* / *Addis Abeba*: per questo nel nostro testo abbiamo scritto *Debre* invece di *Dabra*. In alcuni casi abbiamo indicato tra parentesi le forme alternative. Ci scusiamo in anticipo per le possibili eventuali confusioni che si potrebbero ingenerare da tutti questi problemi di traslitterazione e traduzione.

1. Ringrazio le prof. sse Ewa Balicka-Witakowska dell'Università di Uppsala e Anna Maria D'Achille dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Mrs. Diana Spencer Oxon, England; i proff.: Stanislaw Chojnacki, Sudbury (Ontario), Canada; Michael Gervers dell'Università di Toronto; Gianfranco Lusini dell'Università degli Studi di Napoli "l'Orientale"; Paolo Marrassini dell'Università di Firenze; la dott.ssa Manuela Gianandrea del Dipartimento di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Ringrazio gli

amici, oltre che studiosi, prof. Abba Emmanuel Fritsch, CSSp., Addis Abeba, e dott. Riccardo Pizzinato, The Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland, USA, ed il mio confratello Abba Daniel Assefa, Preside del Capuchin Franciscan Institute of Theology and Philosophy di Addis Abeba. Di tutti costoro ho potuto apprezzare non solo la ben nota e riconosciuta competenza, ma anche la grande disponibilità e gentilezza nel dedicarmi il loro tempo. A Mrs Diana Spencer ed ai proff. Chojnacki e Gervers i miei più sentiti ringraziamenti anche per avermi concesso di pubblicare alcune loro foto.

L'arte etiopica fino al sec. XIX è essenzialmente arte sacra, espressione della fede della Chiesa Ortodossa Etiopica che ha costituito il fulcro dell'identità nazionale del paese per quasi due millenni: l'Etiopia è una delle due più antiche nazioni convertitesì al Cristianesimo, essendo tradizionalmente datata la conversione dell'Etiopia al 330 (l'altra è l'Armenia, convertitasi nel 301), tuttavia secondo la tradizione della Chiesa Etiopica già nel 34 il ministro etiopico della regina Candace fu battezzato da Filippo (Atti degli Apostoli 8,20-40), divenendo così il primo cristiano africano. Per una conoscenza di questa Chiesa si vedano alcuni testi pubblicati dalla stessa Chiesa Ortodossa Tewahido Etiopica: *The Ethiopian Orthodox Church* 1970, *The Ethiopian Orthodox Tewahedo Church* 1996, *The Church of Ethiopia* 1997. Si veda anche CHAILLOT 2002 e Sevir CHERNETSOV et alii, *Ethiopian Orthodox (Tawahido) Church*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. II 2005, pp. 414-432. In italiano si può consultare, oltre a RAINERI 1996 e GABRE - SELLASSIÉ 2005, il meritorio volume di SINISCALCO 2005 sulle Chiese Orientali.



Prima parte

L'evoluzione dell'iconografia trinitaria in Etiopia fra XVI e XVIII secolo²

L'iconografia trinitaria in Etiopia fino al sec. XV

La tradizione bizantina conosceva, per la raffigurazione della Trinità, l'iconografia della *Philoxenia* di Abramo e la teofania del Battesimo di Cristo: tuttavia non si hanno finora notizie di tali iconografie nel *corpus* di immagini note³ relative al periodo medievale etiopico, dal XIII al XV secolo⁴. L'unica immagine riferibile alla rappresentazione di Dio è la Teofania dell'Antico di giorni, ispirata dalle visioni profetiche di Daniele (cap.7) ed Ezechiele (cap.1) e dall'Apocalisse di san Giovanni (cap.1 e 4). L'Antico di giorni è rappresentato in due modi: solo fino alle spalle, oppure a figura intera. Generalmente è seduto. Sempre è raffigurato come un vegliardo, che benedice con la destra e regge con la sinistra un libro; è sempre circondato dai Quattro Esseri Viventi, che nell'arte etiopica sono elemento qualificante che indica una teofania divina: ispirati dalle visioni bibliche di Ezechiele (1,10-11) e dell'Apocalisse (cap.4), in Etiopia sono interpretati come "il carro di Dio"⁵, mentre nella tradizione occidentale sono soprattutto simbolo dei quattro evangelisti.

Gli sviluppi dell'iconografia della Trinità in Etiopia dal XVI al XVIII secolo

Sono databili ai primi due / tre decenni del sec. XVI due opere nelle quali la Trinità è raffigurata come tre persone uguali, sedute, benedicienti. La prima è una miniatura del "*Libro dei Miracoli della Vergine Maria*" (fig. 21), oggi conservato nella chiesa di Tadbaba Maryam, nel nord della regione del Wollo⁶; la seconda è un trittico su tavola oggi conservato nella chiesa di San Giorgio a Dima, nel Goggiam (Gojjam)⁷ (fig. 22). Le due opere sono attribuite a due pittori europei la cui attività è documentata per quel periodo in Etiopia presso la corte imperiale⁸: il veneziano Nicolò Brancalone, presente nel paese dal 1482 circa⁹, ed il portoghese Lazaro de Andrade, attivo nei primi decenni del sec. XVI¹⁰. I due pittori europei hanno rappresentato

2. CHOJNACKI 1983, soprattutto il secondo capitolo: *The Holy Trinity and representations of the Ancient of Days*, pp. 101-170; CHOJNACKI 2000: per i temi iconografici pp. 293 e 303-304; CHOJNACKI 2005, soprattutto pp. 219-220, 228.

3. CHOJNACKI 1983, 116. Per l'unica miniatura del sec. XV forse riferibile alla *Philoxenia* di Abramo, presente in Etiopia, ma opera di un artista occidentale, si veda nel paragrafo: *La Trinità nei rotoli di protezione*. Solo due miniature medievali del Battesimo di Cristo sembrano presentare una chiara e voluta iconografia trinitaria: CHOJNACKI 1983, p. 117, *ivi* nota 34. Tuttavia, secondo il modesto parere dello scrivente, l'argomento meriterebbe di essere ripreso e approfondito, come accenniamo anche in conclusione a questo studio, soprattutto a motivo dell'eccezionale importanza che riveste la festa del Timket, il Battesimo di Cristo appunto (si veda qui nota 55), nella Chiesa Ortodossa Etiopica.

4. Bisogna ricordare che la maggior parte del patrimonio storico-artistico medievale in Etiopia è andato distrutto a causa delle ingiurie del tempo, ma molto di più a causa delle ingiurie, ed incurie, degli uomini. Devastanti furono le invasioni prima musulmane e poi del popolo Oromo nel corso del secolo XVI. Si consideri inoltre che gli ultimi due saccheggi della capitale imperiale, Gondar, ad opera dei seguaci musulmani del Mahdi sudanese risalgono al gennaio 1888 e al giugno 1889.

5. CHOJNACKI 1983, pag. 118 e passim; BOSCH-TIESSÉ - WION 2005, p. 94. Si veda più oltre il paragrafo dedicato a: *I Quattro Esseri viventi nel trittico di Lazaro De Andrade e nelle prime icone etiopiche del sec. XV/XVI*.

6. Wollo, area dell'Amara Sayint (Sayent), chiesa di Tadbaba Maryam,

Libro dei miracoli della Vergine Maria, manoscritto in pergamena con miniature, databile fra 1508-1520: CHOJNACKI 1983, pp. 111-112, 393-395; *ARCHE ÉTHIOPIENNE* 2000, pp. 105, 129.

7. Per il trittico è stata proposta una datazione nel terzo decennio del sec. XVI: CHOJNACKI 1983, pp. 112-113, 402-407. Benché sia opera di un pittore occidentale, il dipinto fu realizzato in Etiopia, come suggeriscono sia la scrittura in gheez, l'antica lingua etiopica, sia altre caratteristiche tecniche di realizzazione: CHOJNACKI 1983, pp. 112-113, 402-407.

8. La prima ambasceria etiopica conosciuta in Europa fu inviata dall'imperatore Dawit I (1381/2-1410/11): giunta a Venezia nel 1402, era guidata dal fiorentino, ma residente a Venezia, Antonio Bartoli: si ritiene che questi fosse arrivato in Etiopia verso il 1390. A partire da quella prima ambasceria, gli imperatori etiopici richiesero costantemente alle corti europee artigiani ed artisti: CONTI ROSSINI 1927; CHOJNACKI 1983, cap. VI: *European painters in 15th and early 16th century Ethiopia*, pp. 375-468; PANKHURST 1993, p. 23, Richard PANKHURST, Bartoli Antonio, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. I 2003, pp. 486-487.

9. CHOJNACKI 1983, pp. 111-112, 393-395; Diana SPENCER 1986, pp. 53-55; *AFRICAN ZION* 1993, catalogo 87; Marilyn E. HELDMAN, Brancalone Nicolò, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. I 2003, pp. 620-621.

10. CHOJNACKI 1983, pp. 112-113, 402-407; Wolbert SMIDT, *Lazaro de Andrade*, in *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. I 2003, p. 260. Per la chiesa di San Giorgio a Dima: Joachim PERSOON, *Dima Gyorgis*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. II 2005, pp. 161-162.



la Trinità secondo l'iconografia allora diffusa in Europa, e che era stata presente nei secoli precedenti anche nell'arte dei regni cristiani della vicina Nubia, che prevedeva appunto tre persone uguali, di età giovanile perchè normalmente identificate come Gesù Cristo¹¹. Brancaleone ha rappresentato le tre persone divine in una mandorla, come tre persone tutte e tre anziane, sedute, con il nimbo crocigero, benedicenti con la mano destra e con un libro nella sinistra. La sua scelta di raffigurare le persone divine come anziani, in luogo di figure giovanili cristologiche, è stata probabilmente ispirata dalla tradizione etiopica dell'Antico di giorni che era appunto, come accennato, raffigurato come un vegliardo, circondato dai Quattro Esseri Viventi.

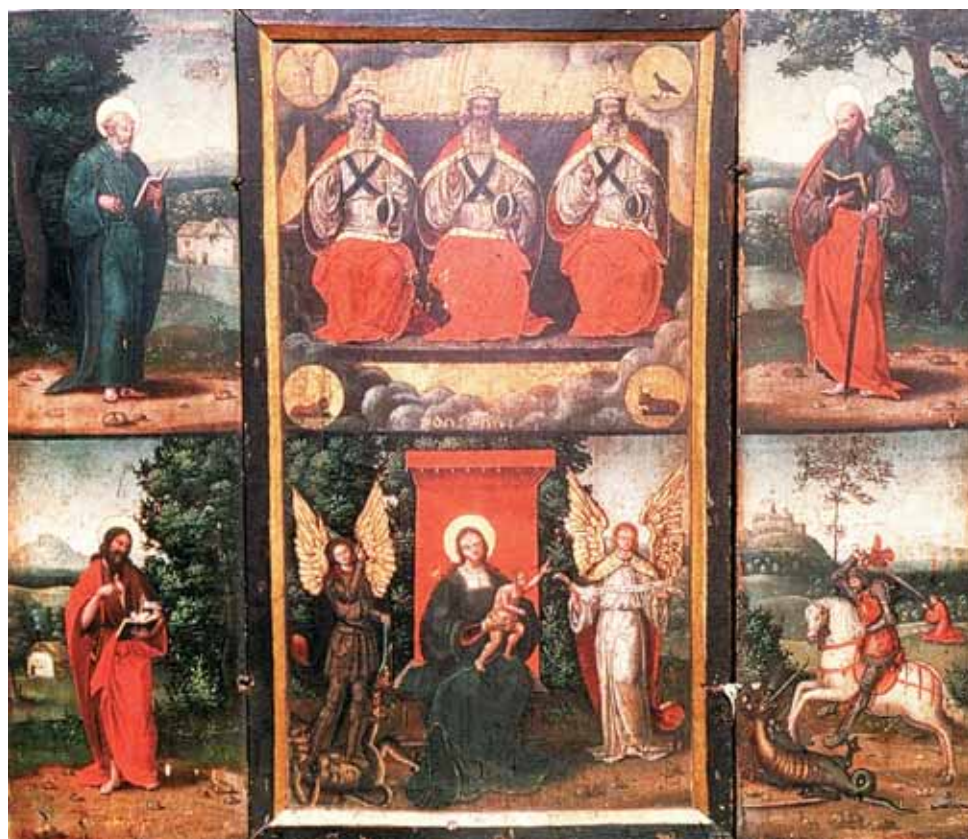


Fig. 22. Goggiam, Dima, chiesa di san Giorgio, trittico, pittura su tavola, 1520-1530 (?), Lazaro de Andrade (attr.), si osservi sul pannello centrale, registro superiore: *la Trinità fra i Quattro Esseri Viventi*.

Non sono state finora trovate rappresentazioni della Trinità come tre figure uguali nel *corpus* minatorio, nella pittura su tavola, comunemente definite icone¹², e nelle pitture delle chiese in Etiopia fino alla fine del sec. XV. Invece alla fine del sec. XV - inizi del XVI secolo risale un gruppo di dipinti su tavola, opera di artisti degli *scriptoria* del Tigrà, dispersi ora in vari luoghi, nei quali la Trinità è rappresentata come tre vegliardi, a figura intera, seduti, benedicenti con la destra e con un libro nella sinistra, circondati dai Quattro Esseri Viventi (fig. 23)¹³. La Trinità è dunque qui raffigurata prendendo una immagine tradizionale etiopica, il vegliardo dell'Antico di giorni, e moltiplicandola per tre, seguendo il modello iconografico europeo¹⁴. Gli artisti etiopici, come fecero anche per l'iconografia di San Giorgio che uccide il drago¹⁵, si ispirarono dunque all'iconografia europea, fondendola con l'immagine a loro ben familiare dell'Antico di giorni: per questo motivo la Trinità in queste tavole è sempre accompagnata dai Quattro Esseri Viventi¹⁶.

11. Si veda BUNGE 1996, IACOBONE 1996, BOESPFLUG 2000. Sulle complesse problematiche di questa iconografia della Trinità come tre figure identiche di Cristo in Europa in relazione con l'arte cristiana della Nubia, e per nuove, stimolanti ipotesi di ricerca si veda ora l'importante studio di Anna Maria D'ACHILLE 2004, in corso di stampa: ringrazio sentitamente la prof.ssa D'Achille che mi ha cortesemente permesso di prendere visione del suo testo.

12. Come si vede anche dal titolo di CHOJNACKI 2000. Va tuttavia tenuto presente che, pur derivando dalla tradizione delle icone bizantine e di scuola cretese-veneziana, la realizzazione tecnica e l'uso liturgico - devozionale di queste tavole, dittici, trittici ecc., differiscono rispetto alle icone

bizantine e slave: CHOJNACKI 2000, p. 20.

13. Citiamo tre icone conservate presso la Collezione dell'Institute of Ethiopian Studies dell'Università di Addis Abeba: CHOJNACKI 2000, Catalogo n. 95, n. 161, n. 248; altri esempi in CHOJNACKI 1983, pp. 101-146, soprattutto pp. 102-109.

14. CHOJNACKI 1983, 113, 117, soprattutto pp. 130-131.

15. CHOJNACKI 2000, catalogo n. 151, con relativa bibliografia; CHOJNACKI 2005, p. 220.

16. CHOJNACKI 2005, 220. Sull'altra opera, il trittico di Lazaro De Andrade, ritorneremo nel paragrafo dedicato a: *I Quattro Esseri viventi nel trittico di Lazaro De Andrade e nelle prime icone etiopiche del sec. XV/XVI*.



Fig. 23. Geralta (Garalta, Gheralta), Debre Maar, chiesa di Gebre Meskel (Masqal, Mesqel), trittico, pittura su tavola, inizi sec. XVI, pannello centrale: la Trinità fra i Quattro Esseri Viventi, i Ventiquattro Sacerdoti celesti (= i Ventiquattro Vegliardi dell'Apocalisse).

Alla fine del sec. XV o all'inizio del sec. XVI nacque così una nuova formula iconografica¹⁷.

La rappresentazione della Trinità come tre persone uguali, anche se non mancarono opposizioni e rifiuti¹⁸, ebbe nel corso del secolo un grande successo ed entrò a far parte della tradizione artistica etiopica: ecco a cosa mi riferivo quando accennavo all'inizio al fatto che la tradizione iconografica europea all'origine dell'affresco di Ghiffa ha originato anche la nuova iconografia etiopica.

Dopo il successo incontrato nel corso del secolo precedente, nel corso del secolo XVII la nuova formula iconografica conobbe un lungo momento di oblio per contingenti vicende storiche¹⁹.

Alla fine del sec. XVIII l'imperatore Iyasu I (1682-1702) fondò a Gondar la chiesa di Debre Berhan Sellassié, oggi distrutta: dalle fonti tuttavia sappiamo che vi era un'immagine della Trinità²⁰. Da quel momento si moltiplicarono le immagini della Trinità come tre vegliardi benedicensi, a figura intera, generalmente seduti, talvolta in piedi²¹. Anche se sono differenti volti e abbigliamento delle tre figure, l'immagine è simile nel concetto e nella composizione a quelle del XVI secolo²². In queste immagini, appartenenti stilisticamente al cosiddetto Primo e Secondo stile di Gondar, vi è una modifica del tema: il libro che le tre persone divine reggono nella sinistra è sostituito con un globo²³. Ritorniamo sul tema della Trinità nel XVIII secolo nel paragrafo: *La Trinità nelle pitture murali della chiesa di Narga Sellassié*.

17. Per una tavola cronologica dei tipi iconografici trinitari CHOJNACKI 2000, p. 303.

18. Il movimento monastico degli Stefaniti avrebbe rifiutato la nuova iconografia, continuando con la precedente tradizionale iconografia dell'Antico di giorni: ARCHE ÉTHIOPIENNE 2000, p. 91. Per questo movimento, così chiamato dal suo fondatore Estifanos (ca. 1397/98 - 1444), si veda ARCHE ÉTHIOPIENNE 2000, pp. 84-85; Steven KAPLAN - Denis NOSNITSIN, *Estifanos* in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. II 2005, pp. 390-391; GABRE-SELLASSIÉ 2005, pp. 261 segg.

19. CHOJNACKI 1983, p. 135.

20. CHOJNACKI 1983, p. 134.

21. Per due raffigurazioni dei vegliardi in piedi si veda BOSC-TIESSÉ - WION 2005, pp. 44 segg., pp. 94 segg. L'iconografia del dittico della chiesa di Qaha Iyasu, fine sec. XVII-inizi sec. XVIII, di cui a pag. 44 del volume appe-

na citato, raffigura i tre vegliardi in un gesto caratteristico che, invece di una benedizione, ricorda piuttosto il gesto dell'*adlocutio* nell'arte classica greco-romana. L'iconografia viene ripresa anche in uno stipo, nella chiesa di Sellassié Degum, riprodotto nella fig. 133 a p. 158 in *ETIOPIA* 2005. Non è indicata la data nella didascalia o nel testo: basandosi quindi solo alla fotografia, a noi sembra del sec. XIX o addirittura del XX secolo. Ci soffermiamo a parlarne per segnalare una caratteristica peculiare: i tre vegliardi reggono il libro con la destra e quindi benedicono con la sinistra, un fatto decisamente strano (non è la fotografia ad esser stata stampata in modo errato perché le scritte si leggono correttamente).

22. "The Trinity [is] symbolized by three indistinguishable busts of old men": LEROY 1967, p. 30. CHOJNACKI 1983, pp. 134 segg., BOSC-TIESSÉ - WION 2005, pp. 44 segg., CHOJNACKI 2005, p. 228.

23. CHOJNACKI 1983, pp. 138-141.

Seconda parte

Osservazioni, approfondimenti e riflessioni

Le tre Persone divine reggono un libro solo

La fede nell'unico Dio in tre persone è talmente radicata in Etiopia che, *ab antiquo*, l'invocazione tradizionale è: *Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, unico Dio. Amen*²⁴.

In un'icona della fine del sec. XV-inizi sec. XVI²⁵ troviamo una singolarità iconografica estremamente interessante e significativa: le tre persone divine reggono un unico libro, tenendolo tutte e tre insieme, un particolare raro nel *corpus* iconografico noto e che è un'ingegnoso tentativo di esprimere l'unità di Dio²⁶.

È nostra opinione che anche questo particolare derivi probabilmente dalla tradizione iconografica europea, perchè lo troviamo in opere europee che raffigurano la Trinità sia come un solo corpo con tre teste²⁷ sia come tre persone simili²⁸, probabilmente attraverso il tramite di stampe europee portate in Etiopia dai Gesuiti, come quelle, rarissime, recentemente scoperte dal professor Michael Gervers in una chiesa rupestre del Tigray, fra le quali vi sono due raffigurazioni della Trinità come *Trono di grazia*, un'iconografia che sembra non abbia avuto seguito in Etiopia²⁹.

I Quattro Esseri viventi nel trittico di Lazaro De Andrade e nelle prime icone etiopiche del sec. XV/XVI³⁰

Abbiamo accennato all'immagine della Trinità raffigurata nel registro superiore di un trittico conservato nella chiesa del monastero di San Giorgio, Dima Ghiorghis, nel Goggiam (Gojjam), attribuito al pittore portoghese Lazaro de Andrade³¹, attivo in Etiopia agli inizi del sec. XVI presso la corte imperiale; per il trittico è stata proposta una datazione nel terzo decennio del sec. XV. A noi interessa particolarmente questo trittico di Lazaro de Andrade, perché, a differenza della miniatura con la Trinità opera di Nicola Brancalione sopra citata, ai quattro angoli del dipinto il pittore portoghese raffigura i Quattro Esseri Viventi: benché siano secondo lo stile della pittura europea, questo inserimento è di probabile ispirazione etiopica³². Anche nelle pitture etiopiche dell'inizio del sec. XVI la Trinità, nella nuova forma iconografica delle tre persone divine uguali, presenta sempre i Quattro Esseri viventi, mutuati, come già accennato, dall'iconografia dell'Antico di giorni.

Le icone etiopiche e il trittico di Lazaro de Andrade rappresentano dunque, a nostro parere, i due aspetti, in questo caso complementari, del passaggio di un tema iconografico da una cultura all'altra.

24. L'invocazione è quella normalmente usata oggi nella liturgia, nelle preghiere, negli scritti come si vede nel Messaggio di S.S. Abuna Paolos I in *The Church of Ethiopia* 1997, p. 5, ma è anche, per esempio, la citazione iniziale da *Il Libro della Luce* 1965, p. 1, del sec. XV.

25. Si veda icona Catalogo n. 248 in CHOJNACKI 2000.

26. CHOJNACKI 1983, pp. 108-109; CHOJNACKI 2000, catalogo 248. Segnaliamo anche una pittura su legno, fotografata dal prof. Gervers nel tesoro della chiesa dell'Emmanuele a Lalibela, nella quale le tre persone divine reggono *insieme* un solo globo sormontato da una croce: si veda l'immagine in Michael GERVERS, Ewa BALICKA-WITAKOWSKA, TREASURY OF ETHIOPIAN IMAGES, <http://ethiopia.deeds.utoronto.ca/doCmd.jsp>, Lalibela, Emmanuel Church, treasury; non è indicata la data dell'opera.

27. Si veda per esempio il rilievo della fine XIV/inizi XV secolo della Grotta di San Michele Arcangelo sul Gargano: immagine nel sito: <http://www.montesantangelo.it/htm/basilica.htm>: l'unico corpo benedice con la destra alla greca e con la sinistra tiene un libro aperto

28. Citiamo come esempio una stampa del francese Jean Duvet (1485-ca.1570), Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA: le tre Persone benedicono con la destra e con la sinistra reggono un unico libro. Ci sono esempi più complessi, come una miniatura di un Libro d'Ore di scuola olandese del sec. XV, a Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. James 135, f. 138v: *The Trinity with the Virgin*. Padre e dal Figlio si abbracciano toccando con la mano un unico libro, lo Spirito Santo è in forma di colomba, nell'abbraccio della Trinità è inserita anche la Vergine Maria.

29. GERVERS 2005: la scoperta è fondamentale perché si tratta delle uniche stampe, finora ritrovate, sopravvissute alla distruzione delle vestigia dei Gesuiti, conseguente alla espulsione dei religiosi dal paese nel 1632.

30. Per ulteriori approfondimenti a questo paragrafo, qui presentato in modo estremamente sintetico, ci permettiamo di rimandare a COLLI, 2006, in corso di stampa.

31. Si veda qui alle note 7 ed 10.

32. CHOJNACKI 1983, p. 118.



Inoltre riteniamo importante sottolineare che il tema iconografico della Trinità, raffigurata come tre figure umane, di derivazione europea, debba essere considerato come indissolubilmente legato e non disgiungibile dal tema dei Quattro Esseri Viventi, almeno in questo periodo iniziale fra la fine del sec. XV e l'inizio del sec. XVI. A nostro parere il Tetramorfo va considerato parte integrante, qualificante e insostituibile dell'iconografia stessa, fondamentale elemento di continuità con la tradizione etiopica delle teofanie divine nell'arte etiopica medievale.

La Trinità nelle pitture murali della chiesa di Narga Sellassié (metà XVIII secolo)

La chiesa di Narga Sellassié (fig. 24) fu fondata nel 1748 sull'isola di Dek, la più grande del lago Tana, da Mentúab³³, imperatrice³⁴ e reggente (1730-1755) per suo figlio Iyasu II (1730-1755). Essa provvide anche alla decorazione pittorica ed a dotare la chiesa di tutto il necessario. Le pitture costituiscono uno dei cicli più importanti dell'arte etiopica. Nonostante alcune aggiunte e rifacimenti posteriori, la maggior parte sono originali, databili verso la metà del XVIII secolo, ascrivibili stilisticamente al cosiddetto Secondo stile di Gondar; sarebbero tutte coeve, nonostante mostrino influssi da culture diverse: europea, islamiche e indiane³⁵.

Sulle facciate del *maqdas*³⁶ ci sono ben quattro raffigurazioni della Trinità, tutte ascrivibili alla decorazione originale della chiesa. La prima, fra i Quattro esseri Viventi, si trova al culmine della decorazione del lato ovest del tamburo³⁷. Due immagini si trovano sulla parete del lato nord a sinistra della porta: sono poste una accanto all'altra e rappresentano la Trinità



Fig. 24. La chiesa di Narga Sellassié.

fra i Quattro Esseri Viventi (fig. 25) e la *Philoxenia* di Abramo, iconografia rara in Etiopia (fig. 26)³⁸. La quarta ed ultima è sul lato sud, a destra della porta e rappresenta la Trinità che incorona la Vergine Maria (fig. 27)³⁹. Nelle prime tre di queste raffigurazioni, le persone divine sono rappresentate come tre vegliardi, a figura intera, seduti, benedicensi con la mano destra, con un globo nella sinistra. Nella scena della *Philoxenia* i tre vegliardi sono seduti a mensa e sostituiscono i tre angeli, generalmente raffigurati come giovani e imberbi. Nell'Incoronazione di Maria il

33. Seguo qui la traslitterazione in italiano di CHOJNACKI 2005, p. 215, che rende la pronuncia italiana; in inglese si scrive Mentewwab.

34. Mentúab fu consorte dell'imperatore Bakaffa negli ultimi anni della sua vita (1721-1730): reggente per il figlio Iyasu II, si fece incoronare imperatrice nel dicembre 1730: Donald CROMMEY, *Bakaffa*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. I 2003, pp. 449-450.

35. DI SALVO 1999, pp. 139 e segg.

36. È il Santuario, la parte centrale delle chiese etiopiche dove è conservato il tabot (si veda nota 55) e si celebra l'eucaristia; vi può accedere solo il clero; qui a Narga Sellassié è di forma quadrata, sormontato da un tam-

buro rotondo, perché a partire dal sec. XVI il tradizionale impianto basilicale delle chiese fu sostituito dalla pianta rotonda: Marylin E. HELDMAN, *Church Buildings*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. I 2003, pp. 737-740: 738.

37. Figura n. 173 in DI SALVO 1999.

38. Per l'unica miniatura del sec. XV forse riferibile alla *Philoxenia* di Abramo, presente in Etiopia, ma opera di un artista occidentale, si veda nel paragrafo: *La Trinità nei rotoli di protezione*.

39. CHOJNACKI 1983, cap. VI: *The Crowned Virgin and her Coronation*, pp. 333-373.



Figg. 25-26. Narga Sellassié, lato ovest del santuario, pitture murali, metà del sec. XVIII:
la Trinità fra i Quattro Esseri Viventi e la Philoxenia di Abramo.





Fig. 27. Narga Sellassié, lato sud del santuario, pittura murale, metà del sec. XVIII: *La Vergine Maria incoronata dalla Trinità*.



Fig. 28. Collezione privata, codice in pergamena: Omelie di San Michele, metà del sec. XVIII; miniatura rilegata non pertinente, databile verso il 1715: *l'Antico di giorni fra i Quattro Esseri Viventi*.

Padre e il Figlio sono rappresentati come due vegliardi in piedi, mentre lo Spirito Santo è raffigurato come colomba. Anche se ci sono delle piccole differenze, ci sembra evidente che i pittori hanno seguito un unico modello iconografico, il medesimo che ritroviamo nella Trinità raffigurata su due croci eseguite per gli stessi committenti imperiali, Mentúab e Iyasu II⁴⁰.

Particolare estremamente caratteristico sia di tutte le quattro pitture della chiesa sia delle due croci è l'abbigliamento delle tre persone divine: esse indossano un ampio e ricchissimo mantello di stoffa decorata a motivi floreali⁴¹, drappeggiato sul davanti in modo da lasciar intravedere la tunica sottostante; dal mantello sporgono le maniche lunghe della tunica. I tre vegliardi hanno la barba corta⁴², e questo rende possibile vedere il collo e la parte superiore della tunica, che termina con un colletto di particolare forma triangolare e con una serie di bottoni (o perle?). Il ricco abbigliamento si ispira agli abiti, realizzati con tessuti di importazione e di influsso indiano⁴³ indossati dai nobili della raffinata corte imperiale contemporanea di Gondar: sia imperatori sia nobili donatori sia personaggi divini indossano abiti simili in miniature ed icone contemporanee alle pitture⁴⁴.

40. La prima croce in *AFRICAN ZION* 1993, catalogo 114: secondo HELDMAN, *ivi*, questa immagine rifletterebbe l'iconografia presente nella distrutta chiesa di Debre Berhan Sellassié di Iyasu I, si veda qui alla nota 20. Per la seconda croce DI SALVO 1999, figura 16.

41. I motivi floreali, diffusissimi in tutte le opere del periodo, trovano un preciso e puntuale riscontro con gli abiti degli arcangeli dell'icona catalogo 53, ca. 1730-1755: si veda la figura in CHOJNACKI 2000; nell'icona il donatore è forse identificabile con l'imperatore Iyasu II: *ivi* nella scheda relativa.

42. Nei secoli XV/XVI l'Antico di giorni aveva generalmente la barba lunga, anche fino al petto, particolare che si ritrova anche in immagini del XVIII secolo, come si può vedere nel Piccolo Polittico della Resurrezione, figura a p. 162 in *ARCHE ÉTHIOPIENNE* 2000.

43. Per l'abbigliamento della nobiltà e del clero si veda PANKHURST 1990, pp. 18-20, 103-104. I vestiti dei nobili indiani erano spesso impreziositi da perle, come si può vedere nelle miniature dell'epoca.

44. Per il sec. XVIII: l'imperatore Iyasu II indossa un abbigliamento simile in



Fig. 29. Tigrai, Macallé, Cäläqot (Tchelleqot), pittura murale, fine del sec. XVIII: *la Trinità fra i Quattro Esseri Viventi*.

Siamo tuttavia in grado di indicare un riscontro ancora più preciso e puntuale con una miniatura, per la quale è stata proposta una datazione agli inizi del sec. XVIII, che raffigura l'Antico di Giorni fra i Quattro Esseri Viventi e l'Arcangelo Michele (fig. 28)⁴⁵. Molti particolari corrispondono perfettamente ai rispettivi particolari delle pitture di Narga: il gesto di benedizione della mano destra, il globo nella sinistra, il manto con la decorazione floreale, la tunica che finisce con il colletto triangolare aperto, i bottoni che chiudono la tunica⁴⁶.

Tutti questi particolari iconografici così caratteristici appena descritti vengono puntualmente ripresi, pur con alcuni piccoli comprensibili mutamenti soprattutto stilistici o decorativi, nella quasi totalità delle immagini successive della Trinità. Li ritroviamo sia nelle pitture murali delle chiese: Cäläqot verso la fine del sec. XVIII (fig. 29)⁴⁷ e Debre Berhan Sellassié all'inizio del sec. XIX⁴⁸, nelle miniature dei libri liturgici (fig. 30), negli schizzi del prete pittore etiopico Alaqa Kassa che descrive il

alcune miniature: figura 11 in DI SALVO 1999 e fig. 108 a p. 226 in CHOJNACKI 2005; si veda l'abito del donatore nell'icona catalogo 30, ca. 1730-1755 in CHOJNACKI 2000; numerosissimi altri esempi in altre icone del medesimo periodo, come la tunica ed il manto del Cristo risorto catalogo 211, 280 *ibidem*; altra miniatura sempre dell'epoca, figura a p. 215 in CHOJNACKI 2005; abito di Cristo risorto e di Cristo che ascende al cielo nelle icone a pp. 159 e 171 in *ARCHE ÉTHIOPIENNE* 2000; in una miniatura che rappresenta Dio Padre *ibidem* p. 176. Verso il 1800 Dio Padre è raffigurato con il medesimo abbigliamento nella miniatura a p. 181 in *ARCHE ÉTHIOPIENNE* 2000.

45. Collezione privata, Codice con le Omelie dell'Arcangelo Michele, databile verso 1715 (Mercier): *ARCHE ÉTHIOPIENNE* 2000, p. 161. Come rileva Mercier nella scheda relativa, la miniatura presenta dei tratti decisamente etiopici - i Quattro Esseri Viventi, l'Arcangelo e l'iconografia in generale -

ma il pittore è straniero. Il pittore stesso avrebbe apposto le iscrizioni: *Baluya Mawael* = *Antico dei giorni* e *Qeddus Mikael* = *San Michele*, che sono espressioni gheez, l'antica lingua etiopica, ma scritte in arabo.

46. Nella miniatura la tunica dell'Antico di giorni identico ha il colletto identico a quello dell'abito dell'arcangelo Michele, dipinto verso la fine del sec. XVII, sulla porta del *maqdas* nella chiesa di Kibran Gabriel (Kebran Gabrèel) sul lago Tana: si veda la tavola XXIV in LEROY 1967, e la foto a p. 63 in DI SALVO 2006. La tunica presenta dei bottoni non solo come chiusura, ma anche lungo i bordi del colletto triangolare: sono forse perle?

47. Si veda la pittura nella chiesa della Trinità di Cäläqot (anche Celaqot o Tchelleqot), degli ultimi anni del sec. XVIII: CHOJNACKI 1983, pp. 354-355 e fig. 172. Sulla chiesa si veda recentemente LEPAGE - MERCIER 2005, pp. 212-219.

48. Per la chiesa di Debre Berhan Sellassié si veda Richard PANKHURST,



Fig. 30. Yeha, tesoro della chiesa, codice in pergamena, miniatura, sec. XVIII / XIX: la Trinità fra i Quattro Esseri Viventi.

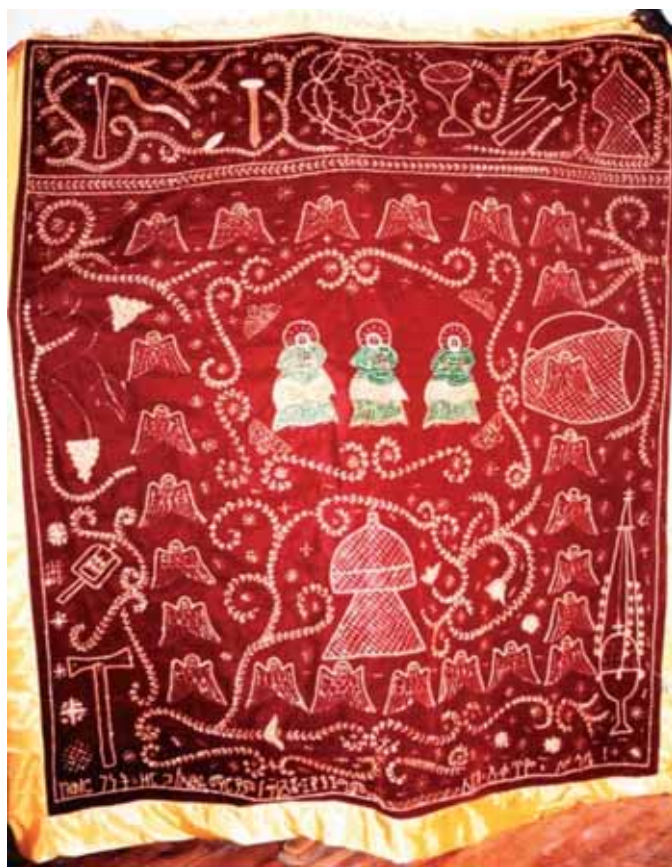


Fig. 31. Addis Abeba, drappo per tabot di fattura contemporanea, velluto e ricami in filo d'oro e d'argento; al centro: la Trinità fra i Quattro Esseri Viventi.

programma iconografico di una chiesa alla fine del sec. XIX - inizi del sec. XX⁴⁹, sia nelle icone⁵⁰. Anche i due Vegliardi dell'Incoronazione della Vergine vengono ripresi nelle pitture posteriori, talvolta nelle medesime chiese, come la già ricordata Cäläqot⁵¹, ed anche nei rotoli di protezione, come diremo nel prossimo paragrafo.

Il patrimonio artistico etiopico è stato gravemente distrutto nel turbolento sec. XVI. Molte pitture di chiese del sec. XVII sono state sostituite da opere più recenti⁵². Infine, non si possono fare ipotesi attendibili sulla perdita iconografia della Trinità nella chiesa di Debre Berhan Sellassie fondata alla fine del sec. XVIII dall'imperatore Iyasu I (1682-1702)⁵³. Di conseguenza la prudenza è d'obbligo. Tuttavia ci sembra comunque di poter concludere che fino a quando non si troverà, e se si troverà, un complesso di immagini altrettanto articolato, ricco e significativo, le immagini della Trinità nelle pitture murali della chiesa di Narga Sellassie rappresentano il punto conclusivo dell'evoluzione del tema iconografico della Trinità, verso la metà del sec. XVIII. Certamente ci sono altre iconografie trinitarie testimoniate in opere del periodo, che continuano ancor oggi⁵⁴. Tuttavia per qualche motivo che rimane da indagare, forse a causa della

Dabra Berhan Sellasse, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. II 2005, pp. 12-13; per le pitture: Ewa BALICKA-WITAKOWSKA, *Paintings in Dabra Barhan Sellasse*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. II 2005, pp. 13-14. Molto interessante il fatto che nelle pitture di questa chiesa anche l'Antico dei giorni è abbigliato come le persone divine: si veda la tav. XXXVIII in LEROY 1967.

49. BOSC-TIESSÉ - WION 2005, 106 segg; figura a p. 111.

50. Citiamo per esempio catalogo 232, ca. 1730-1755, in CHOJNACKI 2000 e l'icona del XVIII secolo, collezione privata in CHOJNACKI 2005, figura a p. 227.

51. Figura 172 in CHOJNACKI 1983.

52. Le perdite sono state facilitate anche dalla consuetudine, diffusasi a partire dal Cinquecento, di dipingere le pitture murali su grandi teli di cotone incollati al muro con colle naturali: per ammodernare la chiesa, bastava strappare i vecchi teli sostituendoli con dei nuovi; è il metodo consueto diffuso ancor oggi.

53. Rimandiamo alla nota 40 per l'ipotesi di Heldman.

54. Ricordiamo i tre vegliardi in piedi delle opere citate alla nota 21, ed un'altra iconografia che ritrae le tre persone divine sedute alla moresca nella croce del sec. XVIII, fig. 40 in DI SALVO 2006. Ci sono immagini contemporanee, del XX secolo, con l'iconografia dei tre vegliardi in piedi: si vedano le pitture nella parete sopra l'ingresso del *maqdas* nella chiesa di Debre Tsahai, Kuslan [fig. 262 in CHOJNACKI 2005], e nella vecchia cattedrale di Gondar; si veda un'icona contemporanea in LEROY 1967, fig.11 a p. 33.



sua importanza come chiesa imperiale, l'iconografia elaborata dagli artisti di Narga Selassié, nel cosiddetto Secondo stile di Gondar, ha avuto un successo ed una diffusione enormi, si è ripetuta con pochi mutamenti fino all'età contemporanea, divenendo così "LA" iconografia della Trinità, un vero e proprio modello canonico fedelmente seguito ancor oggi. Infatti anche ai nostri giorni nelle chiese etiopiche i pittori continuano a seguire la medesima formula iconografica, pur con qualche comprensibile variante stilistica, specie a causa del gusto contemporaneo fortemente occidentalizzante. Anche i sontuosi drappi, splendidamente ricamati, usati nell'annuale solennissima festa del Timket per avvolgere i tabot, presentano lo stesso motivo (fig. 31)⁵⁵.

Ci sembra sia possibile e lecito spingerci anche un poco oltre. Secondo noi, se non l'origine, una fonte comunque importante di tale iconografia è la miniatura citata dell'Antico di giorni, opera di un ignoto Maestro, forse degli inizi del sec. XVII. In epoca successiva, verso la metà del sec. XVIII⁵⁶, probabilmente nell'ambito dell'atelier imperiale di Gondar, il più importante centro artistico del periodo, la figura dell'Antico di giorni di questa miniatura venne triplicata, come era stato fatto già nel XV-XVI secolo, e divenne il modello seguito per rappresentare le tre persone divine nelle due croci imperiali ed in tutte e quattro le pitture di Narga Sellassié.

La Trinità nei rotoli di protezione⁵⁷

In Etiopia era abitudine comune indossare delle strisce di pergamena, contenenti non solo testi di preghiere e scongiuri per allontanare il male e le malattie, ma anche immagini; tali strisce venivano poi o arrotolate o ripiegate a formare come

55. *Tabot* è una parola in gheez che vuol dire: *arca, cassa, contenitore, scatola, anche armadio*; oggi in Etiopia indica una tavoletta, da qualche secolo generalmente in legno, nei secoli precedenti anche in pietra o marmo, centro della liturgia cristiana etiopica perché è l'altare portatile, indispensabile per celebrare l'Eucarestia. Esso viene solennemente consacrato dal Patriarca, suprema autorità ecclesiale etiopica, con un apposito rito che contempla anche l'uso del sacro crisma: diventa dunque il trono di Dio, la Presenza di Cristo. Solo sul tabot è possibile celebrare l'Eucaristia: per questo il tabot trova precise corrispondenze negli altri riti orientali, soprattutto con l'*antimension*, il velo usato nel rito bizantino e il *tablīt* siriano: RAES 1951, ed è talvolta paragonato alla "pietra santa", presente negli altari cattolici. Quando viene costruita una nuova chiesa, viene preparato un tabot con incisa la dedizione della nuova chiesa: esso sarà conservato nel santuario, accessibile solo al clero. È il nome, o i nomi, incisi sul tabot a designare la dedizione della chiesa, ed è soprattutto la sua presenza che qualifica l'edificio come sacro. In una chiesa ci possono essere più tabot, anzi il numero dei tabot è uno dei segni di importanza e prestigio della chiesa. Da notare che l'estrema segretezza con cui il tabot è circondato ha certamente favorito ed anzi moltiplicato le ambiguità. Il tabot spesso è descritto come rappresentazione simbolica delle tavole della Legge custodite nell'Arca dell'alleanza; dal punto di vista liturgico questo si spiega con il riferimento al tema dell'Alleanza; dopo quella del Sinai, l'unica ed eterna alleanza è quella Nuova stabilita da Cristo, e che si rinnova nell'eucarestia celebrata sul tabot: FRITSCH 1991, p. 386. Il rapporto, in origine liturgico, fra tabot ed Arca dell'Alleanza è divenuto nei secoli un dato storico, enormemente amplificato dalla tradizione etiopica: l'originale Arca dell'Alleanza sarebbe stata portata da Gerusalemme in Etiopia da Menelik I, figlio della regina di Saba e di re Salomone, e sarebbe ora custodita nella cappella di Santa Maria di Sion ad Axum. Le molteplici relazioni liturgiche, teologiche e storiche fra tabot, tavole della legge ed arca dell'alleanza

attendono di essere riesaminate: chiediamo quindi in anticipo venia per le inesattezze in cui siamo incorsi in questa sinteticissima nota. Sul tabot si veda: RAES 1951, FRITSCH 2001, pp. 385-388; Stuart MUNRO HAY, *Ark of the Covenant*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. I 2003, pp. 340-341. I tabot, che sono permanentemente nascosti alla vista dei fedeli perché sempre avvolti in drappi preziosi e custoditi, come accennato, nel santuario, la parte più interna della chiesa dove solo i membri del clero possono entrare, vengono portati fuori dall'edificio ecclesiale in occasione della solenne festa del Battesimo di Cristo, il Timket (11 del mese etiopico di Tirr = 19 gennaio Calendario Gregoriano); non è comunque possibile vederli perché sempre avvolti in splendidi drappi. Per alcune immagini di tabot si veda HANSSENS - RAES 1951, *AFRICAN ZION* 1993, catalogo 61-63 e figura 33 a p. 244; *ARCHE ÉTHIOPIENNE* 2000 figura a p. 26. Sono profondamente grato al Prof. Fritsch per avermi introdotto in questo tema così importante, delicato e complesso.

56. Ricordiamo che la datazione proposta da Mercier in *ARCHE ÉTHIOPIENNE* 2000, p. 161 è verso il 1715. Vorremmo sottolineare le sfumature dell'incarnato, la resa del collo e della fisionomia, le ombre dei volti, l'espressione e la forma degli occhi, l'intensità dello sguardo, il panneggio dell'abito dell'arcangelo, la particolare resa sfumata del fondo, le tinte così diverse da quelle etiopiche: a nostro parere, l'arte di questo Maestro potrebbe esser stata punto di riferimento anche in seguito, come nell'icona catalogo 126, sec. XVIII, figura a p. 148 in CHOJNACKI 2000. Il prof. Chojnacki ritiene questa icona cat. 126 opera di un artista straniero dell'atelier di Iyasu II e la data fra 1730-1755.

57. Noi preferiamo questa definizione a quella di "magic scrolls" o di "rouleaux magiques" perché nella comune accezione moderna il termine "magico" ci sembra fuorviante per una corretta comprensione di questi rotoli; la definizione più corretta sarebbe probabilmente "apotropaici" ma anche questa definizione non ci sembra adatta perché di sapore forse





Fig. 32. Tigray, Macallé, Cäläqot (Tchelleqot), copertina di evangelario, rilievo a sbalzo in argento dorato; nel registro superiore: la Trinità fra i Quattro Esseri Viventi, in quello inferiore la Crocifissione e la Resurrezione.

prima, del sec. XVIII, è quella che abbiamo appena ricordato nella chiesa di Narga Sellassié; la seconda è stata fotografata dal prof. Michael Gervers nella chiesa dell'Emmanuele a Balchi, vicino a Sankora (terzo quarto del sec. XIX⁶⁰).

Per quanto riguarda le immagini su rotoli di pergamena, possiamo fare, a nostra conoscenza, un solo confronto, con una miniatura che rappresenta i tre Angeli apparsi ad Abramo, in un rotolo in pergamena, datato al XVII secolo⁶¹.

Una copertina di Evangelario, conservata a Cäläqot (fig. 32)⁶², è una interessante testimonianza di come, verso la fine del sec. XVIII o gli inizi del XIX, l'iconografia dei tre vegliardi sia stata influenzata da quella dei tre angeli: le tre persone divine infatti sono abbigliate come a Narga Selassié e reggono nella mano un globo, come nell'iconografia del Secondo stile di Gondar, ma sono raffigurate giovani e imberbi, come i tre angeli.

troppo arcaica e forse poco comprensibile, benché comunemente usata in altri contesti, anche artistici. Il prof. Raineri nel titolo del suo Catalogo del 1990 (*infra*) parla di "rotoli protettori". Per una bibliografia selezionata di riferimento si veda Jacques MERCIER 1979; RAINERI 1990; MERCIER - MARCHAL 1992; MERCIER 1997; KAÏTERIS, 2005, KAÏTERIS 2006.

58. MERCIER - MARCHAL 1992, fig. 83 a p. 131.

59. Nei rotoli sono presenti anche altre iconografie tipiche di questi oggetti: l'Arcangelo Michele, la Crocifissione, una croce con occhi. Forse riferibile alla *Philoxenia* di Abramo è una miniatura opera di un artista europeo della seconda metà del sec. XV, Nicola Brancalione (?), nel Salterio di Debre Warq, nella regione del Goggiam (Gogjam): LEROY 1967, tav. XVI; la miniatura non sembra avere avuto seguito nell'arte etiopica. Si veda BALICKA-WITAKOWSKA 1984-1986; per la chiesa e il monastero: Claire BOSCH-TIESSÉ - Gianfranco FIACCA-

le pagine di piccolo libro, e poi, singolarmente oppure raccolte in una sorta di collana, venivano portate al collo, in alternativa o insieme ad una piccola croce. A nostra conoscenza, possiamo citare solo una immagine della Trinità da un rotolo del XIX secolo⁵⁸: le tre figure sono circondate dai Quattro Esseri Viventi; la presenza dei globi nella mano sinistra ci permette di dedurre che il pittore si sia ispirato al modello trinitario proprio del Secondo stile di Gondar.

Siamo molto lieti di presentare, nell'occasione di questo Convegno, tre rotoli di protezione, databili al sec. XIX, provenienti da Lalibela, nella regione del Lasta, che presentano tre immagini inedite che si riferiscono al nostro tema.

Le immagini dei primi due rotoli presentano, pur con lievi varianti, tre figure giovanili, a mezzobusto, con un libro nella destra, aureolate (fig. 33, fig. 34)⁵⁹. Siamo sicuri che sia una raffigurazione della Trinità perché, come consueto nei rotoli di protezione, l'immagine è preceduta da una preghiera trinitaria.

I tre angeli, generalmente giovani e imberbi, sono presenti nell'iconografia della *Philoxenia* di Abramo, tema raro in Etiopia; le pitture murali a noi note sono finora due. La

DORI, *Dabra Warq*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. II 2005, pp. 51-52.

60. Michael GERVERS, Ewa BALICKA-WITAKOWSKA, *TREASURY OF ETHIOPIAN IMAGES*, <http://ethiopia.deeds.utoronto.ca/doCmd.jsp>, BALCHI.

61. *Le Tri-Saint*, fig. 98 a p. 146 in MERCIER - MARCHAL 1992.

62. Fotografa dal prof. Gervers nel 2000: Michael GERVERS, Ewa BALICKA-WITAKOWSKA, *TREASURY OF ETHIOPIAN IMAGES*, <http://ethiopia.deeds.utoronto.ca/doCmd.jsp>, Tigray, Mekele, Celaqot (Cäläqot), copertina di Evangelario in argento dorato; nel registro inferiore sono raffigurate la Crocifissione e la Resurrezione. Nella scheda non è indicata la data, ma la chiesa fu fondata ed arricchita da *ras* (= principe) Welda Sellassié alla fine del XVIII secolo. Ricordiamo che, come accennato, nelle pitture murali della chiesa viene seguita l'iconografia tradizionale dei tre vegliardi: si veda alle note 47 e 51.



Fig. 33. Collezione privata, rotolo di protezione in pergamena, sec. XIX (?),
miniatura: la Trinità raffigurata come tre giovani aureolati e imberbi.





Fig. 34. Collezione privata, rotolo di protezione in pergamena, sec. XIX (?),
miniatura: la Trinità raffigurata come tre giovani aureolati e imberbi.





Fig. 35. Collezione privata, rotolo di protezione in pergamena, sec. XIX (?), miniatura: *La Vergine Maria incoronata dalla Trinità*.

Si potrebbero fare varie ipotesi, ma appunto, sarebbero solamente ipotesi, basate esclusivamente su quanto mai esili congetture, dato anche l'esiguo numero di opere finora conosciute. Per questo preferiamo invece attenerci all'unico dato certo ed evidente: le immagini dei rotoli testimoniano una variante, relativamente rara, dell'iconografia della Trinità in cui le tre persone divine sono rappresentate a mezzo busto⁶³, giovani e imberbi.

L'altra immagine, dal terzo rotolo, raffigura la Vergine Maria incoronata dalla Trinità (fig. 35). Benché l'esecuzione sia popolare, è ben riconoscibile l'iconografia dell'Incoronazione della Vergine alla quale abbiamo accennato per le pitture della chiesa di Narga Sellassié. La Vergine si affaccia dalle nubi, di fronte a Maria è steso un tappeto le cui vivaci decorazioni sono rese in forma molto stilizzata. La Vergine ha le mani accostate al petto. Il Padre ed il Figlio ai lati di Maria sono in piedi: i due vegliardi pongono sul capo della Vergine la corona, sulla quale è posato lo Spirito Santo. La figura di sinistra regge nella mano un globo: probabilmente è Dio Padre.

I tre rotoli inediti, che abbiamo avuto l'onore ed il piacere di mostrarVi, ci permettono di esprimere un nostro profondo convincimento, cioè come sia fondamentale ed importante tener conto anche delle iconografie presenti nei rotoli di protezione. Tali oggetti infatti erano presenti a livello capillare in ogni classe sociale, erano di uso personale e destinati quindi a rivestire una particolare importanza per il possessore. Per tutti questi motivi è nostra convinzione che essi abbiano svolto un importante ruolo nella diffusione a livello popolare delle varie iconografie e devozioni, ruolo che sarebbe necessario indagare approfonditamente. Gli studi, certamente molto complessi per molte e svariate cause, fra le quali non ultime il grande numero e la dispersione di questi rotoli, sono solo all'inizio.

Trinità e donatori

A partire dal XVII secolo e soprattutto nel corso del XVIII secolo, inizia a esser rappresentata anche la figura del donatore nelle immagini sacre: icone, croci e pitture, destinati come doni alle chiese. Sono dapprima imperatori, poi membri della corte imperiale e dignitari religiosi o ecclesiastici, sia uomini che donne⁶⁴. In principio gli artisti etiopici si attengono fedelmente alla legge della gerarchia delle dimensioni fra immagini divine e donatori⁶⁵. Nel corso del sec. XIX invece le figure dei donatori vennero progressivamente acquistando dimensioni via via maggiori, probabilmente per il desiderio da parte del committente di trasformare sempre di più l'immagine in un veicolo di *status symbol* e di autocelebrazione. Questo fatto è evidente anche nelle immagini trinitarie. Un'icona della fine del sec. XIX rappresenta la Trinità nel registro superiore ed in quello inferiore Menelik II e la famiglia imperiale⁶⁶: essi acquistano dimensioni spropositate rispetto a tutta la tradizione precedente. In un manoscritto del sec. XIX⁶⁷ una pagina intera è dedicata alla raffigurazione della donatrice, di dimensioni maggiori delle tre persone divine nel foglio a fronte, e di un folto gruppo dei suoi attendenti (fig. 36).

63. Vi è un altro esempio contemporaneo molto dubbio. In un rotolo di protezione, fatto a forma di libretto e che viene definito "passaporto dei giusti", conservato nella Hill Monastic Manuscript Library, Saint John's University, Collegeville, Minnesota (USA), del XX secolo, vi è un disegno di tre figure, rappresentate fino alle spalle, non aureolate, senza capigliatura, di età indefinita, di fattura molto popolare, per non dire rozza. L'immagine è riprodotta in: <http://www.hmml.org/exhibits/EthiopiaExhibit/Bandlet.html>. Il piccolo codice è stato esposto nella mostra "Cultural Traditions and religions in Ethiopia", Collegeville, Febbraio 2006: i curatori ipotizzano che l'immagine possa riferirsi alla Trinità.

64. CHOINACKI 2000, pp. 43-44; CHOINACKI 2005, p. 226; Ewa BALICKA-WITAKOWSKA, *Donors*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. II 2005, pp. 191-193.

65. Si vedano per esempio le tre piccole figure delle donatrici ai piedi della Trinità nel dittico della chiesa di Qaha Iyasu, fine sec. XVII - primi decenni sec. XVIII, pp. 44-45 in BOSCH-TIESSÉ - WION 2005.

66. San Pietroburgo, Museo di Antropologia ed Etnografia, Collezione di pitture etiopiche della Kunstkamera, Icona etiopica della fine del sec. XIX, N° 2594-18: si veda la Foto n. 3 in CHERNETSOV 1997

67. Tigray, Tambien, Qaga Maryam ghedam (Monastero del roseto di Maria), manoscritto in pergamena, sec. XIX, miniatura solo disegnata, f. 5v: la donatrice con i suoi attendenti, f. 6r: la Trinità fra i Quattro Esseri Viventi: si veda la relativa scheda in Michael GERVERS, Ewa BALICKA-WITAKOWSKA, *TREASURY OF ETHIOPIAN IMAGES*, <http://ethiopia.deeds.utoronto.ca/doCmd.jsp>: Tigray, Tambien, Qaga Maryam qadam (sic).



Un'ultima riflessione ed un fervido auspicio

È evidente che la presente relazione è solo una breve esposizione, e non può certamente essere né completa né esauriente, tuttavia al termine di essa ci appare evidente un suo grande limite: il fatto che essa sia solo iconografica. L'arte etiopica infatti in tutte le sue diverse espressioni è sempre stata, almeno fino al sec. XIX, solo, innanzitutto, soprattutto, essenzialmente un'arte sacra cristiana, sia nei suoi contenuti che nella sua fruizione. Per questo la nostra profonda convinzione è che sia assolutamente necessario ed

indispensabile studiare il tema della Trinità, come ogni altro tema iconografico dell'arte etiopica, nei suoi diversi aspetti e con le sue numerose e fondamentali implicazioni liturgiche, teologiche⁶⁸, spirituali ecc....

Come per ogni altra Chiesa cristiana, la Trinità è fondamentale nella fede e nella spiritualità etiopica: la Chiesa Ortodossa Tewahido Etiopica definisce la Trinità uno dei cinque pilastri del Mistero (della fede)⁶⁹. La festa liturgica della Santissima Trinità è molto sentita in Etiopia⁷⁰, anche se la devozione popolare non è paragonabile a quella di altre feste come quella della Madonna, di San Giorgio o degli arcangeli Michele e Gabriele. Sarebbe interessante studiare i possibili rapporti con le anafore, cioè le preghiere eucaristiche che costituiscono una incredibile ricchezza della liturgia etiopica⁷¹. I rapporti fra liturgia, preghiere eucaristiche ed arte dei regni cristiani della vicina Nubia, sono stati evidenziati dal prof. Galavaris proprio in relazione ad una immagine della Trinità (metà XII secolo) nella cattedrale di Faras⁷².

Un altro interessante campo di ricerca potrebbe essere l'indagine delle relazioni fra la grande festa del Timket, il Battesimo del Signore, celebrata con grandissima solennità da tutta la Chiesa Ortodossa Etiopica, e le possibili implicazioni trinitarie delle raffigurazioni del Battesimo di Cristo, che è un altro dei cinque pilastri del Mistero (della fede) appena ricordati⁷³.

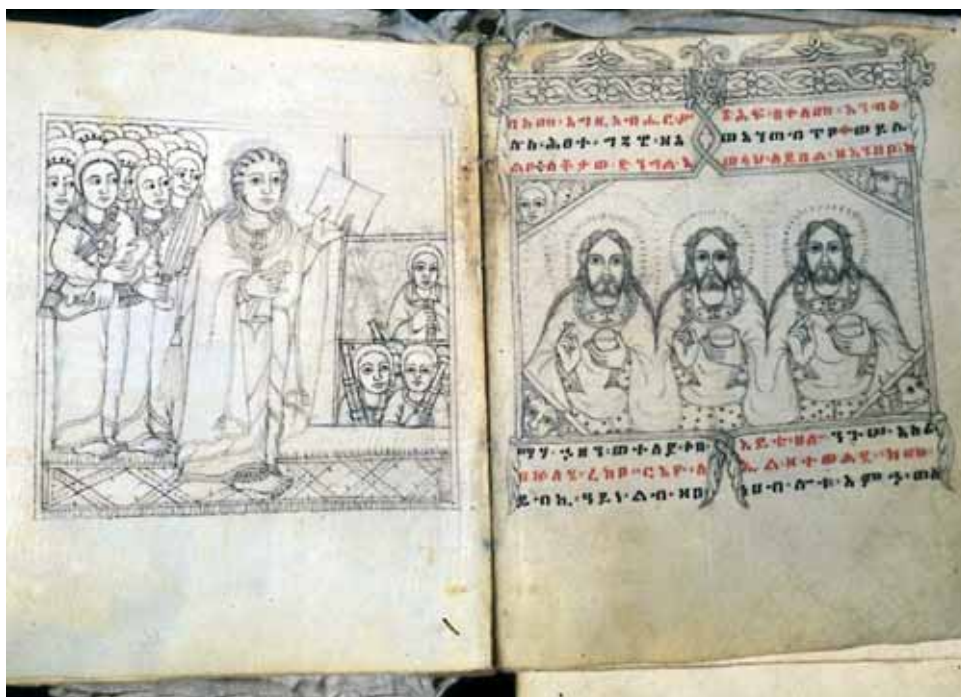


Fig. 36. Tigray, Tambien, Qaqa Maryam qadam, manoscritto in pergamena, sec. XIX, miniatura solo disegnata, f. 5v: la donatrice con i suoi attendenti, f. 6r: la Trinità fra i Quattro Esseri Viventi.

68. Alcune iniziali riflessioni le ha già proposte CHOINACKI 1983, p. 142 e segg. Si veda recentemente: PIOVANELLI 1993, PIOVANELLI 1995. KAPLAN 2002.

69. *The Ethiopian Orthodox Tewahedo Church* 1996, pp. 24-26.

70. La festa annuale solenne è il 7 del mese di Hamle, corrispondente al 14 di luglio nel Calendario Gregoriano; come per ogni altra festa liturgica, c'è anche un giorno mensile dedicato alla festa, che per la Trinità è il giorno 7 di ogni mese.

71. Si veda in FRITSCH 1951, 371-383; Habtemichael KIDANE, *Anaphoras*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. I 2003, pp. 251-253.

72. Nell'articolo lo studioso si propone di evidenziare l'importanza fondamentale delle preghiere eucaristiche come fonte sia della pittura della

Trinità nella cattedrale di Faras sia più in generale per l'arte cristiana nubiana: GALAVARIS 1982. Citiamo la conclusione del suo studio: "In the light of the iconographic evidence presented here and the observations made, the suggested view, based on stylistic ground, that the Christian art of Nubia is related to Coptic and Byzantine art, is strengthened and corroborated further. The backbone of this relation, however, is mainly the Liturgy which aids the dissemination and persistence of themes, beyond geographical borders or the confines of artistic media", p. 241. Per le pitture nubiane della Trinità ho già ricordato l'importante studio della prof.ssa Anna Maria D'ACHILLE 2004, in corso di stampa.

73. *The Ethiopian Orthodox Tewahedo Church* 1996, pp. 29-30.

Dal punto di vista teologico, è interessante notare che, quando le tre persone divine sono identificate dai nomi⁷⁴ oppure dalle iniziali, il Figlio siede al centro, così da essere rappresentato alla destra del Padre, seguendo letteralmente l'espressione del Credo niceno-costantinopolitano: *"e siede alla destra del Padre"*. Sembra che la Trinità sia stata oggetto di controversie teologiche soprattutto in due momenti storici. Si ha notizia di dibattiti trinitari interni alla Chiesa Etiopica fra XV e XVI secolo, provocati da chi affermava l'inconoscibilità di Dio, e la non distinzione fra le tre persone divine⁷⁵. È possibile ed è lecito ipotizzare che la rapida accettazione dell'immagine della Trinità come tre persone, proprio alla fine del XV ed all'inizio del sec. XVI, possa esser stata favorita anche da queste polemiche teologiche? Un secondo momento coincide con lo scontro fra i teologi ortodossi etiopici ed i missionari cattolici gesuiti, presenti in Etiopia dagli ultimi decenni del sec. XVI al 1632, anno in cui furono espulsi. Il dibattito teologico intorno alle definizioni cristologiche di Calcedonia e del *Filioque* coinvolse anche questioni trinitarie⁷⁶. L'effimera unione proclamata con Roma⁷⁷ coincise, anche in questo caso, con un momento di oblio della Trinità raffigurata come tre persone. Ci può essere qualche relazione fra i due momenti storici del dibattito teologico e le vicende iconografiche, oppure è solo una casuale coincidenza temporale? Noi ci limitiamo a formulare una possibile ipotesi di ricerca: gli studiosi competenti potranno eventualmente esprimersi in merito.

Bisognerebbe approfondire anche le relazioni ed influenze fra la Chiesa Ortodossa Etiopica e la Chiesa Copta di Alessandria, dalla quale la Chiesa etiopica dipendeva fino a quando divenne autocefala nel corso degli anni Cinquanta del sec. XX⁷⁸. L'influsso egiziano sarebbe stato di fondamentale importanza nei primi secoli⁷⁹. Questi rapporti secolari, che nel Medio Evo coinvolsero anche altre Chiese orientali come quella Siriaca⁸⁰, Nubiana e forse Armena, potrebbero aver avuto anche delle conseguenze sull'iconografia.

A tutte queste possibili influenze religiose si aggiungono poi gli influssi propriamente storici, sociali, economici ed artistici, particolarmente evidenti nei secoli XVII e XVIII.

Non possiamo e neppure intendiamo addentrarci in questi campi che sono al di fuori e ben oltre la nostra competenza. Riteniamo anche evidente che tale studio non sia realizzabile da una singola persona: è una ricerca che evidentemente richiede la collaborazione fra studiosi di varie e diverse discipline. Ci permettiamo quindi di esprimere un nostro profondo convincimento: è assolutamente indispensabile procedere per l'arte etiopica - e non solo per questa - ad uno studio interdisciplinare. Oggi come oggi, a nostro modesto parere, tale studio interdisciplinare ci sembra possa essere il metodo migliore per comprendere da un lato i multiformi e profondi significati e messaggi liturgici e teologici sottesi all'arte etiopica, e dall'altro le complesse ed articolate relazioni religiose, storiche, culturali, economiche ed artistiche che l'Etiopia nella sua storia millenaria, pur problematica e tribolata, non ha mai cessato di avere con gli altri paesi africani, del Vicino Oriente ed anche con l'India. Questo è anche il nostro più fervido auspicio.

Addis Abeba, 8 Dicembre 2006

Solennità della Immacolata Concezione

Ghiffa (Verbania), 25 Marzo 2007

Solennità dell'Annunciazione di Maria

74. Per esempio nella icona Catalogo n. 95, fine XV/inizi XVI sec. in CHOJ-NACKI 2000.

75. CERULLI 1958, XI sgg., 116, p. 125.

76. CERULLI 1960, 215 segg., e in particolare la nota 1 a p. 216.

77. SINISCALCO 2005, 129 segg.

78. Fra il 1951 ed il 1959: *The Ethiopian Orthodox Church* 1970 - *The Ethiopian Orthodox Church*, eds. Aymro WONDIMAGEGNEHU - Joachim MOTOVU, Ethiopian Orthodox Mission, Addis Ababa 1970, pp. 11, 14.

79. MARRASSINI 1990, MARRASSINI 1999, MARRASSINI 2005, pp. 138-139.

80. MARRASSINI 2005, nota 7 alle pp. 139-140.



Bibliografia

- AFRICAN ZION 1993 - *AFRICAN ZION. The sacred art of Ethiopia*, catalogue by Marilyn HELDMAN - Stuart C. MUNRO-HAY, ed. Roderick GRIERSON, New Haven - London 1993, Yale University Press.
- ARCHE ÉTHIOPIENNE 2000 - *L'ARCHE ÉTHIOPIENNE. Art Chrétien d'Éthiopie*, catalogo della Mostra, Paris Pavillon des Arts 27 septembre 2000-7 janvier 2001, eds. Béatrice RIOTTOT EL-HABIB - Jacques MERCIER, Paris 2000, Paris Musées - Fundació Caixa de Girona.
- BALICKA-WITAKOWSKA 1984-1986 - Ewa BALICKA-WITAKOWSKA, *Un psautier éthiopien illustré inconnu*, in *Studia Orientalia Suecana*, Uppsala University, Department of Linguistics and Philology, 1984-1986, pp. 17-48.
- BOESPFLUG 2000 - François BOESPFLUG, OP, *La Trinité dans l'art d'occident (1400-1460) : sept chefs-d'oeuvre de la peinture*, Strasbourg 2000, Presses universitaires de Strasbourg.
- BOSC-TIESSÉ - WION 2005 - Claire BOSC-TIESSÉ - Anaïs WION, *Peintures sacrées d'Éthiopie. Collection de la Mission Dakar-Djibouti*, St.-Maur-des-Fossés (France) 2005, SEPIA.
- BUNGE 1996 - Gabriel BUNGE, OSB, *Lo Spirito consolatore: il significato dell'iconografia della Santa Trinità dalle catacombe a Rublëv*, Milano 1996, La casa di Matrona.
- CERULLI 1958 - Enrico CERULLI, *Scritti teologici etiopici*, vol. I, Biblioteca Apostolica Vaticana, Collana Studi e testi n° 198, Città del Vaticano 1958.
- CERULLI 1960 - Enrico CERULLI, *Scritti teologici etiopici*, vol. II, Biblioteca Apostolica Vaticana, Collana Studi e testi n° 204, Città del Vaticano 1960.
- CHAILLLOT 2002 - Christine CHAILLOT, *The Ethiopian Orthodox Tewahido Church Tradition. A brief introduction to its life and spirituality*, Paris 2002, Inter-Orthodox Dialogue.
- CHERNETSOV 1997 - Sevir B. CHERNETSOV, *Ethiopian traditional painting (with special reference to the Kunstkamera collection of Ethiopian paintings)*, in *Ethiopia in Broader Perspective: Papers of the XIIIth International Conference of Ethiopian Studies*, eds. Fukui K., E. Kurimoto, M. Shigeta, Kyoto, 12-17 December 1997, vol. III, pp. 3-34, Kyoto 1997, Shokado Book Sellers.
- CHOJNACKI 1983 - Stanislaw CHOJNACKI, *Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation from the 13th to the 19th century*, Äthiopistische Forschungen 10, Wiesbaden 1983, Franz Steiner Verlag GMBH.
- CHOJNACKI 2000 - Stanislaw CHOJNACKI, *Ethiopian Icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies Addis Ababa University*, Milano 2000, Fondazione Carlo Leone Montandon - Skira Editore.
- CHOJNACKI 2005 - Stanislaw CHOJNACKI, *Pittura parietale, icone, manoscritti, croci e altri oggetti dell'arredo liturgico*, in *ETIOPIA* 2005, pp. 171-250.
- COLLI 2006 - Agostino COLLI, ofmcap., *Note di iconografia etiopica: i Quattro Esseri Viventi e la Trinità*, in *Arte Lombarda* 2006, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Cesano Maderno (Milano), in corso di stampa.
- CONTI ROSSINI 1927 - Carlo CONTI ROSSINI, *Un codice illustrato eritreo del secolo XV*, in *Africa Italiana Rivista di storia e d'arte*, Ministero dell'Africa Italiana, Roma, I, 1927, pp. 83-97.
- D'ACHILLE 2004 - Anna Maria D'ACHILLE, *Un problema di iconografia trinitaria tra Oriente e Occidente: l'affresco di Vallepietra e le immagini di Faras (Nubia). Convergenze poligenetiche o emergenze corradicali?* in *Atti del Convegno: Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XII*, VII Convegno Internazionale di Studi, Parma, 21-25 Settembre 2004, in corso di stampa.

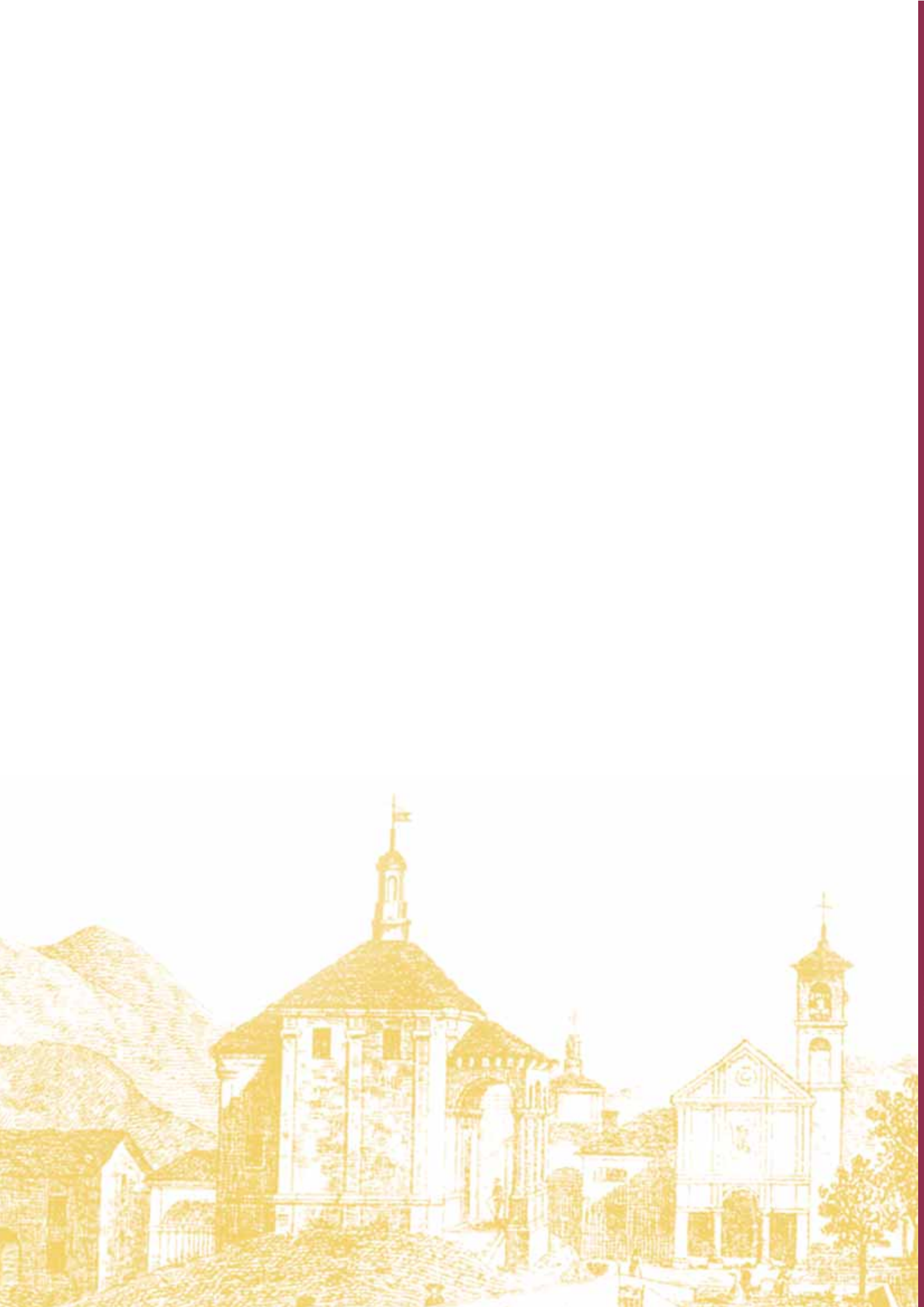


- DI SALVO 1999 - Mario DI SALVO, *Churches in Ethiopia. The monastery of Narga Sellasse*, with texts by Stanislaw Chojnacki, Osvaldo Raineri, Milano 1999, Fondazione Carlo Leone Montandon - Skira editore.
- DI SALVO 2006 - Mario DI SALVO, *Croci d'Etiopia. Il segno della fede: evoluzione e forma*, Milano 2006, Fondazione Carlo Leone e Mariena Montandon (Sierre) - Skira editore.
- ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA - *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, a cura di Siegbert UHLIG, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag; ad oggi dicembre 2006, sono usciti il volume I 2003, lettere A-C, ed il volume II 2005, lettere D-Ha; sono previsti sei volumi.
- ETIOPIA 2005 - *ETIOPIA. Storia arte e cristianesimo*, a cura di Walter RAUNIG, Milano 2005, Jaca Book.
- FRITSCH 2001 - Emmanuel FRITSCH, CSSp., *The Liturgical Year of the Ethiopian Church*, special issue of the *Ethiopian Revue of Cultures*, vol. IX-X, 2001, Capuchin Franciscan Institute of Philosophy and Theology, Addis Ababa 2001.
- GALAVARIS 1982 - George GALAVARIS, *Observations on the iconography of a Faras 'Maiestas' and its relatives*, in *Nubische Studien. Tagungakten der 5. Internationalen Konferenz der International Society for Nubian Studies*, ed. Martin Krause, Heidelberg 22-25 September 1982, Mainz 1986, pp. 237-242, Zabern Verlag.
- GERVERS 2005 - Michael GERVERS, *Two late sixteenth-century Roman engravings from the rock-cut church of Maryam Dengelat (Haremat, Tigray)*, relazione tenuta nell'ambito del Convegno ORBIS AETHIOPICUS X, 7th International Conference of Ethiopian Art: "Ethiopian Art - A Unique Cultural Heritage and a Modern Challenge", Lipsia 24-26 giugno 2005, ora pubblicata in *FESTSCHRIFT FOR STANISLAW CHOJNACKI*, eds. Walter Raunig and Lij Asfa-Wossen Assef, Bibliotheca Nubica et Aethiopica, 10 (2006), pp. 159-167.
- HANSENS - RAES 1951 - Jean Michel HANSENS - Alphonse RAES, s.j., *Une collection de tâbots au Musée Chrétien de la Bibliothèque Vaticane*, in *Orientalia Christiana Periodica*, Pontificio Istituto Orientale, Roma, 17, 1951, pp. 435-450.
- IACOBONE 1996 - Pasquale IACOBONE, *Mysterium Trinitatis: dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997, Pontificia Università Gregoriana.
- KAÏTERIS 2005 - Constantin KAÏTERIS, *Déroulement de l'ange. Rouleaux magiques Éthiopiens*, APT en Provence 2005, Éditions L'Archange Minotaure.
- KAÏTERIS 2006 - Constantin KAÏTERIS, *Enchantement du démon: rouleaux magiques éthiopiens*, APT en Provence 2006, Éditions L'Archange Minotaure.
- KAPLAN 2002 - Steven KAPLAN, *Seeing is believing: the power of visual culture in the religious world of Aṣe Zār'a Ya'eqob of Ethiopia (1434-1468)*, in *Journal of Religion in Africa*, Volume 32, Number 4/December, 2002, pp. 403-421, Leida (Olanda), Brill Academic Publishers.
- Il Libro della Luce* 1965 - *Il Libro della Luce di Zar'a Ya'qob (Mashafa Berhan)*, ed. Carlo CONTI ROSSINI, *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Scriptores Aethiopici*, vol. 262, Université Catholique de Louvain 1965, Peeters Publishers.
- LEPAGE - MERCIER 2005 - Claude LEPAGE - Jacques MERCIER, *Les églises historiques du Tigray. Art Éthiopien. Ethiopian Art. The ancient churches of Tigray*, Paris 2005, adpf - Éditions Recherche sur la Civilizations.
- LEROY 1967 - Jules LEROY, *Ethiopian painting. In the late Middle Ages and under Gondar Dynasty*, London 1967, Merlin Press.
- MARRASSINI 1990 - Paolo MARRASSINI, *Some considerations on the problem of the "Syriac influenxes" on Axumite Ethiopia*, in *Journal of Ethiopian Studies*, Addis Ababa University, 23, 1990, pp. 35-46.
- MARRASSINI 1999 - Paolo MARRASSINI, *Ancora sul problema degli influssi siriaci in età axumita*, in *Biblica et semitica. Studi in memoria di Francesco Vattioni*, a cura di Luigi CAGNI, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Dipartimento Studi Asiatici, Series Minor LIX, Napoli 1999, pp. 325-337.



- MARRASSINI 2005 - Paolo MARRASSINI, *La letteratura etiopica*, in SINISCALCO 2005, pp. 137-150.
- MERCIER 1979 - Jacques MERCIER, *Rouleaux Magiques Éthiopiens*, Paris 1979, SEUIL; Ethiopian Magic Scrolls, New York 1979, George Braziller.
- MERCIER - MARCHAL 1992 - *Le roi Salomon et les maîtres du regard: art et médecine en Éthiopie*, eds. Jacques MERCIER - Henri MARCHAL, Paris 1992, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux.
- MERCIER 1997 - Jacques MERCIER, *Art that Heals : The image as medicine in Ethiopia*, Catalogo della Mostra, The Museum for African Art, New York, February 7 - August 31 1997, published and distributed by The Museum for African Art, New York and Prestel, Munich.
- MUNRO HAY 2003 - Stuart MUNRO HAY, *Ark of the Covenant*, in *ENCYCLOPAEDIA AETHIOPICA*, vol. I 2003, pp. 340-341.
- PANKHURST 1990 - Richard PANKHURST, *A social history of Ethiopia*, Addis Ababa University 1990.
- PANKHURST 1993 - Richard PANKHURST, *Ethiopia revealed: merchants, travelers, and scholars*, in *AFRICAN ZION* 1993, pp. 19-31.
- PIOVANELLI 1993 - Pierluigi PIOVANELLI, *Les aventures des apocryphes en Éthiopie*, in *Apocrypha. Revue Internationale des Littératures Apocryphes, International Journal of Apocryphal Literatures*, Association pour l'Étude de la Littérature Apocryphe Chrétienne (AELAC), Société pour l'Étude de la Littérature Apocryphe Chrétienne (SELAC), 4, 1993, 197-224, Turnhout Brepols Publishers.
- PIOVANELLI 1995 - Pierluigi PIOVANELLI, *Les controverses théologiques sous le roi Zar'a Ya'eqob (1434-1468) et la mise en place du monophysisme éthiopien*, in *La controverse religieuse et ses formes*, textes édités par Alain LE BOULLUEC, Collection Patrimoines (Religions du Livre), 189-228, Paris, 1995, Editions du Cerf.
- RAES 1951 - Alphonse RAES, s.j., *Antimension, Tablit, Tabot*, in *Proche-Orient Chrétien*, Pères Blancs de Sainte-Anne à Jérusalem en collaboration avec la Faculté des sciences religieuses de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, I, 1951, 59-70.
- RAINERI 1990 - Osvaldo RAINERI, *Catalogo dei rotoli protettori etiopici della collezione Sandro Angelini*, Roma 1990, Pia Unione Preziosissimo Sanguine.
- RAINERI 1996 - Osvaldo RAINERI, *La spiritualità etiopica*, Roma 1996, Edizioni Studium.
- SALVARANI 2005 - Renata SALVARANI, *Lo spirito e il significato dell'architettura religiosa etiopica*, in *ETIOPIA* 2005, pp. 159-168.
- GABRE- SELLASSIÉ 2005 - Zewde GABRE- SELLASSIÉ, *Storia della Chiesa Etiopica*, in *ETIOPIA* 2005, pp. 250-281.
- SINISCALCO 2005 - Paolo SINISCALCO, *Le Antiche Chiese Orientali storia e letteratura*, Roma 2005, Città Nuova.
- SPENCER 1986 - Diana SPENCER, *The Discovery of Brancalion's Paintings*, in *Proceedings of the First International Conference on the History of Ethiopian Art*, London 1986, London 1989, 53-55, The Pindar Press.
- The Ethiopian Orthodox Church* 1970 - *The Ethiopian Orthodox Church*, eds. Aymro WONDIMAGEGNEHU - Joachim MOTOVU, Ethiopian Orthodox Mission, Addis Ababa 1970; ne è uscita una seconda edizione: *The Church in Ethiopia. A panorama of History and spiritual life*, a cura di His Holiness Abuna PAULOS I Patriarch of Ethiopia, Addis Ababa 1997, s.n.t.
- The Ethiopian Orthodox Tewahedo Church* 1996 - *The Ethiopian Orthodox Tewahedo Church. Faith, Order of Worship and Ecumenical Relations*, a cura di His Holiness Abuna PAULOS I Patriarch of Ethiopia, Addis Ababa 1996, Tensae Publishing House.
- The Church of Ethiopia* 1997 - *The Church of Ethiopia. Past and Present*, a cura di His Holiness Abuna PAULOS I Patriarch of Ethiopia, Addis Ababa 1997, Commercial Printing Enterprise.





Il contesto





Perché un santuario e un culto trinitario sulle alture sopra Ghiffa?



Battista Beccaria

Questo convegno, che offre molti e variegati spunti di riflessione e di dibattito sull'iconografia della Trinità a teologi e storici dell'arte, si rivela per contro avaro di temi completamente nuovi per quegli studiosi che non siano *ex professo* storici dell'arte o del dogma. Se escludiamo, in effetti, un importante elemento di inquadramento storico territoriale come il contesto di organizzazione ecclesiastica in cui viene a porsi il complesso di Ghiffa all'interno della diocesi novarese e nell'ambito della pieve medioevale di Intra, o ancora un qualche tentativo di censimento circa la diffusione del culto e della divozione trinitaria in seno alla diocesi gaudenziana tra Medioevo ed Età moderna, ben poco rimane da proporre di veramente nuovo e documentato circa le origini e gli eventi che hanno contraddistinto questo "Sacro Monte" minore novarese. Temi più ghiotti o più squisitamente *d'histoire événementielle* riguardanti le origini tardoromaniche del primo modesto edificio di culto, o il sorgere del Sacro Monte in seguito, sono già stati infatti egregiamente sviluppati in passato da valenti studiosi, tra i quali vogliamo ricordare solamente Angelo Marzi¹ e Franco Mondolfo².

Per quanto concerne poi l'annoso enigma - se tale può definirsi - e cioè se il Sacro Monte di Ghiffa sia stato progettato originariamente con sole tre cappelle o se, contingentemente, se ne siano potute costruire solo tre per mancanza di sufficienti risorse, propendiamo per la prima ipotesi, fatta propria con validissimi argomenti da Tullio Bertamini, il quale ha visto nel tema biblico, sviluppato nei tre edifici complementari alla chiesa, tre rappresentazioni del mistero della Trinità³.

Dell'organizzazione ecclesiastica bassomedioevale del territorio intrese, entro cui viene a collocarsi Ghiffa, si occuperà Giancarlo Andenna, con la rara competenza che sempre lo contraddistingue su un tema come quello delle pievi e delle antiche distrettuazioni ecclesiastiche, e non solo d'ambito novarese⁴.

Per un censimento diocesano delle dediche trinitarie tra Bassomedioevo ed Età moderna e contemporanea ci eravamo invece impegnati in un primo tempo noi medesimi, ben sapendo però che la cosa avrebbe potuto riservarci delle sorprese. In effetti uno *screening* relativo alle dediche trinitarie degli edifici di culto documentati come esistenti su tutto il territorio del Novarese ci lascia subito delusi e quasi disarmati. Un primo approccio mirato al periodo medioevale ci offre - cartari alla mano - tre sporadici casi di chiese con tale intitolazione e tutte e tre poste, guardacaso, nella cosiddetta Bassa Novarese: Novara, Pernate e Momo⁵. Nulla in confronto alle decine di chiese dedicate al Santo Salvatore, a S. Martino, Michele, Ambrogio, Giorgio, Pietro, Stefano, Andrea, Lorenzo, Gaudenzio, Agnese, Bernardino, Antonio Abate, Sebastiano, Defendente, Bernardo, e financo alla Beata Panacea. La situazione in Età moderna, nei decenni che precedono e immediatamente seguono il Concilio di Trento, non è molto dissimile per quanto

1. A. MARZI, *Vent'anni di restauri. La scoperta della cappella romana della Trinità*, in AA.VV., *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, a cura di P. CROSA LENZ e C. SILVESTRI, Alberti Editore (Collana "Aria di lago", 23), Verbania 2000, pp. 79-106 e specialmente pp. 98-103.

2. F. MONDOLFO, *Origini e storia del "dilettissimo monte"*, in AA.VV., *Sacro Monte di Ghiffa...*, pp. 11-46 e specialmente pp. 11-14.

3. T. BERTAMINI, *Iconografia della SS. Trinità nel Verbano-Cusio-Ossola*, in AA.VV., *Sacro Monte di Ghiffa...*, pp. 57-74.

4. Si veda, in questo stesso Convegno, la relazione di Giancarlo Andenna, *Ghiffa nel contesto della religiosità bassomedievale nelle*

decanie della pieve di Intra.

5. M.F. BARONI, *Novara e la sua diocesi nel Medio Evo attraverso le pergamene dell'Archivio di Stato*, Edizioni della BPN, Novara 1988. AA.VV., *Novara e la sua terra nei secoli XI e XII. Storia, documenti, architettura*. Catalogo della Mostra documentaria, Novara: Saloni del Broletto (15 maggio - 15 giugno 1980), Silvana editoriale, Novara - Cinisello Balsamo - Milano 1980. G. BALOSSO, *Ancora sulle dediche religiose in Diocesi di Novara. Notizie anteriori al XVI secolo*, in "Novarien." 23 (1993), pp. 87-110; IDEM, *Il "Liber Estimi Cleri civitatis Novariae et Episcopatus" della metà del Trecento nell'Archivio Storico Diocesano di Novara*, in "Novarien." 24 (1994), pp. 157-177.



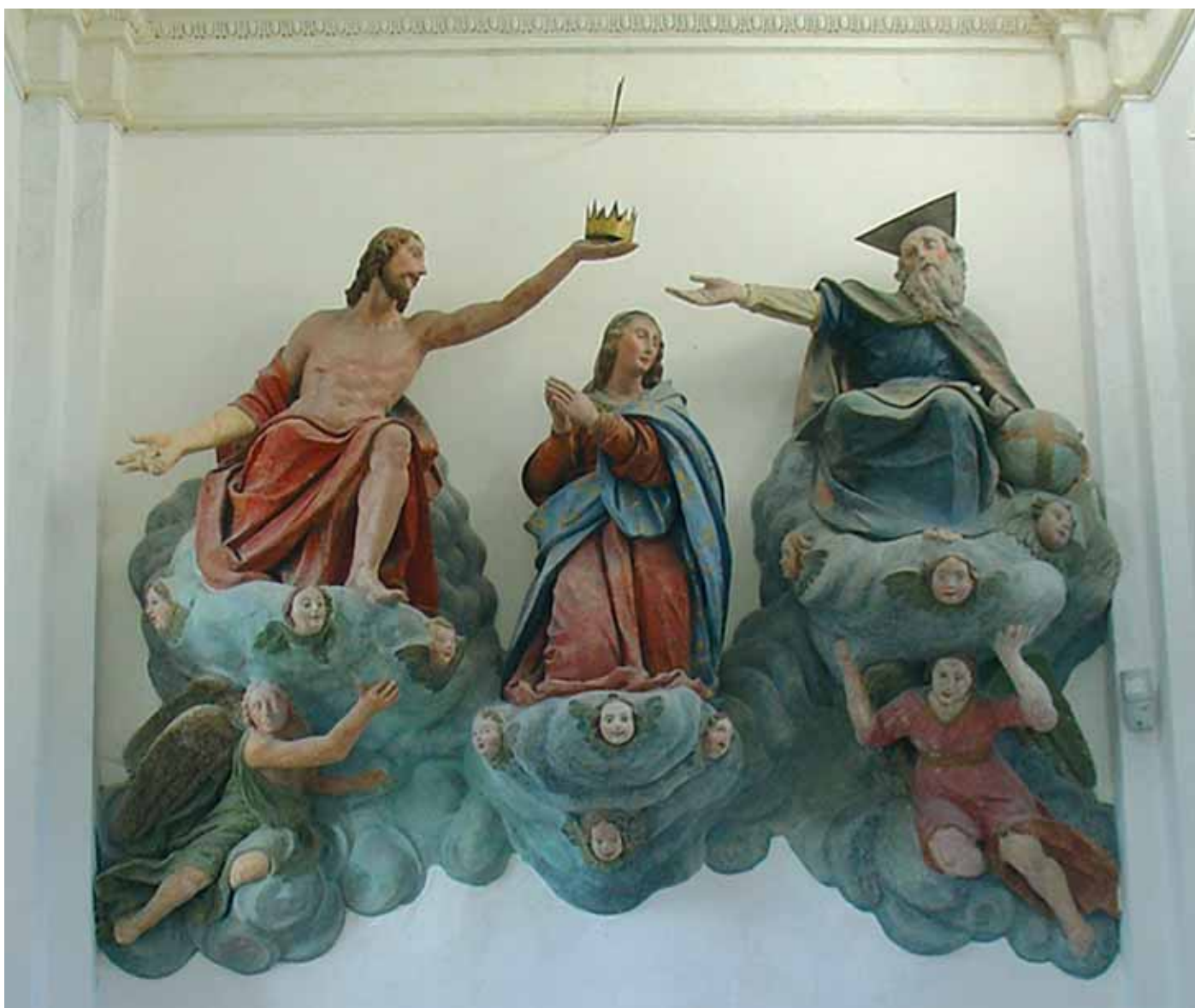


Fig. 37. Ghiffa, Sacro Monte della SS. Trinità, Cappella di Abramo, 1703.



Fig. 38. Ghiffa, Sacro Monte della SS. Trinità, Cappella di San Giovanni Battista, 1659.





39. Ghiffa, Sacro Monte della SS. Trinità, Cappella dell'Incoronata, 1647: gruppo plastico dell'*Incoronazione della Vergine* e veduta esterna dell'edificio che sorge su uno sperone roccioso.

concerne gli edifici dedicati al Mistero trinitario, ma troviamo, in più, in alcune chiese, degli altari consacrati specificamente alla Trinità: nel complesso, tre chiese, due oratori, sette altari, un ospedale e una confraternita. Ben poca cosa se confrontata con le 185 intitolazioni a S. Maria, le 156 a S. Rocco, le 104 a S. Antonio, le 111 a S. Marta, le 77 a S. Giovanni Battista, e così di seguito⁶. Ai classici santi guerrieri e agli apostoli del Medioevo si sono nel frattempo sostituiti massicciamente i Santi ausiliatori e i culti mariani favoriti dalla Controriforma, ma il culto trinitario rimane pur sempre un fanalino di coda. Gli anni Cinquanta del XX secolo ci offrono un ventaglio completo al massimo grado, che vede rispetto ai secoli precedenti un notevole progresso delle dediche trinitarie, dediche che comunque, nel complesso, rimangono pur sempre fra quelle dei gruppi minoritari: tre parrocchie, due chiese sussidiarie e ben 12 oratori di cui alcuni ad intitolazione mista; inoltre due ospedali⁷. Questa sconcertante constatazione di quasi assenza di una specifica divozione alla SS. Trinità nel contesto novarese (e, crediamo, non solamente novarese), non implica però che le raffigurazioni più in generale della Triade divina non si ritrovino invece notevoli per numero in tantissime chiese che alla Trinità non sono dedicate, ma portano titoli del tutto differenti. Inoltre anche le confraternite di Santo Spirito⁸, non potendo generalmente rappresentare lo Spirito Santo avulso dal suo contesto trinitario, sono fonte anch'esse di ricca iconografia. In ogni caso, il culto alla Trinità è di per sé un culto elitario e niente affatto popolare, anche perché un tale Mistero è oggetto di riflessione quasi solo di pertinenza dei teologi e l'edificazione di chiese dedicate alla Trinità è generalmente di committenza aristocratica, come ben dimostrano gli edifici medioevali di Momo e di Pernate patrocinati e sovvenzionati da nobili membri della feudalità episcopale ovvero capitaneale.

Chiedersi a questo punto il perché di un culto dedicato proprio alla Trinità sulle pendici del Monte Carciago, sopra Ghiffa, ci pare ancora una volta, nello specifico caso, problema scontato per non dire ozioso. A Ghiffa vi è presente una Comunità di religiosi trinitari che pertanto vi instaurano un culto proprio e peculiare⁹, così come a Orta, dove sono presenti i francescani, il Sacro Monte viene edificato a tema sulla vita del santo Poverello.

Con tali premesse, per non ripetere il già appurato da altri, ci sembra più utile e interessante chiederci invece il perché di un Sacro Monte (trinitario, mariano, dedicato alla vita di Cristo o alla sua Passione, poco importa) proprio lì, su un pianoro roccioso di quella precisa altura, in mezzo a una macchia boschiva, monte che s'affaccia, per di più, su uno specchio d'acqua sottostante. Questa stessa nostra domanda era già stata da alcuni studiosi posta a riguardo di altri santuari e Sacri Monti, come Oropa, o Varallo, o Boca, o Orta San Giulio, o ancora il Sacro Monte Calvario di Domodossola. Una studiosa di Sacri Monti di riconosciuto talento come Fiorella Mattioli Carcano in un suo intervento del 2000 proprio riguardante la Trinità di Ghiffa ha introdotto il tema di certe ricorrenze e particolarità che accomunano "i siti" dove sorgono solitamente i Santuari o alcuni importanti Sacri Monti di area prealpina, lasciando appena intendere alcune sue geniali intuizioni ma senza entrare però *ex professo* in un approfondimento delle medesime¹⁰.

6. G. BALOSSO, *Dedicazioni religiose nella diocesi di Novara a fine Cinquecento*, in "Novarien." 15 (1985), pp. 67-117. L'Autore fa uno spoglio dettagliato delle Visite Pastorali condotte in diocesi dal vescovo Carlo Bascapè (1593-1615) nel quinquennio 1593-1598: si tratta dei volumi degli *Acta Visitationum* dal XIX al XLIX; passa poi in rassegna alcuni tomi successivi: LXIV, LXXVIII, LXXIX, CCLIII (in totale 35 volumi), dandoci uno screening completo delle dediche sia delle chiese che delle cappelle e degli altari.

7. Cfr. "Novaria Sacra" - Annuario Diocesano, Anno LX (1959), pp. 41-254.

8. A dire il vero, esiste anche un ridotto gruppetto di Confraternite della Santissima Trinità, che si possono, però, contare sulle dita di una mano, la più conosciuta (e studiata) delle quali è quella ancor oggi esistente

a Borgomanero, che ha sede nell'Oratorio omonimo. ANDREA ZANETTA, *La Chiesa e la Confraternita della SS. Trinità dal 1590 a oggi*, (Collana documentaria borgomanerese - VI), Borgomanero 1994. AA.VV., *La Chiesa e la Confraternita della SS. Trinità*. Catalogo della Mostra documentaria: Borgomanero (1-16 ottobre 1994), Borgomanero 1994.

9. M. BERTOLO, *Il Novecento. Dagli 'anni difficili' alla nascita della Riserva*, in AA.VV., *Sacro Monte di Ghiffa...*, pp. 47-56 e specialmente pp. 47-48. C. SILVESTRI, *Il lavoro ininterrotto della Riserva*, in AA.VV., *Sacro Monte di Ghiffa...*, pp. 107-140 e specialmente p. 108.

10. F. MATTIOLI CARCANO, *I Sacri Monti di Orta e di Ghiffa: giardini del sacro*, in AA.VV., *Sacro Monte di Ghiffa...*, pp. 75-78.



Si tratterebbe qui, in un certo qual senso, di ricostruire la “preistoria” di importanti Santuari e complessi di Sacri Monti, tra cui anche il nostro. La problematica che stiamo per introdurre si pone, come subito ben si comprende, molto a *latere* del tema specifico qui trattato, anzi ci porta addirittura “fuori” dal tema medesimo. Secondo alcuni sarebbe stato forse più pertinente all’argomento del Convegno trattare in questa sede di culti precristiani che hanno prodotto anche sul nostro territorio statuario rappresentante qualche divinità tricefala. Ne abbiamo scritto in un breve saggio sulla rivista “Novarien.” del 1993 intitolato *Culti preromani in territorio novarese. Il “milieu” religioso all’arrivo del Cristianesimo primitivo nelle campagne*, ma già in quel lavoro¹¹ mettevamo in guardia da avventati paragoni o peggio ancora da pretese prefigurazioni. Taluna iconografia trinitaria pre-settecentesca può, a prima vista, sembrare identica o almeno analoga a quella di certune divinità topiche, soprattutto protostoriche d’epoca celtica (tricefali posti su un unico tronco corporeo, volti trifrondi di divinità, ecc.), ma da lì a vederci delle relazioni di dipendenza delle une dalle altre ce ne passa. Studiosi d’area francese come l’Espérandieu o più recentemente il Duval¹², che hanno raccolto “*imagerie*” e catalogato decine e decine di tali divinità tricefale, sono i primi a darcene una spiegazione esauriente che esclude qualsiasi rapporto con taluna successiva iconografia trinitaria. D’altronde sappiamo che l’iconografia sacra, non esclusa quella pretridentina, fu sempre strettamente sorvegliata e pilotata dai teologi e dalle autorità religiose fin dall’età carolingia e mai abbandonata alla sola fantasia creativa dell’artista. Dicevamo dunque che sarebbe invece molto utile indagare sulla preistoria di certi luoghi di culto, soprattutto certi Santuari. Anche qui con la dovuta prudenza e il dovuto discernimento, poiché molti Santuari originano, in tempi per nulla remoti, da apparizioni mariane, o di santi taumaturghi o ancora da accadimenti miracolosi, veri o pretesi tali. È comunque oramai pacifico e pressoché universalmente condiviso il principio, applicabile in un buon numero di casi, del “*sacrum continuum*”, in modo particolare a proposito degli impianti ecclesiali più antichi (dal paleocristiano al romano). Non per nulla le più importanti e più numerose attestazioni di epigrafia galloromana, oltre che la presenza di altri reperti architettonici di riutilizzo preromani e romani, vengono solitamente ritrovati in prossimità di questi precoci edifici di culto cristiano. E la cosa non è casuale. La recente mappa archeologica del Novarese, se mai occorresse, ce ne dà chiare conferme¹³. Lo stesso papa Gregorio Magno, tra VI e VII secolo, aveva dato indicazioni in tal senso, perché non venisse ostacolata l’abitudine atavica del popolo delle campagne a radunarsi in certi luoghi per compiere riti sacri, che d’ora in poi sarebbero dovuti essere quelli esclusivamente cristiani¹⁴. La lotta contro il paganesimo ebbe, soprattutto a partire dal VII secolo, due approcci antitetici fra loro: da una parte l’esaugurazione ovvero la cristianizzazione di luoghi di culto e di riti fin allora pagani che vennero accettati e adattati alla nuova religione in modo da assecondare abitudini consolidate in persone dalla mentalità ancora fondamentalmente magico-animistica, non in grado di recepire categorie di pen-

11. B. BECCARIA (s.v. Giambattista), *Culti preromani in territorio novarese. Il “milieu” religioso all’arrivo del Cristianesimo primitivo nelle campagne*, in “Novarien.” 23 (1993), pp. 3-36.

12. E. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris, Tome premier, 1907, pp. V-X. P.M. DUVAL, *Les dieux de la Gaule*, Paris 1993. Si veda inoltre STÉPHANIE BOUCHER, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine*, Paris 2000. N. JUFER et TH. LUGINBÜHL, *Répertoire des dieux gaulois*, Paris 2002.

13. AA.VV., *Tra terra e acque. Carta Archeologica della Provincia di Novara*, a cura di G. SPAGNOLO GARZOLI e F.M. GAMBARI (Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte), Assessorato alla Cultura e ai Beni Culturali della Provincia di Novara, Torino-Novara 2004.

14. B. BECCARIA (s.v. Giambattista), *Sulle Origini cristiane novaresi. In*

marginale a quattro conferenze del Gruppo di studio sulle culture preromane, romane e barbariche del Novarese, in “Novarien.” 25 (1995), pp. 327-370 e specialmente pp. 345-346. Tra IV e VI secolo nei nostri territori transpadani ci si limitò, in effetti, a “imporre” ai ceti inferiori e illetterati la nuova religione, che non venne compresa dalle masse rurali. Con Gregorio Magno si passò dall’imposizione alla proposizione di codici comportamentali cristiani, ma, data la strutturale incapacità dei rustici a comprendere una dottrina comunque troppo elaborata per le proprie categorie mentali, si dovette arrivare a una mediazione e a un compromesso. Non riuscendo a piegare l’antico paganesimo rurale, la Chiesa, anziché combatterlo frontalmente come aveva fatto fino allora, preferì “esaugurarlo”, cioè incorporarne e introiettarne molti riti, così da “cristianizzarli” in qualche modo.



siero più elaborato, tantomeno categorie filosofico-teologiche; dall'altra la criminalizzazione di altri luoghi sacri o riti praticati, così da demonizzarli come culti rivolti al demonio. Questa duplice strategia per debellare abitudini e culti pagani fu praticata più a lungo di quanto non si possa credere e continuò per tutto l'Alto Medioevo nelle zone agresti e montane come ci è attestato per il Vercellese e il Novarese dal vescovo Attone di Vercelli ancora in pieno secolo X. La religione pagana non va però confusa con l'antica religione praticata nelle città e nei *vici maiores*, coi suoi culti alle divinità cosiddette "funzionali" e oramai "personificate" ma, come esprime l'etimo stesso, nel *pagus* cioè nella periferia extraurbana (campagne e vallate alpine) dove si veneravano forze impersonali, forze della natura intese in modo magico-animistico, quali i monti e le rocce sacre, le fonti e gli specchi d'acqua, gli alberi e i boschetti sacri (*németo*)¹⁵. Per tutto l'Alto Medioevo i cànoni dei Concili e delle Synodo, i Capitolari regi-imperiali e i cosiddetti "Libri penitenziali" non fanno altro che tuonare contro i *veneratores lapidum*, i *veneratores arborum*, i *veneratores fontium*. Possiamo, per ragioni di spazio, darne solo uno stringatissimo elenco estrapolando le frasi più significative per esemplificare il perdurare dei culti naturalistici rurali e montani lungo tutto l'arco altomedioevale:

Concilio di Arles (452): "...accendono fiaccole e pregano alberi, fonti e massi di pietra".

Concilio di Tours (567): "...proibiamo di venerare rocce, alberi o fonti".

Martino vescovo di Braga (520-579): "Alcuni tornano al culto del demonio: accendono ceretti presso le rocce, sotto gli alberi, alle sorgenti...".

Audenus, vescovo di Rouen (641-680): "Nessun cristiano osi pregare o accendere ceri sopra le rocce, presso fonti, sotto alberi...".

Concilio di Nantes (658). Vengono qui ricordati "coloro che si recano presso rocce o nei boschetti sacri...".

Concilio XII di Toledo (681): "...coloro che venerano le rocce, che accendono fiaccole e ornano altari alle

15. Nei nostri studi sulle persistenze pagane e sulle superstizioni nelle aree più marginali, e cioè soprattutto nelle zone delle vallate alpine, abbiamo portato più di un esempio della mentalità, delle credenze e dei riti ancora vivi nella temperie post tridentina in diocesi di Novara. Più particolarmente il periodo che vede il passaggio da forme di ritualità che rappresentano resti di paganesimo vero e proprio, attestato chiaramente nel Novarese e Vercellese ancora per tutto il X secolo dal vescovo Attone di Vercelli, a forme di superstizione che nascono bensì da atteggiamenti pagani ma a contatto oramai con pratiche cristiane, l'abbiamo posto più o meno intorno al XIII secolo per la diocesi gaudenziana. Ma gli strascichi vanno ben oltre il Concilio di Trento e giungono talvolta indenni fino alle soglie della civiltà industriale. Il Concilio di Trento, con tutto il seguito di eventi che mette in moto nelle varie diocesi, non fa altro che evidenziare, catalogare, stigmatizzare, demonizzare, combattere ciò che già c'era, e che — pur in continua evoluzione — era arrivato dalla notte dei tempi, ciò — aggiungiamo noi — che era connaturato e intrinseco a una civiltà contadina. In effetti, il paganesimo è la religione del "*pagus*", cioè della campagna, di quel mondo agreste che sarà definitivamente distrutto dalla civiltà industriale e poi tecnologica, non già dalla Chiesa che combatté invano, come don Chisciotte, contro una cultura che non avrebbe mai potuto omologarsi a quella della città. E il cristianesimo, fin dalle sue origini, era nato e si era potuto affermare come una religione eminentemente cittadina, che poi era stata "esportata" (ma con metodi coercitivi) verso un altro

mondo *toto coelo* diverso, il quale non riuscì mai ad assimilarla fino in fondo. Dunque la Controriforma non fa altro che ridestare l'attenzione verso fenomeni fin allora ignorati, o forse meglio, tollerati. E la nuova "intolleranza" fa sì che vengano registrati in elenchi scritti e pubblicati, in processi che li scovano e li combattono, così che ci "riappare" come all'improvviso un mondo di immaginari collettivi e di "devianze" (secondo la visuale ecclesiastica) mai preso in considerazione dalle fonti dotte o dalla letteratura colta precedente. Per il paganesimo e le superstizioni in diocesi di Novara tra Alto Medioevo e primi decenni dell'Età Moderna si veda BATTISTA BECCARIA, *Credenze, superstizioni, ritualità nelle valli della Diocesi di Novara fino al XVI e XVII secolo. Dalla persistenza del paganesimo nell'Alto Medioevo alle superstizioni come relitti dello stesso nel Basso Medioevo e nell'Epoca moderna*, in Atti del Convegno "Donne di montagna. Donne in montagna", Varallo Sesia - Centro Congressi Palazzo d'Adda (19-20 ottobre 2002), Borgosesia 2004, pp. 93-140. Per il divario fra pianura e montagna, IDEM, *Novara e la Bassa. Le origini cristiane. Territorio storico-ecclesiastico della Bassa*, Novara 1996. Ora, con qualche rielaborazione, anche come BATTISTA BECCARIA, *Arte e devozione nella Bassa novarese*, in AA.VV., *Diocesi di Novara* (a cura di L. VACCARO - D. TUNIZ), Collana di "Storia religiosa della Lombardia. Complementi (collana promossa dalla Fondazione Ambrosiana Paolo VI), Editrice La Scuola, Bergamo-Brescia-Varese 2007, pp. 639-652.



fonti e agli alberi sacrificano al diavolo!”.

Concilio di Liptinae (743). Nel suo *Indiculus superstitionum et paganiarum* vi è un item intitolato *De his quae faciunt super petras*.

Admonitio generalis di Carlomagno del 789: “...circa poi gli alberi, le rocce, le fonti presso cui alcune persone stolte accendono ceri o compiono altri riti, siano tolti via e distrutti”¹⁶.

A Novara sono in uso fino alle soglie dell'Anno Mille due importanti *Libri Poenitentiales*, copiati nello *scriptorium* della Cattedrale, verso il terzo quarto del IX secolo, perché maggiormente rispecchianti nei loro item le più frequenti trasgressioni morali del popolo delle campagne anche novaresi. Ambedue comminano la penitenza di tre anni a pane e acqua a coloro che “vanno a pregare presso alberi, fonti o massi di pietra”. Si tratta del Penitenziale di Aligario e del Penitenziale di Burcardo di Worms¹⁷. Non dunque Giove, o Mercurio o Marte o altre divinità funzionali e personificate venerava il popolo dei rustici e dei montanari (questa, casomai, dovrebbe chiamarsi religione precristiana urbana e non già pagana). Al di là, infatti, delle dotte citazioni patristiche riguardanti divinità olimpiche, da attribuire alla formazione classicistica degli scrittori, la religione realmente praticata fuori città è tutt'altra cosa e sono appunto gli scritti concreti di pastorale e di morale di vescovi attivi sul campo, di Sinodo locali e il contenuto dei “Libri penitenziali” a dircelo. E non si pensi neppure che questi, che abbiamo citato sopra, siano canoni stereotipati che valgono per tutte le realtà e per nessuna in particolare. Ancora nel X secolo inoltrato il vescovo Attone di Vercelli (925-968) tuonava nei suoi sermoni contro i residui del paganesimo vivi più che mai nelle campagne dell'Italia settentrionale e in modo particolare sui monti del Vercellese e del Novarese. Note sono le sue invettive contro le pratiche superstiziose e i residui culti pagani che si compivano alle calende di marzo o in occasione delle feste di San Pietro apostolo¹⁸ o ancora di San Giovanni Battista (festa di precetto), quando vi erano donne (dal vescovo definite *meretriculae* cioè “puttanelle”) che, di notte, uscite di soppiatto dalla chiesa dove si celebravano le solenni liturgie, si radunavano intorno alle fonti¹⁹ o presso rocce per intonare canzoni oscene e compiere riti

16. Per tutti questi “item”, e per altri ancora, si veda di chi scrive, oltre al saggio già citato in N. 14 sopra, BATTISTA BECCARIA, *Sulle Origini cristiane novaresi. Nuove acquisizioni. In margine alle conferenze del Gruppo di studio sulle culture preromane, romane e barbariche del Novarese negli anni 1996 e 1997*, in “Novarien.” 27 (1997), pp. 193-253 e specialmente pp. 341-345.

17. Per quanto riguarda il primo testo pergameneo da noi citato, si tratta di un codice della Biblioteca Capitolare della Cattedrale di Novara (Cap. LXXI, olim 134; Mazzatinti, 189), con scrittura carolina. Secondo gli studi della Gavinelli, è di origine sicuramente novarese. SIMONA GAVINELLI, *La Biblioteca Capitolare di Novara dalle origini al secolo XII. Contributo per un catalogo*, Collana di Studi Novaresi 10; Collana di Studi Storici 37; Novara 1993 e 2004, p. 93. Il codice membranaceo, secondo una meno attendibile datazione di Valeria Storti, della fine X-inizi XI secolo, contiene il penitenziale di *Alitgarius*, l'opera di Cresconio dei canoni abbreviati, la prima parte del *Terminus Fidei* del Concilio di Calcedonia, la *Adnotatio capitulorum*, i canoni del Concilio di Magonza, la *Concordia Episcoporum*, i canoni dei Concili di Reims, Châlon sur Saône, Tours, Arles, tenuti per ordine di Carlo Magno nell'anno 813. Il passo di tale Penitenziale che ci interessa in questo contesto si trova nel libro VI del *De utilitate poenitentiae Halitgarii* all'item 37: *Si quis ad arbores...*; VALERIA STORTI, *Il penitenziale di Aligario e i canoni abbreviati di Cresconio nel codice N. LXXI della Biblioteca Capitolare di*

Novara. Tesi di laurea. Relatore prof. Cosimo Damiano Fonseca; Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Anno Accademico 1969-1970. Milano 1970. Per il secondo testo pergameneo da noi pure citato, nella catalogazione della Biblioteca Capitolare della Cattedrale di Novara è segnato Cap. XXX (olim 66; Mazzatinti, 15), *Burchardus Wormacensis archiepiscopus*. Anche questo membranaceo è, secondo la Gavinelli, di origine sicuramente novarese. SIMONA GAVINELLI, *La Biblioteca Capitolare...*, p. 66. Per i passi che ci interessano qui rimandiamo a un'ottima traduzione italiana del medesimo Penitenziale, fatta a cura di vari autori. Cfr. GIANNINO PIANA, *Peccati e penitenza nel Medioevo*, in *A pane e acqua. Peccati e penitenza nel Medioevo*, a cura di G. Picasso, G. Piana, G. Motta, Novara 1986, pp. 7-40. Vedasi anche GIORGIO PICASSO, *Il penitenziale di Burcardo di Worms*, in *A pane e acqua...*, pp. 41-48.

18. *Attonis Vercellensis Episcopi, Sermones*, in JACQUES-PAUL MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Paris 1857-1866, vol. CXXXIV, *Sermo in festivitate sancti Petri*: “*Beatissimi quoque Petri principis apostolorum festivitatem huiusmodi solent naeniis commaculare: quarum aliae maleficiorum, aliae stupri causa, talibus vanitatibus inseruiunt. Considerate ergo, fratres charissimi, quantum dedecus, etc...*”.

19. *Attonis Vercellensis Episcopi, Sermones*, in JACQUES-PAUL MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Paris 1857-1866, vol. CXXXIV, *Sermo XII. Sermo in annuntiatione beati praecursoris martyris*



nefandi e scandalosi (culti della fertilità?). E non è neppure vero che col Basso Medioevo non rimangano sacche di paganesimo almeno nelle aree più marginali e selvagge. In certune zone montane il fenomeno è stato appurato su base archeologica, con i profondi studi di Ausilio Priuli per la Valcamonica e del Gruppo del G.a.m. mergozzese per le valli dell'Ossola²⁰. D'altronde, sempre per le nostre Alpi occidentali abbiamo un'importante testimonianza dell'ormai Tardo Medioevo lasciataci da Bernardino da Siena (1380-1444) nelle sue *Prediche Volgari*: "...e sonne di queste tali genti qua in Piemonte, e sovi andati già cinque inquisitori per levar via questa maladizione, 'e quali so' stati morti da queste male genti..."²¹. L'uso di strofinare le terga, da parte di donne in cerca di fecondità, su massi rocciosi a piano inclinato e levigato ("scivoli della fecondità"), a detta degli archeologi che studiano questi reperti a cielo aperto, sarebbe sopravvissuto, nelle nostre zone alpine e prealpine, fin a ridosso della civiltà industriale! Ovviamente, va dato atto che c'è stata però un'evoluzione lenta e progressiva col passare dei secoli. Il paganesimo altomedioevale si è andato, a mano a mano, stemperando nelle superstizioni - tra bassomedioevo ed Età moderna - dove antiche credenze e ritualità di ascendenza pagana si sono ibridate e mescolate liberamente con credenze e riti cristiani, ma la Chiesa ha continuato a combattere anche la superstizione come attestano i numerosi elenchi approntati durante la Controriforma dai vescovi postridentini.

Ricordiamo per le nostre zone, nella seconda metà del XVI secolo, gli interventi in tale direzione di San Carlo Borromeo²² o del vescovo Cesare Speciano (1585-1590). Ma come mai ci fu, in seno al popolo minuto, una così pervicace resistenza ai richiami del clero in materia di riti eterodossi e di aspetti di religiosità popolare sospetta? La evangelizzazione delle popolazioni più ai margini non fu né precoce, né continua, né capillare come troppe volte si è voluto far credere: i linciaggi descritti da Bernardino da Siena sulle Alpi piemontesi nel XV secolo ci riportano indietro di mille anni e non sono molto dissimili da quelli della prima evangelizzazione della Val di Non tentata già nel IV secolo, quando tre leviti inviati da Ambrogio di Milano e da Vigilio di Trento, che avevano tentato di fermare una processione di *Ambarvalia* (le Rogazioni pagane), furono allo stesso modo massacrati da quei rustici montanari inferociti²³. La cristianizzazione delle campagne e delle valli, a differenza della città che fu subito recettiva, fu ostacolata soprattutto dalla concezione magico-animistica del divino. In effetti, dopo una prima e superficiale fase di cristianizzazione (secoli IV-VI) imposta da possesso-

Domini Nostri Jesu Christi, Joannis Baptistae, coll. 850-851. La citazione si trova anche in FRANCA TONELLA REGIS, *La Chiesa di S. Giovanni al Monte dei Turi: i silenzi della storia*, in AA.VV., *La Chiesa di S. Giovanni al Monte a Quarona*, Borgosesia 1991, pp. 15-56. Tale citazione è, con precisione, a p. 43. Così si esprime il vescovo vercellese: "... durante una così importante solennità, ha preso sempre più piede, in numerose località dei nostri territori, la cattiva abitudine di alcune squaldrinelle (*quaedam meretriculae*) le quali abbandonano la chiesa e le sacre funzioni e vanno a passare la notte qua e là in luoghi campestri o presso fonti (*fontes et rura pernoctantes*), dove fanno balli e intonano canzonette (*choros et canticula*) per piazze e crocicchi (*per plateas et compita*). Inoltre tirano previsioni e oracoli e... ecc."

20. O. CALDERINI - A. DE GIULI, *Segno e simbolo su elementi architettonici litici nel Verbano Cusio Ossola*, Priuli & Verlucca, Ivrea, 1999; FABIO COPIATTI - ALBERTO DE GIULI - AUSILIO PRIULI, *Incisioni rupestri e megalitismo nel Verbano Cusio Ossola*, Grossi - Domodossola 2003.

21. BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena (1427)*, a cura di Carlo Delcorno, 2 voll., vol II, predica XXVII, 149, pp. 793-794.

22. *Constitutiones et decreta* condita in provinciali Synodo mediolanensi sub Ill.mo et Rev.mo D.D. Carolo Borromaeo, arciepiscopo medio-

lanensi, Mediolani MDLXVI. Apud Jo. Baptistam et Pontios fratres. *Synodus Dioecesis sub Rev.mo D.D. Cesare Speciano*, episcopo novariensi et comite, primo habita anno Domini MDXC, Id. Maij, Novariae. Ex typis haeredum Francisci Sexalli, Novariae MDXCI. In particolare l'*Edictum Reverendiss. D.D. Caesaris Speciani*, episcopi Novar. et com., etc. *De superstitionibus evitandis*, in *Synodus Dioecesis* (ut supra), p. 155.

23. VIGILIO DI TRENTO, *Epistulae*, in P.L. XIII, coll. 549-558. MASSIMO DI TORINO, *Sermones* CV e CVI, in CCL 23, pp. 414-419. GAUDENZIO DI BRESCIA, *Tractatus* XVII in CSEL 62, p. 144. L'impresa analoga di Giulio e Giuliano sul Cusio è, invece, un'operazione riuscita, ma l'iniziativa, ancora una volta, non è presa dai due che sono semplici strumenti o esecutori di un mandato, bensì dal *possessor*-(senatore) Audenzio. Lo schema è sempre il medesimo: l'iniziativa (privata) di un ricco proprietario, di un alto funzionario, di un appartenente alla classe senatoria. I vescovi si limitano a sollecitare questi *potentes* nei confronti dei loro subalterni, perché questi ultimi li facciano transitare al cristianesimo. Cfr. BATTISTA BECCARIA, *Alle origini della provincia. La diocesi come prototipo del territorio novarese*, in "Una terra tra due fiumi. La provincia di Novara nella storia", vol. I: *Il Medioevo*, Novara 2002, pp. 37-74.



res e potentes, su indicazione e sollecitazione di vescovi appartenenti perlopiù all'aristocrazia galloromana - che vide anche gruppi di cristiani delle città distruggere i rozzi *fana* dei rustici (da cui il termine fanatico) - con il successivo arrivo dei Longobardi in Italia, che traumatizzarono e, in non pochi casi, decapitarono la classe dirigente al potere (vescovi *in primis*) ci si accorse che i rustici erano rimasti "pagani" esattamente come prima. Il grande papa Gregorio e i monaci, giunti in Italia dalle isole del Nord per la "rievangelizzazione" del popolo, cambiarono allora completamente registro, passando dalla imposizione alla proposizione del cristianesimo attraverso forme di inculturazione ma anche di introiezione di culti pagani che vennero cristianizzati. Fu gioco forza assecondare anche l'abitudine del popolo a convergere e radunarsi in certi luoghi per lui da sempre "sacri". Ora, come abbiamo visto, questi luoghi dove risiedeva "il divino" erano, qui nelle nostre zone, soprattutto certe montagne e certe rocce sacre, mètte di frequentazione, di venerazione e di riti ancestrali.

E anche sui nostri territori fu probabilmente attuato dalla Chiesa locale quel duplice approccio verso le plebi extraurbane refrattarie alle dotte categorie giudaico-ellenistico-romane in cui era stato incapsulato il messaggio cristiano: condannare e criminalizzare da un lato luoghi e culti, esaugurare i medesimi, cristianizzando molto di ciò che fin'allora era espressione di paganesimo! Nel primo caso troviamo dei toponimi quali ultimi fossili di un processo volto alla demonizzazione. Gli antri delle streghe e dei diavoli si contano a decine nelle località montane. Il gruppo del Cistella in Valle Antigorio diventa in età moderna il "Blokberg" nostrano dove le streghe dei maxiprocessi inquisitoriali celebrati tra 1570 e 1615 volavano al Sabba in groppa ai diavoli verso il Cervandone o il monte Cazzola o ancora le cime del Devero²⁴. Anche il Rosa, *der Gletcher* per i walser di Macugnaga, era sede di spiriti, di anime dannate e di demoni²⁵. Si tratta di "demonizzazioni" molto risalenti, poi fatte confluire con altri elementi residui dei "culti della montagna" nel Sabba ossolano dall'immaginario collettivo di quella gente e dalla predicazione pretesca, nonché dai processi dell'Inquisizione locale. Non possiamo dilungarci su questi ultimi anche se molto illuminanti in proposito. Al di là degli stereotipi processuali, tali fossili affiorano chiaramente anche in questi interrogatori: l'onto o medicina per volare è custodito in una scodella di pietra ollare e nascosto sotto una "preda" del camino; le streghe si preparano al volo stando sedute "da biotte" sopra un tavolo di pietra circolare; il diavolo quando loro appare esce all'improvviso da un masso erratico, proprio come raffigurato nell'affresco del Sodoma presso il chiostro dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore in Toscana; il luogo del Sabba è pietroso, roccioso, a volte un antro, come "la Roscia" sul Devero. Le streghe di Baceno, dalla lingua stranamente sciolta nel raccontare i riti orgiastici del Sabba al Cervandone, mai nominano questa montagna col suo nome. In ben 15 interrogatori gli inquisitori vescovili si trovano di fronte alla negazione di un'evidenza: nessuna strega sa cosa sia Cervandone, nessuna sa dove sia, nessuna l'ha mai visto (quasi un "non nominare il nome della divinità invano!"). Qui, nel nostro caso, le streghe volano sopra una determinata montagna demoniaca²⁶, a Benevento intorno invece a un albero demoniaco (la Noce), Martino di Braga ci dice che le *lamiae* in Spagna volavano sopra specchi d'acqua. Siamo sempre in presenza dei tre elementi della sacralità precristiana, in questo caso criminalizzati.

24. BATTISTA BECCARIA, *Inquisizione e stregoneria a Novara tra Cinque e Seicento*, in "Una terra tra due fiumi. La provincia di Novara nella storia", vol. II: *L'età moderna*, Novara 2003, pp. 545-581.

25. BATTISTA BECCARIA, *L'inquisitore, Peter di Macugnaga e il diavolo vestito di verde*, in Atti del Tredicesimo Convegno di Studi walser (agosto 2006), Walsergemeinschaft Kampel, Campello Monti 2007.

26. BATTISTA BECCARIA (s.v. Giambattista), *Le streghe di Baceno (1609-*

1611). *Le ultime sacerdotesse di una religione pagana sopravvissuta sui monti d' Antigorio*, in "Domina et Madonna. La figura femminile tra Ossola e lago Maggiore dall'antichità all'Ottocento", Mergozzo 1997, pp. 111-193. Si veda inoltre BATTISTA BECCARIA, *Inquisizione episcopale e Inquisizione romano-domenicana di fronte alla stregoneria nella Novara post-tridentina (1570-1615). I processi del Buelli (1580) conservati al Trinity College di Dublino*, in "Novarien." 34 (2005), pp. 165-221.





Fig. 40. Ghiffa, boschi del Sacro Monte della SS. Trinità, masso con coppelle.



Fig. 41. Ghiffa, Sacro Monte della SS. Trinità, la spianata antistante il santuario con l'antico tavolo in pietra.



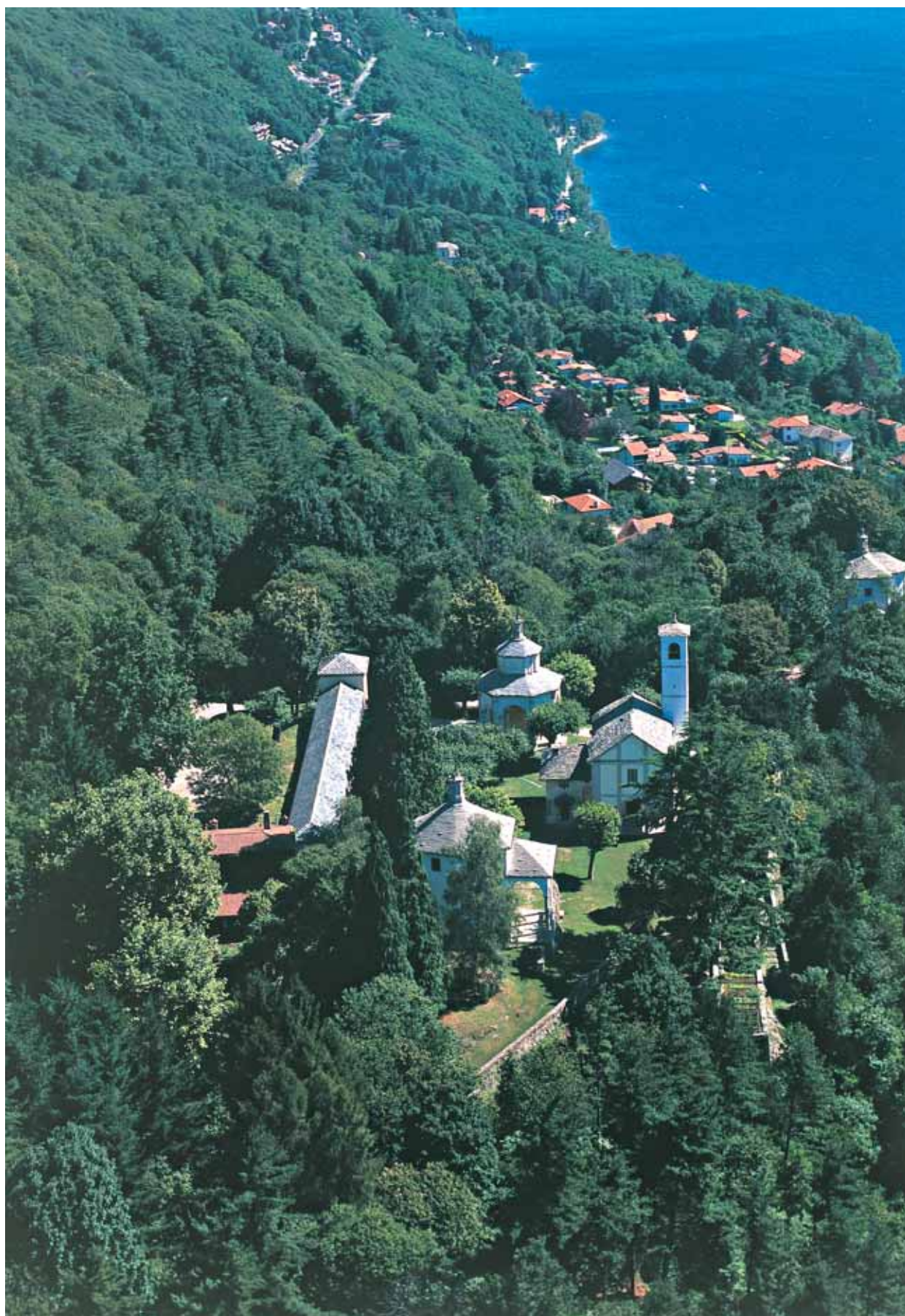


Fig. 42. Ghiffa, Sacro Monte della SS. Trinità, boschi, acque e rocce... ci sono tutti gli elementi della sacralità preistorica.



Nel secondo caso, che forse è il più frequente, si hanno invece numerosi esempi di introiezione-esaugurazione di culti duri a morire, da parte della Chiesa medesima, che così viene ad aggirare un ostacolo quasi insormontabile. Nell'antica basilica di Oropa (BI) un grande masso roccioso, che incombe sull'edificio, penetra fin dentro la navata sinistra ed è stato oggetto per secoli di contatti e strusciamenti da parte dei devoti, finché è stato chiuso dentro una cancellata dove è tuttora visibile. La stessa leggenda, formatasi solo tardivamente, della Madonna Nera ritrovata miracolosamente dal vescovo Eusebio di Vercelli ha anch'essa un nucleo-spia interessante al suo interno: il santo protovescovo non la trova in un posto qualsiasi ma nascosta sotto l'anfratto di un grande masso roccioso. La Madonna poi, guardacaso, è nera, così come erano nere le raffigurazioni antropomorfizzate delle antiche divinità fecondatrici precristiane come la *dea Tellus*. Lo stesso dicasi della roccia affiorante dietro l'abside del Santuario del Crocifisso di Boca (No), dove la gente, fin verso gli Anni '60, sostava appoggiando la schiena contro il muro absidale che vi insisteva sopra, e questo nonostante i reiterati divieti ecclesiastici rimasti però sempre lettera morta. Alla fine, visto vano ogni sforzo, questo rito fu accettato e permesso dopo essere stato, per così dire "cristianizzato" e fatto proprio quale atto devozionale e impetratorio per la "benedizione della schiena". Anche a Varallo il roccione posto a basamento del retro della cappella più prossima al Santuario era ritenuto portatore di fecondità dalle donne che desideravano la maternità e che usavano, fino agli Anni '50, appoggiarvi o sedersi sopra. Alla domanda ingenua dei fanciulli sul come nascessero i bambini, non per nulla le madri della Valsesia e del Borgomanerese pudicamente rispondevano ai figlioletti di "essersi recate a comprarli a Varallo". Gli scavi archeologici operati sulla vetta del Monte Calvario di Domodossola, sotto il pavimento della cappella della Resurrezione, la più elevata, hanno rivelato un impianto paleocristiano battesimale ad aule gemellate ed absidate (del tipo Montorfano di Mergozzo o San Paragorio di Noli). Ebbene un acuto osservatore come Bertamini, oltre ad altri reperti come una lapide cristiana di VI secolo, ha potuto disegnare il rilievo, durante questi scavi, di un sottostante masso cuppellato con presenza di affilatoi (le armi vi si affilavano per incorporarvi le virtù della roccia), tutti segni, ancora una volta, di rituali precristiani²⁷. A questo punto s'imporrebbe un'indagine in tal senso anche per il Sacro Monte della Trinità di Ghiffa, data la rilevante presenza sulle pendici del Monte Carciago di massi e rocce cuppellate (fig. 40), come ha chiaramente rilevato Filippo Maria Gambari in un recente Convegno tenutosi proprio a Ghiffa. La cappella dell'Incoronazione della Vergine insiste su un roccione piatto e quasi rettangolare che, giustamente, Fiorella Mattioli Carcano ha definito un vero e proprio altare preistorico. L'attribuzione di altare preistorico è stata poi indebitamente data a un tavolaccio in pietra che sta sul sagrato del Santuario (fig. 41), ma questo perché per la gente comune il concetto di altare è mutato col tempo e si è commisurato a quello di altare-mensa cristiano. Interessante comunque la tradizione locale di un altare preistorico in pietra sul posto! Ma un soprintendente all'archeologia della lucidità di Gambari, a conclusione di un suo intervento sulla preistoria e la protostoria della zona prealpina nord occidentale del lago Maggiore intorno al monte Carciago così si esprimeva: "Appare logico per le nostre conoscenze sulla religiosità preromana dei popoli celtici delle nostre Alpi il collegamento di queste manifestazioni a un culto delle alture... creando una tradizione popolare il cui ultimo elemento è ancora riconoscibile nella devozione ai "sacri monti", diffusa all'epoca della Controriforma anche per contrastare sul territorio i residui di paganesimo presenti ancora tra le popolazioni delle Alpi Occidentali"²⁸.

27. T. BERTAMINI (a cura di), *Il Sacro Monte Calvario di Domodossola*, Domodossola 2000 [Estratto da "Oscellana", a. X - N. 2 (apr.-giu) 1980], pp. 7-17.

28. FILIPPO MARIA GAMBARI, *Preistoria ed incisioni rupestri intorno al*

Monte Carciago, in Atti del Convegno "Archeologia attorno al Monte Carciago". Sala Convegni del Centro Accoglienza del Sacro Monte di Ghiffa: 20 novembre 2004. Ente Riserva del Sacro Monte di Ghiffa, Ghiffa-Verbania 2005.



Gambari, pur esprimendo una intuizione genialissima, corre però troppo avanti, fino ai sacri monti, saltando un necessario *step* intermedio. Il Sacro Monte, essendo un'istituzione recente del periodo della Controriforma, è solo l'ultimo stadio di un processo evolutivo della sacralità di un dato Monte. Il Sacro Monte generalmente è preceduto da un santuario preesistente o anche solo da una chiesetta, o addirittura da un'edicola, molto frequentati però dalla gente per una qualche ragione. Talvolta l'impianto cristiano primitivo può esser fatto risalire solo al Medioevo (Ghiffa), tal'altra è più precoce (Calvario di Domodossola). Ma è proprio la massiccia frequentazione di popolo che determina il più delle volte la scelta di quel santuario, di quella cappella, di quell'edicola come punto di partenza, particolarmente adatto, per l'impianto di un Sacro Monte. Prendiamo il caso proprio di Ghiffa. Inizialmente vi è solo una cappella di modeste proporzioni, che è stato appurato [per ora] essere sorta solo nell'XI-XII secolo, la quale non ha funzione né di pieve prima - anzi dipende dalla pieve di S. Vittore d'Intra -, né di parrocchia dopo (manca un cimitero annesso), ma che, ciononostante, richiama gran concorso di gente anche proveniente dall'altra sponda del lago²⁹. Si tratta probabilmente di una di quelle chiesette dell'Anno Mille che attestano di un nuovo impulso dato all'evangelizzazione dopo la lunga stasi semipaganeggiante dell'Alto Medioevo. Il concorso di gente attratta dal luogo, però, è sproporzionato all'entità dell'edificio, talché il vescovo Cesare Speciano, ancora nel 1590, deve constatare, quasi con meraviglia: "*Haec ecclesia est multae devotionis, ad quam visitandam multi conveniunt undique. Ecclesia accipere non potest in die festo omnes audientes... quo die solent accedere permultae personae... ab antiquo tempore*"³⁰. Non sappiamo, per non avere potuto raccogliere notizie sul posto dagli anziani, se anche qui - come a Oropa, a Varallo, a Boca - ci fossero particolari usanze di accostarsi alle rocce ancora attorno agli Anni '50 del secolo testè trascorso, ma certo fu lo straordinario concorso di popolazione proveniente dalle due sponde lacustri che determinò la volontà e il progetto di un Sacro Monte qui e non altrove. Fiorella Mattioli Carcano rimarcava ancora per taluni casi (Varese, Orta, Ghiffa stessa), la compresenza di montagna, di bosco alberato e di specchio d'acqua lacustre (fig. 42), i tre elementi della sacralità precristiana più propriamente e squisitamente pagana. Non possiamo però qui approfondire la sua lucida intuizione. Ricordiamo invece ancora una volta che, se i Sacri Monti furono i baluardi e i castelli contro il protestantesimo d'Oltralpe, furono nondimeno i luoghi privilegiati dove combattere le pervicaci superstizioni radicate nel popolo, proprio là dove maggiormente si erano potute esprimere, ultimi fossili di un paganesimo precristiano che si era andato coi tempi stemperando in semplici ritualità superstiziose facilmente esaugurabili con riti ricristianizzanti attorno a un Santuario. Questo tema, da noi qui proposto, non ha pretesa certo di apoditticità, basandosi su elementi ancor provvisori e suscettibili di approfondimento e discussione, ma vuole essere comunque uno stimolo a ricercare anche nelle direzioni da noi indicate verso una preistoria (frequentazione precristiana) e una protostoria (prime antiche cappelle cristiane) di alcuni particolari Sacri Monti d'area alpina e prealpina.

29. Vedi A. MARZI, *Vent'anni di restauri. La scoperta della cappella romanica...*, in N. 1 sopra.

30. Vedi Visita Pastorale dello Speciano del 1590 al Vicariato di Intra, riportata da F. MONDOLFO, *Origini e storia...*, pp. 11-14, in N. 2 sopra.





San Maurizio della Costa nel contesto della religiosità basso medievale delle decanie della pieve di Intra



Giancarlo Andenna

L'antica pieve di Intra (figg. 43-44) era considerata tra le più ampie della diocesi di Novara e il Capitolo canonico della chiesa collegiata di San Vittore si distinse per le sue elevate capacità di conservazione dei diritti decimali e di quelli battesimali sull'intero territorio, in quanto seppe mantenerli sino alla fine del Settecento. Dal territorio pievano rimase escluso l'abitato di Pallanza (fig. 45), almeno sino alla metà del Trecento, in quanto la località era considerata una corte regia, posseduta attorno all'anno Mille dai conti di Pombia e poi dai loro discendenti i conti di Castello. Pallanza aveva in quel tempo il suo centro in un antichissimo castello, ubicato nell'isolino allora detto di Sant'Angelo ed oggi di San Giovanni, in cui era anche attiva una chiesa di San Michele, con battistero autonomo, dedicato al Battista. I canonici di quel centro spirituale non erano sottoposti al preposito di Intra, ma godevano di piena autonomia amministrativa e religiosa, dipendendo solo dal vescovo per la consacrazione del crisma, per la benedizione degli altari e del loro superiore. Solo nel 1339, quando da lungo tempo il castello e la chiesa dell'isolino stavano crollando, durante l'episcopato di Giovanni Visconti, che era anche *"Novariae dominus"*, e quindi signore del centro lacustre, poiché nominava in esso un podestà, che si fregiava del titolo di *"potestas Intri, Palantiae et totius Vallis Intrascae"*, i vicari generali del presule dichiararono la piena sottomissione della più recente chiesa di San Leonardo nel borgo di Pallanza e dei suoi chierici dalla pieve di Intra e dal suo preposito.

Dunque nel basso Medioevo la collegiata di San Vittore estendeva il suo potere spirituale da Fondotoce, ove era attivo l'oratorio di San Giacomo al Basso, sino, lungo la riva del lago, al territorio di Oggebbio, la cui chiesa di San Pietro era centro di una decania, affidata alle cure di uno dei sei canonici di Intra (fig. 44). Ma prima di Oggebbio, sempre lungo la strada del Verbano, era posta la decania di San Maurizio della Costa, chiesa con funzioni parrocchiali che serviva più centri abitati, tra cui Ghiffa, Susello, Frino e il piccolo centro di Ronco, ove sorgeva, probabilmente a partire almeno dal XV secolo, la chiesa della Santissima Trinità, di cui ripareremo. Il territorio pievano si articolava poi, ai confini con la pieve di Mergozzo, nei centri di Bieno, Cavandone, Santino e Cossogno, lungo il corso del fiume grande, poi a partire dal XVI secolo detto San Bernardino. I quattro centri dipendevano nei secoli precedenti il Quattrocento dalla chiesa di Santa Maria di Campagna di Suna, che era pure capo di una decania. Altra importante sede di decania, al centro del territorio pievano, era la chiesa di San Martino di Vignone, con le sue numerose dipendenze fra cui Cissano, Biganzolo e Selasca. Infine da San Pietro di Trobaso, attraverso Cambiasca, la strada della pieve penetrava nella stretta e orrida Valle Intrasca, scavata dal torrente San Giovanni, sino a Caprezzo, Intragna e Aurano; centri posti sotto la cura del canonico intrese di San Pietro di Trobaso (fig. 43).

Il vescovo di Novara Carlo Bascapè, che negli ultimi anni del Cinquecento visitò il territorio intrese, descrisse in modo strutturale gli elementi costitutivi della pieve: la sua prima impressione è legata all'attività dei due torrenti, che scendendo precipitosamente dai monti che la separano dalla Val Grande, hanno dato origine con la loro attività demolitrice alla profonda Vall'Intrasca e allo scosceso solco della valle del San Bernardino, mentre con i loro depositi hanno creato le due ampie pianure di Madonna di Campagna e di Intra. La seconda osservazione dell'attento presule riguarda invece la modalità di insediamento territoriale degli uomini, data dalla pluralità di piccoli, a volte piccolissimi, villaggi disposti lungo i pendii dei colli e dei monti circostanti il lago e la pianura intrese, e spiegabile solo con l'eccezionale situazione climatica, adatta a favorire molti tipi di coltivazioni. Si pensi che solo la decania di San Maurizio della Costa comprendeva nel Duecento ben 23 piccoli villaggi (fig. 46): Selasca, Biganzolo, Antoliva, Selva, Susello, Arca, Sasso, Pozzo, Ceredo, Carciago, Caronno, Bozzela, Frino, Corte, Ronco, Ghiffa, Deccio, Novaglio, Camogno, Travallino, Cadesino, Gonte, Barberio. È incredibile, ci sono già negli atti degli accordi e ciascuna di queste località, magari due



messe insieme, hanno dei rappresentanti che partecipano a dei gruppi decisionali dell'intero territorio.

L'area pievana possedeva dunque una sua naturale compattezza ed unità creata dagli elementi fisici (monti, valli, fiumi, pianure alluvionali e lago), dalla comune necessità economica delle coltivazioni agricole, con la cerealicoltura della segale e dei cereali minori e con la coltivazione della vite e del castagno. Ma vi era anche uno sfruttamento forestale, con il taglio e la fluttuazione degli alberi della Val Grande, e una attività silvo-pastorale con l'allevamento transumante dei bovini e dei caprini. Infine l'unità e la compattezza era anche data dalla posizione periferica del territorio, rispetto alle vie di comunicazione terrestri, ma non di quelle lacustri, che tuttavia sfioravano tangenzialmente la pieve, sulla grande strada d'acqua che da Pavia e dal Po conduceva sino a Bellinzona o al contrario, da Bellinzona fino a Pavia e al Po.

In questo contesto la vita religiosa dopo il Mille era guidata da un arciprete, che era a capo di un collegio clericale formato da sacerdoti, diaconi, suddiaconi e chierici, attivi presso la pieve e alcuni presso le principali cappelle del territorio. Con il secolo XII a Intra si sviluppò l'istituzione dei canonici regolari, che vivevano in comune e in povertà personale secondo la regola antica di Aquisgrana, modificata nei capitoli riguardanti la castità e la proprietà privata dei singoli canonici, che non era assolutamente permessa. Ciascuno dei sei canonici era responsabile di una porzione del territorio e della relativa pastorale ed agiva presso le cappelle locali e a lui i suoi fedeli dovevano la decima della segale e del vino delle "topie" (è un modo di coltivare la vite) dei villaggi della sua circoscrizione. Lo possiamo sapere da una cerimonia che ogni anno si svolgeva presso la pieve di San Vittore nel giorno di Pasqua; la testimonianza è del 1258 e molti uomini della pievania testimoniarono che dopo la comunione pasquale, alla fine della santa Messa, ciascun canonico distribuiva ai suoi fedeli, nel caso in questione il prete Enrico di San Giorgio di Zoverallo, che era quello che controllava la parte di San Maurizio della Costa che non era ancora ben sviluppata, due brente di vino buono e puro. E gli uomini di Zoverallo, Arizzano, Antoliva, Carpiano e Cissano, ricordavano bene quelle bevute e il canonico che le aveva patrocinate, poiché da lui essi dovevano ricevere le cure pastorali e a lui era necessario versare la decima della segale, del formaggio e del vino. L'istituzione di un preposito, con la conseguente edificazione di un chiostro per le esigenze della vita comune, determinò anche il potenziamento delle due importanti funzioni dei canonici: il servizio quotidiano alla chiesa matrice, con la recita corale del divino ufficio, di cui rimangono anche i libri in pergamena, e la cura spirituale degli abitanti dei villaggi. Infatti i canonici dovevano rendere conto a Dio non solo della loro anima, ma anche di quelle dei loro fedeli.

Non si tratta di un discorso generico, ma le affermazioni si possono documentare con una dichiarazione di un preposito di Intra, prete Pietro, resa a Novara nei primi mesi del 1157. Ascoltiamo la registrazione fedele della deposizione. "Il prete Pietro, dopo aver giurato ponendo la mano destra sul suo petto, disse: Io so, per quanto riguarda la pubblica penitenza, di aver mandato a Novara, dai canonici di Santa Maria, il mio chierico Ardizzone insieme a Malagrampa, per un omicidio che quest'ultimo aveva commesso e un canonico di Novara gli ingiunse la penitenza. Sulla questione dei placiti matrimoniali so di essere venuto io stesso presso la canonica di Santa Maria di Novara ed ho sollecitato quei canonici ad intervenire per celebrare i processi matrimoniali all'interno della mia pieve. E venne il preposito Ansaldo e il canonico Guiffredo da Cistillo ed essi definirono la vertenza matrimoniale tra Leone da Cambiasca e la figlia di Manfredo da Miazzina, separando i due coniugi. Sul problema delle ordinazioni clericali io stesso ho presentato due miei chierici, assente il vescovo Litifredo, ai canonici di Novara ed essi li inviarono al vescovo di Vercelli, perché li ordinasse, uno prete e l'altro lettore ed ostiario".

Era una attività pastorale ben ordinata e per incrementarla il preposito Pietro favorì in modo capillare la presenza di chierici presso le sempre più numerose cappelle che sorgevano nei villaggi più popolati o come punti di servizio religioso tra più centri abitati. Inoltre per rendere più attivi i laici, favorire la loro partecipazione alla vita religiosa e per rinsaldare i vincoli tra chiesa pievana, clero e popolo il preposito istituì una sorta di confraternita tra chierici e laici, denominata "*consortium plebis*". Il legame tra gli aderenti era dato dall'impegno della comune preghiera, dalla celebrazione degli anniversari dei confratelli defunti, dalla carità fraterna fra gli asso-



ciati, che si esprimeva in alcuni banchetti annuali e in numerose distribuzioni ai poveri di generi di prima necessità, tra i quali avevano una posizione di rilievo il pane, il vino e il sale. I nomi di questi confratelli defunti erano inoltre scritti nel *Martirologio*, qui detto *Martelorio Ecclesie*, o *Libro degli Anniversari*, posto subito dopo il *Calendario*, nel *Liber Manualis* della chiesa pievana. Quei nomi, che simboleggiavano i confratelli defunti, erano quotidianamente presenti sull'altare durante la celebrazione delle Messe, in una sorta di *Liber vitae*, e con il sacerdote e con i fedeli presenti essi costituivano la rappresentazione più profonda della partecipazione unitaria di tutti i *confratres* della pieve, vivi e defunti, al sacrificio eucaristico.

Nel corso del Duecento la situazione del clero pievano si era lentamente modificata, poiché i cinque ecclesiastici, tre preti e due chierici, guidati dal preposito, che era un sacerdote, non solo controllavano la vita spirituale delle cappelle a loro affidate, ma anche la gestione economica dei loro beni. Poiché i redditi in questione erano molto diversi, nacquero varie discussioni tra i canonici, che furono risolte nel 1231 da una sentenza di Giacomo Tornielli, arcidiacono della Chiesa di Novara. L'ecclesiastico impose con ogni probabilità una riforma al capitolo di Intra, applicando lo stesso schema sperimentato dal vescovo di Novara Oldeberto nei riguardi del capitolo di San Giulio d'Orta. Infatti egli istituì l'obbligo della residenza di almeno quattro preti presso la pieve, con l'ordine di elevare a quattro i posti destinati ai sacerdoti nella canonica. In rapporto alle liti si decise che le chiese ed i loro redditi sarebbero state affidate ai singoli canonici ad opera del vescovo di Novara. Il preposito di Intra era in questo modo esautorato e perdeva per sempre il controllo sulla attribuzione delle chiese, dei loro redditi e sulla nomina dei canonici.

L'antica unità operativa ed economica, garantita dalla vita comune, era stata spezzata; restava una porzione di unità spirituale e religiosa, nonché l'unità economica dei proventi data dal patrimonio delle decime del borgo di Intra e delle terre appartenenti alla chiesa pievana di San Vittore. L'ultimo atto da cui è possibile rilevare che la totalità dei poteri spirituali sulla pieve era ancora concentrata nelle mani del preposito risale al 1233. Egli possedeva il potere di controllare la vita religiosa e civile dei suoi parrocchiani, soprattutto in rapporto ai vincoli matrimoniali, per i quali egli interveniva con provvedimenti di prima istanza. Infatti prete Bellano, preposito di Intra, il 12 giugno di quell'anno impose, di fronte a tutto il suo clero e al popolo, ad un abitante di Frino, di nome Pastorino, di giurare sul Vangelo che avrebbe osservato gli ordini che il vescovo di Novara, Oldeberto Tornielli, o lo stesso preposito in sua assenza, gli avrebbero imposto per il fatto della sua bigamia. Nei giorni precedenti era accaduto che Concesia, figlia di Enrico di Valtravaglia, si era presentata ad Intra davanti al preposito per accusare suo marito, Pastorino, di convivere, contrariamente al diritto della Chiesa ed alla buona decenza, con Allegranza, figlia di Alberto da Bozzadella. Ottenuto il giuramento da Pastorino, il preposito richiese anche ad Allegranza lo stesso impegno. Poi impose ad entrambi l'obbligo di rispondere alle sue interrogazioni dicendo la verità. A conclusione dell'istruttoria proibì ai due amanti di vivere insieme, di ritrovarsi o di comunicare tra di loro, sia di giorno, sia di notte, se non alla presenza di tre persone di buona fama, finché il vescovo non avesse deciso il da farsi secondo il diritto ecclesiastico.

Alla morte del preposito Bellano, avvenuta nel 1234, l'antica unità della pieve si spezzò, in quanto il successore Riccardo decise di dividere tra i singoli canonici il patrimonio immobiliare, i redditi conseguenti e le decime di San Vittore. A ciascuno dei sei canonici sarebbe spettata una prebenda connessa con il servizio che questi avrebbe prestato ai fedeli nelle neonate parrocchie. Da questo momento i singoli canonici, titolari delle rispettive prebende, svolsero a turno, una settimana ciascuno, l'ufficio parrocchiale a Intra, per salvaguardare l'unità della pieve e del capitolo a cui spettava la cura sul territorio del *caput plebis*. Ma nel contempo essi furono responsabili dell'amministrazione sacramentale, ciascuno nel suo ambito territoriale di personale spettanza. Per questa ragione ad essi toccavano i redditi decimali versati dalla popolazione. Giacché la nuova formula di organizzazione della pastorale comportava una diretta presenza dei canonici sui territori delle loro rettorie, o parrocchie, ad alcuni di costoro risultava gravoso recarsi ogni giorno nelle chiese da essi officiate, pertanto furono presto istituite delle figure di sacerdoti, giovani e disponibili, i cappellani in grado di sostituire i canonici nelle varie parrocchie della pieve.



- Pieve di Mergozzo
- Decanie della pieve di Intra:
 - Santa Maria di Campagna (Verbania Suna)
 - San Pietro (Trobasso)
 - San Martino (Vignone)
 - San Pietro (Oggebbio)
- Decania di San Maurizio della Costa (di cui faceva parte il Santuario della Trinità di Ghiffa)

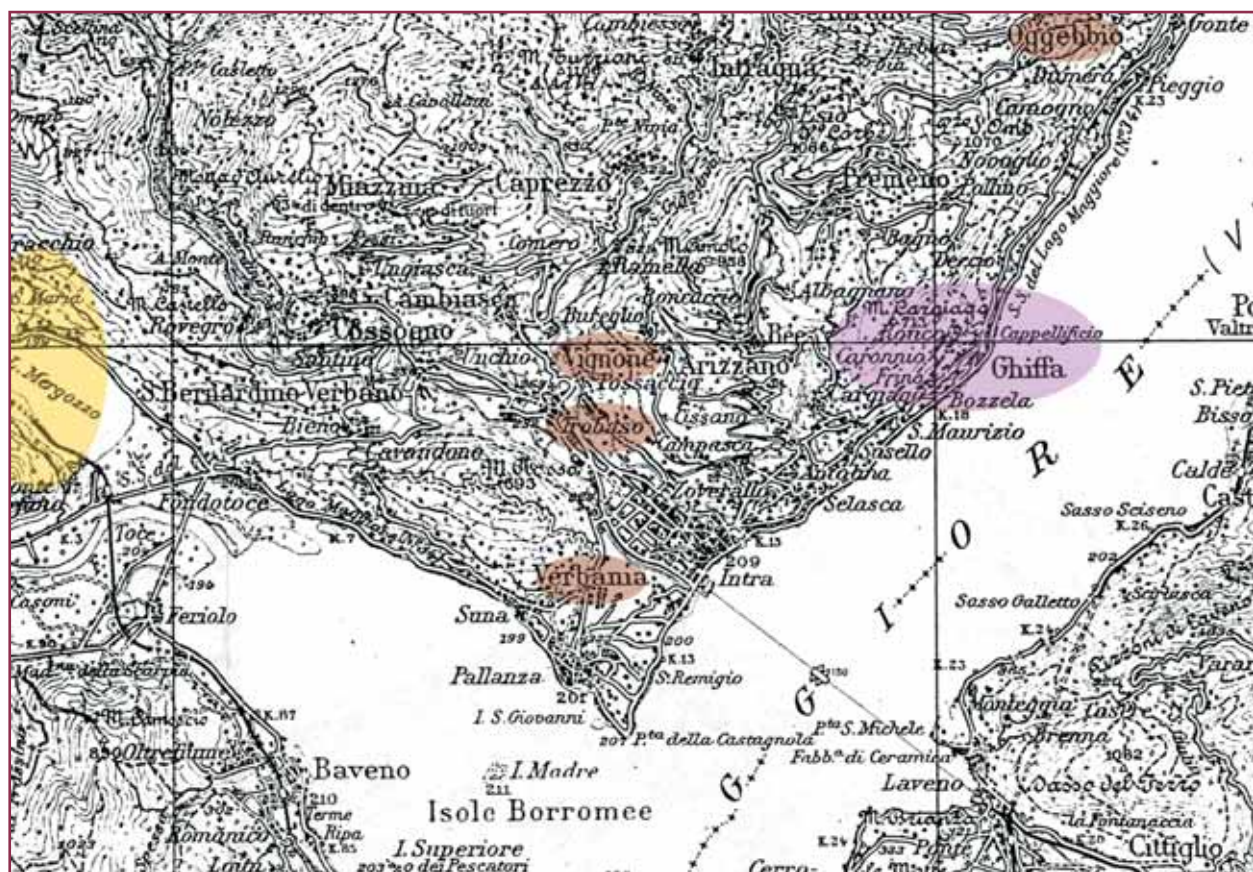


Fig. 43. Le decanie della pieve di Intra.

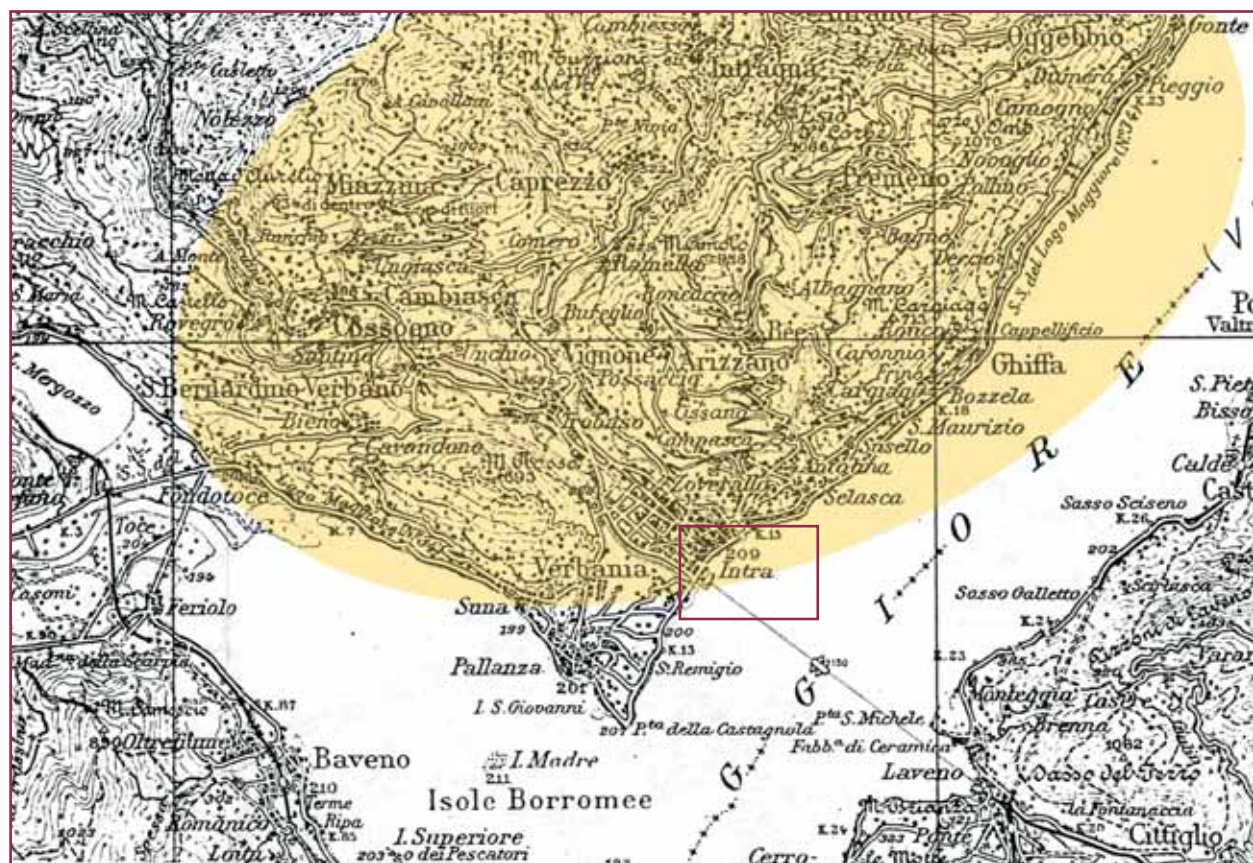


Fig. 44. Territorio entro il quale si estendeva nel basso Medioevo la pieve di San Vittore di Intra.



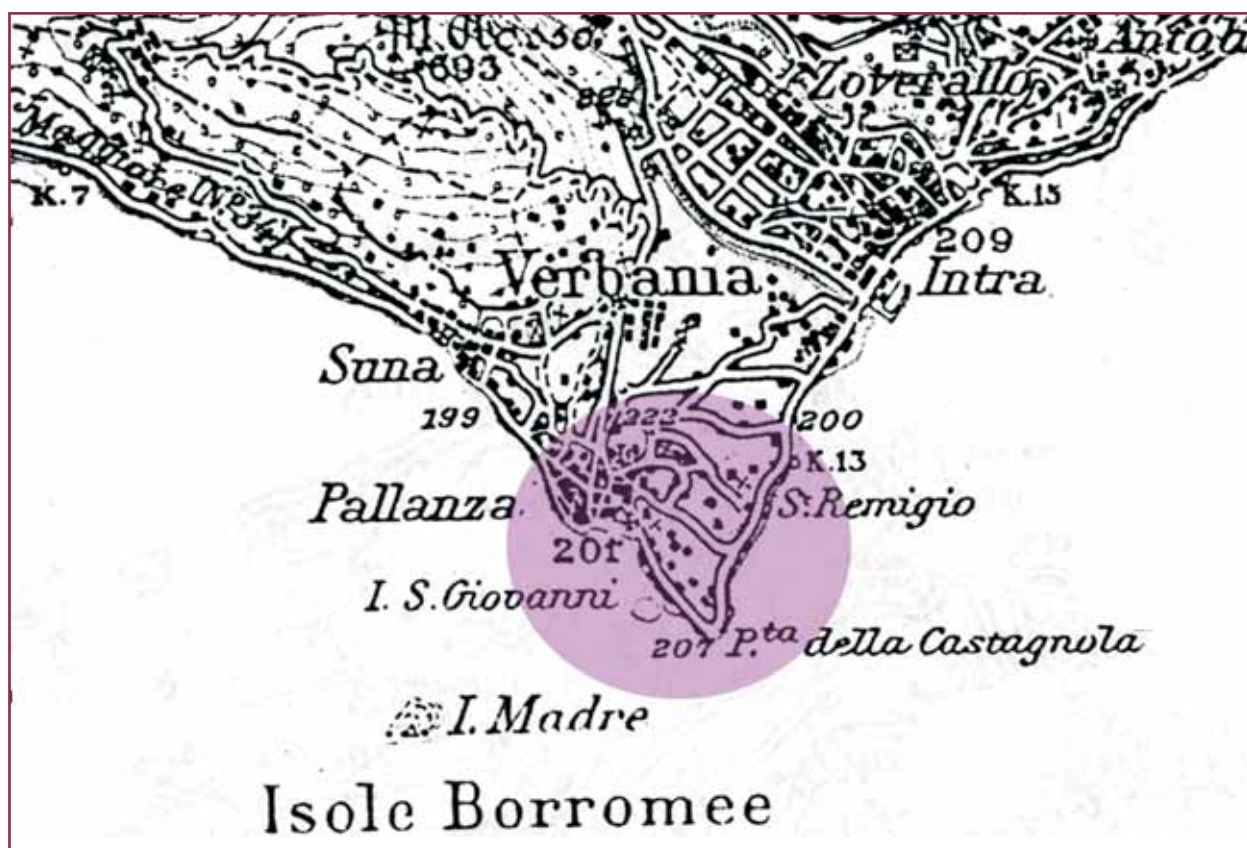


Fig. 45. Territorio corrispondente all'abitato di Pallanza, fino al '300 corte regia e solo nel 1399 inglobato nella pieve di Intra.



Fig. 46. Alcuni dei 23 piccoli villaggi che nel '200 facevano parte della decania di San Maurizio della Costa.



L'offerta di servizi religiosi e spirituali era dunque sufficientemente organizzata sull'intero territorio, anche nel XIII e nel XIV secolo, ma oltre gli aspetti ufficiali, la solidarietà umana e religiosa tra i membri dei gruppi sociali pievani era soprattutto garantita dal *consortium plebis*, a cui molti abitanti dell'intero territorio erano iscritti. L'associazione di tipo confraternale aveva, già a partire dalla metà del Duecento, una sua struttura di governo, data da due sindaci, o anziani, eletti ogni anno tra i soci, a cui era affidata l'amministrazione dei beni dell'istituzione, la raccolta dei fondi per l'attività ordinaria e la difesa, anche legale, degli interessi del *consorcium Sancti Victoris et Vallis Intrache*. A partire dagli anni Trenta del Trecento il *consortium* ebbe probabilmente una riforma interna, poiché in alcune pergamene, accanto alla antica intitolazione, appare la nuova dizione di *consortium seu elemosina Sancti Victoris de Intro*. In altre parole l'attività caritativa tendeva ad accentuarsi, in quanto per il mondo lombardo la *caritas* si identificava con l'elemosina, come emerge anche da una nota affermazione di Bonvesin de la Ripa. Ma in che cosa consisteva questa *elemosina*? Lo possiamo sapere da alcuni testamenti di consorziali, fra cui uno interessante del 1385, dovuto a Picorino di Giacomo Picorri da Cambiasca. Nell'incertezza dell'ora della morte Picorino dettò al notaio le sue ultime volontà, tra le quali spiccava un legato per i consorziali di San Vittore di Intra *pro faciendo elimoxinam quam faciunt consortiales omni anno prima die quadragesime*. Il legato era costituito da un sestario di mistura di segale e miglio, con cui, come sappiamo da un altro testamento del 1427 di Bona da Pallanza destinato alla *Elimosina Sancti Victoris*, era confezionato del pane da darsi ai *pauperibus Christi tempore quo alia elemoxina datur*.

Le donazioni erano fatte *pro remedio anime* dei testatori e dei loro parenti defunti. Da un successivo testamento del 1457, disposto dal notaio Giovanni di Maffiolo Picorro di Intra, sappiamo che il pane di mistura della *Elimosina* era dato non solo alle *pauperibus personis*, ma anche *quibuscumque personis volentibus dictam elimoxinam in die mercurii sciroti sive prima die quadragesime*. In altre parole in quel giorno delle ceneri (perché sciroti deriva da ceneri, ovviamente) e per mezzo del *consortium* era possibile realizzare una sorta di eguaglianza nella carità del comune pane distribuito a tutti gli abitanti della comunità cristiana della pieve. Infine sappiamo che la distribuzione dei pani, non più di mistura, bensì di farina di frumento, tutt'altra cosa, chiamati *bucellas*, avveniva nel 1473 nella chiesa di San Vittore; i pani, secondo la dichiarazione di Giovanni di Giacomo Gabardini da Cambiasca, valevano quattro denari ciascuno e ne erano confezionati duecento, che erano distribuiti *uno pro quolibet christiano ai primis pauperibus intransibibus dictam ecclesiam pro accipiendo dictam elimosina*, i primi che si presentavano all'interno della chiesa. In tutto si spendevano circa tre lire imperiali, che erano pagate dal consorzio, ma che a partire dal 1473 furono addebitate all'eredità del già citato Giovanni Gabardini da Cambiasca.

Era un comportamento religioso che cavalcava i secoli, ma che col tempo perdeva sempre più la primitiva forza di carità comunitaria con cui era stato istituito. Carlo Bascapè lo descrisse ancora nel 1595, sottolineando con forza che i pani di frumento erano distribuiti a tutti coloro che li richiedevano, *nulla habita ratione pauperum et divitum*, fossero anche persone forestiere e senza alcuna distinzione fra ricchi e poveri. Tuttavia il numero dei pani nel 1594 ascendeva a 5444, per una spesa totale di 408 lire imperiali. Era troppo ed occorreva intervenire, anche in rapporto ad altre modalità di comportamento del popolo cristiano. In effetti le visite pastorali mostrano come i vescovi abbiano imposto un sempre maggiore disciplinamento ai fedeli.

Già Giovanni Antonio Serbelloni, cardinale di San Giorgio, nell'ottobre 1568 aveva sottolineato la necessità di drastici interventi sul territorio, in quanto egli aveva trovato la pieve, il clero ed i fedeli così poco ordinati e disciplinati da provare intensa molestia d'animo al solo pensiero (peraltro tutti i vescovi della Controriforma la pensano in questo modo). Pertanto chiese che tutti giurassero di osservare i suoi ordini, pena la scomunica, l'esilio, il carcere e l'ammenda pecuniaria, a discrezione del suo vicario foraneo. Le disposizioni erano molto complesse, ma una spiccava in particolare, utile per il nostro discorso, in quanto il vescovo proibiva di realizzare *imagines pictae vel sculptae* da proporre al popolo prima di aver ottenuto la dispensa dal presule. Inoltre il Serbelloni, rivolgen-



dosi al clero, dopo aver sottolineato l'importanza di usare abiti e cappelli neri, imponeva ai chierici e ai canonici, impegnati a recitare l'ufficio divino, di pronunciare l'elogio della Santissima Trinità alla fine di ogni salmo e inno ad alta voce, ma insieme con timore e tremore, come se fossero al cospetto di Dio. Inoltre volle che il giovedì fosse dedicato alla Trinità, il venerdì alla Santa Croce e il sabato alla Vergine Maria. Seguivano molte altre disposizioni per rendere sempre più funzionale e utile il servizio religioso nel territorio intrese.

Molto più duri verso il clero furono gli ordini disposti dal vescovo Cesare Speciano nel 1590, a cominciare dalle osservazioni rivolte ai canonici, alcuni dei quali sostenevano in modo non degno il carico della pastorale “non essendo per avventura idonei a governar se stessi”. Imponeva a ciascuno di loro di studiare le *summe* per confessori, “e quelli che non intendono bene il latino provedano libri di casi di coscienza vulgari, acciò non restino in vergogna e gli sia levata la facoltà di fare cura, quale vogliamo in ogni modo levare a chi non haverà in questo mentre fatto profitto”. Durissimo.

Lo stesso presule nell'agosto di quell'anno aveva inviato infatti nella decania di San Maurizio della Costa Domenico Zucchinetti, suo visitatore delegato, per assumere informazioni specifiche sulle decisioni di quei fedeli, che da cinque anni, secondo le annotazioni e i decreti del vicario foraneo del Lago Maggiore, Bernardo Ottolino, prevosto di Gozzano, avevano deliberato di “riformare in breve la fabrica d'essa chiesa per ridurla a maggior capacità delle persone soggette”. Era una lodevole iniziativa, ma i proponenti non avevano alcuna intenzione di sottoporre la loro decisione al giudizio del vescovo, pertanto furono minacciati con gravi sanzioni pecuniarie se avessero osato “metter mano alla detta fabrica” senza il permesso del presule. Nel 1585 il cappellano di San Maurizio era Bartolomeo Scaramuzza di Intra, un giovane di 31 anni, ben preparato e abile nel campo letterario, tanto che nella casa parrocchiale insegnava a leggere ai bambini della decania. Era stato consacrato prete nel 1578 a Sion dal vescovo Ildeprando von Riedmatten, in quanto in diocesi non vi era un vescovo, poi quattro anni più tardi aveva ottenuto dal vicario episcopale di Novara, Carlo Boniperti, il permesso di esercitare la cura delle anime a San Maurizio in assenza del curato. Nonostante le sue doti non amava predicare e non insegnava la Dottrina Cristiana, soprattutto perché i fedeli non volevano intervenire, pur essendo stati più volte incoraggiati ed ammoniti.

Proprio in quell'anno 1585 il vicario foraneo Bernardo Ottolino visitò la chiesa della Santissima Trinità di Ronco; se non erro si tratta della prima descrizione della chiesa. Il vicario la trovò di *incompositae structurae*, poiché la fabbrica era stata disposta solo dai laici, che in quel torno di tempo avevano deliberato di abbatterla per costruirne una nuova. Sul davanti e sul fianco vi era una cancellata di ferro per permettere a quelli che stavano fuori di ascoltare la messa, in quanto la chiesa non era in grado di ospitare tutti coloro che intervenivano nel giorno della festa della Trinità, festività che attirava molte persone dai dintorni, sia per sciogliere dei voti, sia per devozione. Sull'altare, posto *sub fornice*, al posto dell'icona erano dipinte *imagines tres distinctae Sanctissimae Trinitatis*, coperte da un vetro. Dal vetusto stato della suppellettile liturgica, tra cui figuravano un calice mal fatto e stretto e un messale, conservati in una cassa riposta in un piccolo edificio annesso, è possibile pensare che il culto alla Trinità doveva essersi sviluppato tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, non prima: c'è già un messale e avere un messale in una chiesa così separata, vuol dire che non è da molto che c'è. Tanto che si era radicata l'abitudine di confezionare immagini di cera che venivano donate e alla fine liquefatte per poter confezionare delle candele. In rapporto a questa tradizione il vicario foraneo, attento a salvaguardare le espressioni di devozione religiosa, ordinò più tardi che “le figure et immagini di cera portate a questa chiesa non si vendino, né si liquefaccino, ma restino sempre in essa chiesa, perché ciò fa testimonio della divotione che si ha a questa chiesa”.

Tuttavia il visitatore spostò la sua attenzione sulle numerose offerte che in quei giorni si raccoglievano nella chiesa e presso una piccola cappella esterna, coperta da un fornice sostenuto da quattro piccole colonne, in cui si celebravano messe all'aperto. Le offerte erano in denaro e in cera e nessuno aveva mai pensato di segnarle in un libro; tuttavia il custode, Giovanni del Brella da Ronco, un laico di provata vita, le destinava in parte alla riparazione degli edifici e in parte nel prospettare l'ampliamento del santuario. Tuttavia



su queste poche elemosine nel 1576 vi era stata una controversia tra la comunità di Ronco e il canonico prebendato della decania di San Maurizio della Costa, attivo a Intra, che chiedeva di godere di una parte delle offerte. La lite era stata risolta durante la visita pastorale del vescovo Romolo Archinto, che il 21 luglio 1576 aveva imposto al canonico di Intra di non intromettersi nel godimento delle elemosine della chiesa di Ronco.

Il vicario Bernardo Ottolino tuttavia era meno aperto del vescovo Romolo Archinto e non accettava che i laici intervenissero in modo autonomo nelle cose ecclesiastiche, infatti negli ordini finali fu molto duro. “Quelli che tengono conto di questa chiesa, riputandosi d’essere così padroni d’essa et delle limosine, che vi si fanno, come delle lor cose proprie, conciosia che vi fanno delle spese et delle fabriche attorno tutta volta gli viene in fantasia, senza parteciparne con quelli che ne sanno più di loro, che sono i suoi superiori spirituali, non faccino né spesa, né fabrica nell’avvenire, ancorché fosse necessaria et utile a questa chiesa, che prima non ne trattino con il canonico titolare di San Mauritio et habbino il suo parere, il quale, dovendosi far spesa ch’ecceda dieci scudi, ne facci prima parola con noi”. Inoltre sul problema delle elemosine la curia dispose che il canonico di Intra, estromesso da Romolo Archinto, dovesse informarsi su coloro che avevano controllato le offerte e chiedere a loro di rendere conto di ciò che avevano ricevuto e speso. Inoltre fu ordinato che da quel momento in avanti i governatori laici della chiesa dovessero scrivere tutte le elemosine raccolte e dovessero chiedere al canonico prebendato di Intra il permesso per poterle spendere in cose utili all’edificio e all’incremento della devozione.

Nella pieve si era dunque sviluppato nel settore settentrionale un centro di culto santuarioale, che attraeva, con voti e devozioni i fedeli; da entrambe le sponde, perché abbiamo visto che i matrimoni avvenivano tra le due sponde del lago, se si pensa che la pieve di Cannobio era sviluppata tra la sponda chiamamola piemontese (allora era lombarda) e sulla sponda dall’altra parte del lago, è chiaro che non c’era separazione, che avvenne sostanzialmente nel ‘700, il lago era un unico elemento, strutturale e insieme civile e sociale; nello stesso torno di tempo, durante il Cinquecento e soprattutto durante l’episcopato di Romolo Archinto, e più precisamente nel 1573, anche nel settore meridionale del plebato, presso la chiesa parrocchiale di Santa Maria di Pallanza, si era diffuso un culto santuarioale per l’immagine della Vergine che allattava il bambino Gesù. La devozione, testimoniata da Carlo Bascapè, era altissima, a causa dei miracoli e delle grazie ottenuti dai fedeli. Anche in questo caso “*multa vota ex cera*” pendevano dalle pareti, ma vi erano anche affisse le “*tabellae argenteae votorum*”. La maggiore importanza di questo santuario a sud era data tuttavia dal numero delle grazie ottenute e dal fatto che nel 1573 era stato avviato un processo canonico per il riconoscimento dei miracoli, ma l’iter si era arrestato per la morte del vescovo Archinto, che l’aveva sollecitato e non è più proseguito.

Insomma la devozione dei popoli intresi, sviluppatasi avanti il concilio di Trento, fu indubbiamente ordinata e controllata dopo lo stesso concilio dai vescovi della controriforma, che non stroncarono le manifestazioni religiose spontanee dei fedeli, ma le sottoposero alle istituzioni ecclesiastiche, permettendone uno sviluppo regolato. In questo senso a mio parere va anche intesa la decisione di creare più tardi un Sacro Monte dedicato alla Trinità presso Ronco di Ghiffa, dove il culto esisteva già almeno dalla fine del Quattrocento. L’istituzione avrebbe regolato e insieme incrementato, secondo un preciso rituale del sacro, la pietà e la devozione delle genti del lago e di quelle della montagna. Pertanto le origini remote di questo Sacro Monte vanno ricercate sia nella forza laicale dei fedeli della pieve, che dal pieno medioevo si manifestavano nel *consortium*, nelle *elemosinae* e nelle forme di religiosità spontanea, sia nella potenza delle istituzioni ecclesiastiche post tridentine, che desideravano insieme guidare e potenziare in modo corretto le manifestazioni di fede religiosa e devozione popolare.



L'antico oratorio, le successive modifiche: analisi dal punto di vista architettonico



Jessica Gritti

Il santuario della Santissima Trinità di Ghiffa (fig. 47) ha goduto di una discreta fortuna critica dovuta, invero, principalmente alla sua connotazione di Sacro Monte (a seguito dell'aggiunta delle cappelle di San Giovanni Battista, di Abramo e dell'Assunta), tipo sul quale soprattutto la più recente letteratura si è concentrata in modo particolare. La prima attestazione storiografica è contenuta nella guida sul Lago Maggiore scritta da Paolo Morigia nel 1603¹, che menziona il santuario all'interno di un gruppo di luoghi di culto, oggetto di particolare devozione e meta di frequentazioni assidue. Anche la successiva guidistica relativa al Lago menzionerà sempre il complesso: lo troviamo così nella *Corographia Verbanus Lacus* di Domenico Macaneo del 1699², ne *Le rive del Verbano* di Giovanni Giuseppe Vagliano del 1710³, e nel volume di Vincenzo De-Vit *Il Lago Maggiore di Stresa e le Isole Borromeo* del 1878⁴. Quest'ultima testimonianza è la più ricca della serie e indugia maggiormente sulla descrizione del Santuario, accennandone alla storia, con la citazione della visita pastorale di Cesare Speciano, e menzionandone le cappelle e il porticato della Via Crucis, dei quali riporta la dedicazione, la committenza e la data di costruzione. Per volgerci alle opere più specificamente dedicate al complesso o al territorio a essa limtrofo, dobbiamo citare per prime la memoria del padre De Cartis del 1841⁵ e la guida di Bernardino Ceretti, dedicata più espressamente al *Santuario della Santissima Trinità sopra Ronco nella Parrocchia di S. Maurizio della Costa*⁶, e concepita come opera di divulgazione finanziata dalla stessa fabbrica del santuario⁷. Fanno seguito le *Operette morali* di Achille Brusa del 1894⁸ che affrontano la descrizione del Sacro Monte come *locus amoenus* per ristorarsi dalle fatiche della vita quotidiana e risanare lo spirito. Con il nuovo secolo si incontrano i primi studi che cercano di ricostruire le vicende storiche del complesso: a partire dai volumi di Giovanni Caviglioli del 1923⁹, fino alla tesi discussa presso il Politecnico di Milano da Paola Caccini e Paolo Minchilli nel 1965¹⁰. Giungiamo poi ai contributi di coloro che hanno dedicato particolare attenzione ai Sacri Monti, fra i quali Santino Langé¹¹, Massimo Centini¹² e Franco Caresio¹³; ai più recenti convegni¹⁴ e Atlanti sui Sacri Monti¹⁵, e alle pubblicazioni concomitanti con l'inserimento di tali complessi devozionali lombardi e piemontesi nel Patrimonio dell'UNESCO. Di grande importanza per diradare molti dubbi sulla storia del santuario è infine la monografia promossa dalla Riserva Naturale del Sacro Monte nel 2000¹⁶, nella quale in particolare spiccano le indagini documentarie di Franco Mondolfo¹⁷ e quelle sui restauri di Angelo Marzi¹⁸ e Claudio Silvestri¹⁹.

Desidero ringraziare in particolar modo Marco Rossi e Alessandro Rovetta per gli utili consigli e per aver discusso con me gli esiti di questa ricerca; inoltre Enrico Perencin, che mi ha messo a disposizione la sua relazione di scavo, e Claudio Silvestri per aver così entusiasticamente favorito questo studio e avermi permesso di accedere ai materiali raccolti presso gli uffici dell'Ente Riserva del Sacro Monte di Ghiffa. Devo poi un caloroso ringraziamento a Laura Aldovini, Francesca Bergamaschi, Massimiliano Caldera, Katia Ceruti, Maria Luisa Gatti Perer, Annamaria Montecchio, Federico Riccobono e Mauro Pavesi.

7. Per questa figura il pagamento nei libri dei conti del Santuario il giorno 10 maggio 1856 (Cfr. MONDOLFO 2000, p. 37).

8. BRUSA 1894 (Cfr. SILVESTRI 1999, p. 215).

9. CAVIGLIOLI 1923, pp. 69-73.

10. CACCINI - MINCHILLI 1965-1966.

11. LANGÉ 1967, pp. 42-43.

12. CENTINI 1990, pp. 90-93.

13. CARESIO 1989, pp. 235-243.

14. AGOSTI BERSI 2005, pp. 217-230; SILVESTRI 1999, pp. 209-216; DEBIAGGI 1992, pp. 397-410.

15. PACCIAROTTI 2002, p. 86; *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei* 2001, p. 141.

16. *Sacro Monte di Ghiffa* 2000.

17. MONDOLFO 2000, pp. 11-46.

18. MARZI 2000, pp. 79-106.

19. SILVESTRI 2000, pp. 107-140

1. MORIGIA [1603] 1983, p. 22.

2. MACANEO [1699] 1975, p. 154

3. VAGLIANO 1710; cfr. SILVESTRI 1999, p. 212-213.

4. DE-VIT [1878] 1967, vol. II, parte II, p. 140.

5. DE CARTIS 1841.

6. CERETTI 1857.





Fig. 47. Ghiffa, Santuario della SS. Trinità

Dal punto di vista documentario il santuario non è stato parimenti fortunato, le scarse notizie conservate derivano per lo più dalle visite pastorali dei vescovi di Novara, mentre i documenti conservati presso l'Archivio Parrocchiale sono quasi essenzialmente ottocenteschi. In questa sede si propone, in seguito all'illustrazione delle pregresse acquisizioni storiografiche, la presentazione dei numerosi problemi che ancora ostacolano una ricostruzione lineare delle fasi costruttive del complesso, con l'ausilio della documentazione di scavo²⁰, delle evidenze architettoniche attuali e di una rilettura accurata delle *Visitationes*, che ha rivelato qualche sorpresa²¹.

Profilo storico del Santuario dal Medioevo allo stato attuale

L'edificio sembra trovare le proprie radici nel Medioevo, come evidenziato dagli scavi del 1993 condotti da Enrico Perencin e pubblicati da Luisella Pejrani Baricco sui «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte» del 1994²². In quell'occasione sono state rintracciate le murature perimetrali di un edificio presumibilmente basso medievale, costituito da una piccola aula absidata poggiante su terreno sterile, del quale affiora il basamento roccioso a nord e lo strato sabbioso verso sud. Della piccola aula, sono state messe in evidenza le rasature dei muri dell'abside e del perimetro sud, ammorsato all'abside e posto sotto la parete sud dell'attuale chiesa (seconda e parte della terza campata),

20. Per la quale ringrazio Enrico Perencin, che mi ha cortesemente messo a disposizione la sua relazione di scavo.

21. Per queste ultime desidero ringraziare Claudio Silvestri, che mi ha

messo a disposizione le digitalizzazioni e le trascrizioni eseguite da Marilisa Morandi e Paolo Volorio.

22. PEJRANI BARICCO 1994, pp. 320-322, tav. CXIII.

mentre del perimetrale nord sono stati evidenziati l'allettamento di malta e la trincea di asportazione a ridosso dell'emergenza rocciosa. A questa struttura vanno aggiunti due brani di pilastro rinvenuti in corrispondenza dell'attuale primo arco trasverso e che potevano appartenere all'antica facciata, questi non sono ammorsati ai perimetrali, ma sono realizzati con gli stessi materiali e le stesse malte e pertanto sono verosimilmente contestuali alle altre strutture. Non è possibile ricostruire la facciata di questo primitivo oratorio: l'ipotesi formulata dagli archeologi è quella che vi fosse un arco aperto che poteva essere chiuso da una cancellata, della quale però non sono state trovate tracce. In corrispondenza della prima campata dell'edificio attuale vi sono invece alcune strutture che, pur ancora medievali, potrebbero corrispondere a un intervento successivo, in quanto il muro trovato a sud e allineato con le fondazioni della piccola aula, taglia tuttavia il loro riempimento. Questa struttura aggiunta comprendeva, oltre a questa parete, la facciata ovest, che risulta a essa ammorsata, e un altro muro a nord, che era però solo appoggiato alle strutture citate e non legato a loro, ed era inoltre caratterizzato da un tipo di malta differente, più chiara e fine, rispetto alle malte tenaci e grigie delle altre emergenze. Queste tre pareti sembrerebbero comunque essere contestuali tra loro, data la presenza di tracce del cantiere approntato per la loro costruzione, avente 8 buche per i ponteggi con perno in una buca di palo centrale. Non è chiaro se questo ambiente aggiunto potesse essere stato un prolungamento dell'edificio, che ne avrebbe sostanzialmente raddoppiato la lunghezza, o più semplicemente un recinto aperto, una sorta di piccolo atrio; soprattutto non è chiaro dove fosse il suo ingresso, perché non sono state trovate soglie in fase con queste strutture. Secondo le indicazioni degli archeologi, tutti i perimetrali sud dovrebbero essere stati riutilizzati nella costruzione del nuovo edificio: in corrispondenza dell'innesto sud dell'abside antica emerge, all'esterno della muratura attuale, uno stacco verticale che potrebbe indicare l'appoggio del nuovo setto al contrafforte antico dell'abside (fig. 48). Tutte le altre strutture sono state rasate e ricostruite nella fase moderna.

In epoca precedente agli scavi si pensava che l'altare della Santissima Trinità (fig. 49), posto nella prima cappella a nord



Fig. 48. Ghiffa, SS. Trinità, stacco verticale nella muratura sud dell'edificio.



Fig. 49. Ghiffa, SS. Trinità, cappella della Trinità.





Fig. 50. Ghiffa, SS. Trinità, veduta della parete sud.



Figg. 51-52. Ghiffa, SS. Trinità, cappella della Trinità, piedistallo delle lesene con decorazione a specchiatura romboidale e lato del pilastro d'angolo verso la navata con innesto della balaustra di recinzione.



della chiesa attuale e avente al centro un affresco cinquecentesco, rappresentasse il fulcro di un primitivo oratorio posto in direzione nord-sud e corrispondente alla prima campata dell'edificio attuale, poi inglobato nel nuovo santuario settecentesco ruotato a oriente²³. In seguito agli scavi, che hanno definitivamente chiarito che alla radice del santuario, vi era un piccolo oratorio medievale orientato allo stesso modo di quello attuale, gli studiosi si sono domandati come questo potesse essere congruente con l'affresco della Santissima Trinità. Alcune ricostruzioni hanno quindi prospettato che nel XVI secolo si fosse trasformato lo spazio quadrangolare ritrovato dagli archeologi a ovest della piccola aula medievale, in un oratorio disposto sull'asse dell'affresco e con ingresso dal lato sud per mezzo della porta presente ancora oggi nella prima campata della chiesa (fig. 50), avvalorando la proposta con la citazione della visita pastorale di Cesare Speciano, che nomina due altari, quello maggiore e quello della Santissima Trinità²⁴. Sebbene appaia più che logico pensare che alla presenza di una porta affiancata da due finestre e di un altare a essa prospiciente corrisponda un oratorio²⁵, questa ipotesi è resa oggi molto problematica da alcune considerazioni effettuabili in seguito a una rilettura accurata della relazione di scavo e delle visite pastorali. La prima considerazione, la più rilevante, concerne il fatto che, se ammettessimo la presenza di questo oratorio connesso con la chiesa medievale ancora in essere nel XVI secolo, gli scavi avrebbero dovuto mostrare il raso dell'eventuale muro che avrebbe connesso la cappella della Trinità con il perimetrale nord dell'edificio medievale, disposto più a sud, o almeno, come è accaduto per una parte dell'aula dove la muratura era stata asportata, l'allettamento di malta nel quale la parete sarebbe stata alloggiata o le trincee di asportazione del materiale. In quel punto, invece, che oggi corrisponde allo spazio immediatamente antistante al pilastro di scarico nord del primo arco trasverso, gli archeologi hanno trovato roccia sterile, verosimilmente mai intaccata da costruzione, segno che la zona dell'affresco non era da questo lato collegata con la chiesa. A conforto di questa ipotesi si aggiunga che nella parte inferiore dell'attuale cappella della Trinità, i basamenti delle lesene d'angolo e delle colonne che affiancano l'affresco presentano un partito decorativo a specchiatura con rombi inscritti (fig. 51), che sembrerebbe riconducibile alla fase cinquecentesca della cappella e che non è verosimilmente stato toccato nel Settecento, quando questo spazio è stato nuovamente decorato. In particolare i pilastri d'angolo, posti ai lati estremi della cappella, presentano questo tipo di decorazione non solo nella faccia rivolta verso l'interno (fig. 51), ma anche in quelle che guardano verso l'aula della chiesa (fig. 52) e che oggi sono coperte in parte dalla balaustra di recinzione. Questo elemento è abbastanza indicativo del fatto che lo spazio intorno all'affresco, in un certo momento (posteriore alla realizzazione del dipinto stesso, ma precedente alla visita di Speciano del 1590), deve essere stato certamente elaborato dal punto di vista architettonico, ma è forse rimasto staccato dalla chiesa, giacché altrimenti non vi sarebbe ragione della presenza delle lesene di testa, che girano intorno alla cappella, incorniciandola come fosse essa stessa un piccolo santuario. La visita pastorale di Cesare Speciano²⁶ cita due altari, ma non descrive esattamente la loro collocazione, in particolare non dice se si trovino entrambi all'interno della chiesa o meno. È pur vero che, se l'altare della SS. Trinità si fosse trovato in una cappella esterna alla chiesa, il fatto sarebbe stato quasi certamente segnalato con chiarezza, ma non dobbiamo dimenticare che Speciano apre la sua visita dicendo immediatamente «*Ecclesia incomposita*», vale a dire che l'edificio gli pare molto disordinato e complesso, tanto che subito dopo aggiungerà che si sta già pensando di ricostruirlo²⁷.

23. Così in DE CARTIS 1841 e in CACCINI - MINCHILLI 1965.

24. Così MONDOLFO 2000.

25. In realtà la presenza in particolare delle due finestre potrebbe essere spiegabile con la precisa disposizione in merito alle fabbriche ecclesiastiche di S. Carlo, come vedremo osservate anche in diocesi di Novara, di porre finestre dalle quali, a chiesa chiusa, i fedeli potessero vedere l'altare e pregare dall'esterno. In questo caso, considerata la particola-

re venerazione riservata nel nostro edificio all'altare della SS. Trinità, questa sembrerebbe la spiegazione più plausibile.

26. ASDNo, Visite Pastorali, XV, ff. 247-248r (già 252-253r); 249-250 (già 254-255).

27. «...auditum fuit iam designatum fuisse extruendam esse aliam ecclesiam demolendo presentem...».



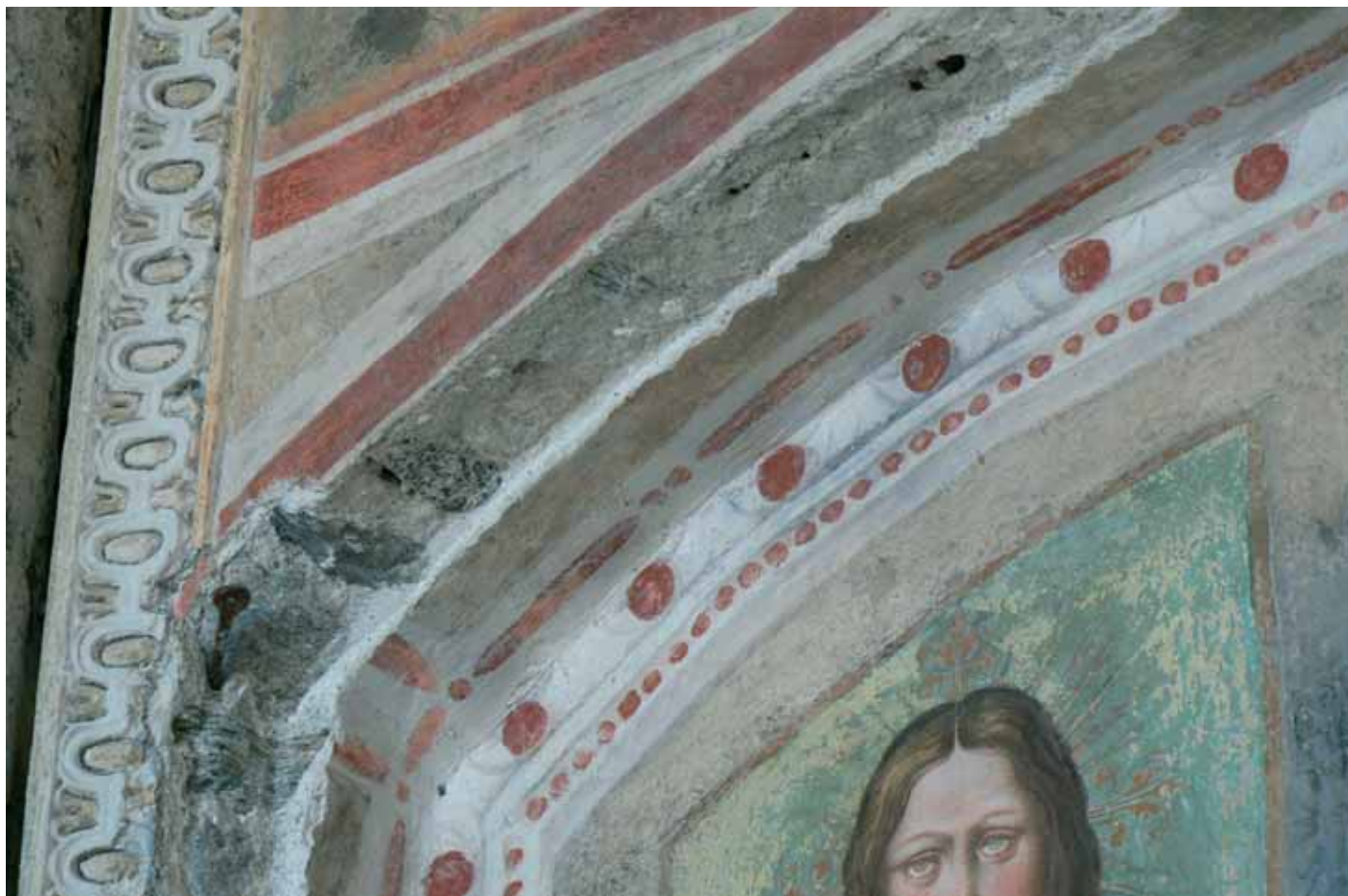


Fig. 53. Ghiffa, SS.Trinità, nicchia dell'affresco della Trinità, rincasso della parete contenente l'affresco con cornice contestuale.

Possiamo dunque ipotizzare che egli considerasse l'altare come parte dell'edificio, poiché esso era probabilmente in una situazione che permetteva di concepirlo come tale, ma non è chiaro, anche alla luce delle emergenze archeologiche, se esso fosse del tutto inglobato al suo interno. Concentrando la nostra attenzione sul passo in cui viene descritto l'altare della SS. Trinità, si dice che questo è posto sotto un arco e che è chiuso da un cancello serrato a chiave, a lato del quale vi è un'ampia finestra con inferriate e che l'affresco con le tre Divine Persone è posto dietro un vetro²⁸: la descrizione fa pensare già da questo momento a una cappella più che a un oratorio vero e proprio. La conformazione dell'affresco è inoltre molto particolare poiché è inserito all'interno di un piccolo rincasso della parete (fig. 53), contestuale all'affresco perché anch'esso decorato in modo simile e con profilo superiore arcuato, elemento che evoca una sorta di edicola votiva.

Per tentare di aggiungere elementi che chiariscano la situazione, prendiamo in considerazione la prima visita di Carlo Bascapè del 1599²⁹: il visitatore descrive la chiesa dicendo «*in capite ipsius sub hemicyclo depicto collocatum est altare*», riferendosi all'altare maggiore dell'edificio, vale a dire quello collocato nell'abside medievale, che apprendiamo essere stato anche ornato di dipinti. Prosegue dicendo che «*a sinistris in ingressu est capella tota testudinata saepto ferreo praecincta, in qua est altare Sanctissimae Trinitatis*»: l'appellativo di 'cappella' e la descrizione della posizione ci portano immediatamente a pensare a una situazione simile a quella attuale, dove la cappella della Trinità è posta all'interno dell'edificio, a sinistra della porta di accesso a questo. Tuttavia la formula non ci vieta di pensare che l'altare non fosse posto

28. «Altare Sanctissimae Trinitatis sub fornice et praecincto septo ferreo a clave a cuius latere est lata fenestra clathrata, [...], loco iconae sunt

depictae imagines tres distinctae Sanctissimae Trinitatis vitro abductis».

29. ASDNo, Visite Pastorali, LXXVIII, ff. 45-46; 58-59r.

propriamente all'interno della chiesa, ma in una cappella voltata e chiusa da una cancello, che nell'entrare si trovava a sinistra. La cappella era dunque esterna alla chiesa? Era forse una di quelle cappelle rinascimentali che talvolta sono poste a ridosso o limitrofe agli edifici sacri? Vi era forse una sorta di atrio di accesso sul quale questa cappella poteva affacciarsi?

Non è purtroppo possibile rispondere a questi interrogativi, che resteranno per il momento insoluti, ma si aggiunga che nella stessa visita, nella parte più propriamente dedicata alla descrizione dell'edificio, si dice «*Ecclesia predicta unica constat navi* (aspetto che corrisponde a quello dell'edificio medievale) *partim fornicata et partim tecto tabulato*»: non si indica quale fosse la parte voltata e quella con tetto ligneo, ma viene facile supporre che l'oratorio antico avesse le sue volte originarie, mentre la campata rintracciata dagli archeologi e aggiunta in un secondo momento, fosse stata coperta solo da un semplice tetto ligneo, in modo da acquisire più l'aspetto di un atrio che di un vero e proprio prolungamento dell'edificio. Se la cappella della Trinità fosse stata realmente esterna, il crescere del culto verso questo altare e il progressivo svuotamento dell'altare maggiore in suo favore, devono aver poi condizionato la fabbrica secentesca, che ha inglobato la cappella all'interno della chiesa, spostando il perimetrale nord di qualche metro più a settentrione. Nelle visite pastorali si esprime infatti con enfasi la grande devozione che era riservata all'altare della SS. Trinità, ma in realtà non è chiaro quando questo culto sia sorto, poiché queste prime testimonianze sono del XVI secolo. Gli studiosi sono stati finora concordi nell'assegnare anche all'edificio medievale, preesistente alla chiesa odierna, una dedicazione Trinitaria, ma non siamo in grado di chiarire con certezza questo elemento. In particolare parrebbe incongruente con una dedicazione di questo tipo il fatto che nel XVI secolo si sia deciso di realizzare un affresco rappresentante la Trinità e non lo si sia posto sull'altare principale, nel caso di un edificio con dedicazione congruente a questo tema. È probabile, invece, che il culto trinitario a Ghiffa abbia lentamente soppiantato quello principale in epoca più avanzata e magari proprio in seguito alla realizzazione dell'affresco (che poteva anche essere una semplice edicola votiva posta sul lato di una struttura limitrofa alla chiesa)³⁰, fatto che spiegherebbe per quale motivo si è poi gradualmente tentato di inglobarlo all'interno dell'edificio - se fossimo nel giusto - prima con una trasformazione in cappella e il probabile sfondamento dell'atrio della chiesa³¹ e poi con l'annessione vera e propria, operata nella ricostruzione globale secentesca del complesso.

Molto più semplici perché lineari, meglio documentate e ancora verificabili sulle emergenze architettoniche, sono le vicende della fabbrica dal XVII secolo in poi. L'itinerario che ci porta a raggiungere lo stato attuale dell'edificio inizia alla fine del Cinquecento, quando, ancora una volta nella visita pastorale di Cesare Speciano, si dice che si è già pensata una ricostruzione del complesso santuarioale. Il nuovo edificio deve dunque collocarsi cronologicamente dopo il 1590 e sarà concluso entro il 1617, quando nella visita pastorale di Ferdinando Taverna³², lo troviamo descritto nelle sue parti salienti, per lo meno per quanto riguarda la chiesa. Un inventario del 1618, redatto dal notaio Maurizio Salatini e conservato presso l'Archivio Parrocchiale di San Maurizio³³, riporta pressappoco le medesime indicazioni della visita, ma aggiunge che la chiesa è stata costruita dodici anni prima, vale a dire nel 1606, calcolato dal 1618, data dell'inventario, oppure nell'anno precedente, se si pone come termine la visita di Taverna del 1617. Considerando che nel 1590 già si hanno notizie di intenzioni di ricostruzione, la data va probabilmente interpretata in ogni caso come anno di conclusione dei lavori. Si

30. Non è peraltro escluso che questo sia avvenuto ancora in epoca medievale, se l'affresco attuale, come sembrerebbe ipotizzabile, fosse una ripresa di un dipinto più antico. Si veda a questo proposito il saggio di Massimiliano Caldera in questo volume.

31. Verosimilmente in epoca rinascimentale.

32. ASDNo, Visite pastorali, LXXXVI, ff. 318-319; 375v.

33. Archivio Parrocchiale di S. Maurizio della Costa, n. 212. Cfr. MONDOLFO 2000, pp. 16-20.



aggiunga che in una visita del 1602³⁴, riferita a una chiesa menzionata come 'la Trinità di Ramascho' e ordinata da Carlo Bascapé, si fa menzione di un nuovo coro appena costruito, che potrebbe essere riferito al nuovo edificio *in fieri*.

L'appellativo di 'Trinità di Ramascho' non è in effetti chiaro, perché la chiesa non è altrove nota con questo nome - fuorché nella prima visita di Bascapé del 1599 - fatto che ha fatto addirittura pensare a un edificio diverso; tuttavia le descrizioni e le indicazioni dei visitatori sono congruenti con la Trinità di Ghiffa e considerando l'oscillazione con cui la chiesa è detta 'Trinità di Ronco, di Frino, di San Maurizio' è probabile che 'Ramascho' fosse un toponimo del quale si è poi persa notizia.

La chiesa descritta da Taverna ha aula unica, che viene detta 'ampia et nova', completamente voltata con buoni pavimenti e pareti intonacate³⁵, ha due ingressi e due altari, uno nella cappella maggiore (*«in capite ecclesiae»*), avente alla sua destra la sacrestia, e un secondo altare dedicato alla SS. Trinità posto *«ad calcem navis ad occidentem spectans»*³⁶ (fig. 54). Non dobbiamo farci ingannare dalla localizzazione di questo altare a occidente, giacché tutte le indicazioni cardinali della visita sono falsate: Taverna direziona infatti tutto l'edificio a nord, errore in cui incorreranno anche altri visitatori, giacché in effetti l'abside non è orientato esattamente, ma tende a nord-est e viene indicato nelle visite alternativamente nell'una o nell'altra direzione. La descrizione prosegue mostrando un edificio sostanzialmente concluso e corrispondente con quello attuale, finanche nelle misure, riportate correttamente ed espresse in braccia milanesi (0,59 m circa). Non si cita ancora il campanile (ma una campana della quale si dice soltanto che è suonata in luogo consono), che come vedremo è stato costruito in seguito, mentre si trovano menzionati, probabilmente invariati rispetto alla fase precedente, i locali posti dietro l'altare. A proposito di questi locali (fig. 55), oscillanti sono le informazioni che ricaviamo dalle visite, alla prima semplice menzione di *«domucula annexa»* della visita pastorale di Speciano si aggiungono le informazioni del 1599³⁷ e del 1617³⁸, che citano due locali inferiori dietro l'altare. La situazione si fa più chiara nel 1752³⁹ e nel 1761⁴⁰ quando si parla chiaramente di due stanze superiori destinate all'uso dell'eremita custode del santuario, alle quali si ascende per una scala di pietra collegata con la chiesa tramite una porta sul lato nord dell'edificio, e di un locale sottostante dove tra le altre cose si conserva il vino. Non siamo in grado di chiarire esattamente se siano intervenute delle modifiche in questi locali dalla fine del Cinquecento all'inizio del XVIII secolo, sebbene parrebbe che quelli superiori con la scala per accedervi siano un'aggiunta successiva, che Cavigioli pone nel 1728. La menzione di questi spazi come casa dell'eremita avviene comunque solo a partire dal 1752, mentre precedentemente si parla solo di ambienti d'uso, nei quali sono conservate suppellettili e altri materiali della fabbrica, e che nei giorni della festa della SS. Trinità vengono usati, secondo l'opinione dei visitatori, in modo improprio, tanto che molto si prodigano nello specificare che non si usino come

34. «L'altare vecchio di questa chiesa si levi subito et se ne faccia uno nel mezzo del coro novamente fabricato alzando in oltre in una conveniente proportionem al coro» (ASDNo, Visite pastorali, LVI, ff. 162r; 169v).

35. «Navi unica constat ampla nova testudinata cum pavimento apto et parietibus bonis et dealbatis» (ASDNo, Visite pastorali, LXXXVI, f. 318r).

36. «Capella alia ad calcem navis ad occidentem spectans, septa, testudinata» (ASDNo, Visite pastorali, LXXXVI, f. 318r).

37. «Ecclesia annexa est domus quaedam duobus constans comp... [?] inferioribus quae in diebus festis Sanctissimae Trinitatis lucatur plus offerenti in eaque exercetur caupona pro concurrentium commodo» (ASDNo, Visite pastorali, LXXXVIII, f. 46v).

38. «Pro hoc altare sunt duo loca inferiora contigua excipiendis materis fabricae sermentia et pro corpora festis diebus huius oratori in concur-

su populi» (ASDNo, Visite pastorali, LXXXVI, f. 318r).

39. ASDNo, Visite Pastorali, CCLXXX, f. 628v: «Prope ecclesiam predictam ad latus aquilonare adest domus consistens in binis cubiculis superioribus ad usum heremitaie qui vigilat ad custodiam ecclesiae qui est Bernardus Pontinus ex Ceredo Parecia Sancti Mauricii qui defert habitum redemptionis captivorum».

40. ASDNo, Visite Pastorali, CCCXXII, ff. 150v-152: «In ecclesiam ad septentrionem prope capella Sanctissimae Trinitatis ostium adest cum scallis lapideis a quibus ascenditur ad Aedes Heremitaie custodis huius ecclesiae qui est Bernardus Ferri annorum 50 ex Decio induit habitum ordinis redemptionum captivorum ex facultate ut asseruit alias concessa constant Superioribus duobus domuculae heremitaie coquina videlicet et cubiculo ultra cellam vinariam subterraneam».





Fig. 54. Ghiffa, SS. Trinità, interno.



Fig. 55. Ghiffa, SS. Trinità, ambienti addossati al lato nord dell'edificio.





Figg. 56-57. Ghiffa, SS. Trinità, cappella del Getzemani, capitello di reimpiego e base ricavata da un capitello rovesciato

osteria⁴¹. Nella visita di Speciano compariva già anche la cappellina dotata di altare, che si trovava addossata a questi locali sul lato ovest e che era costituita da archi, oggi murati, poggianti su colonnine⁴². Queste colonne sono composte da capitelli di spoglio (fig. 56) con fusti non contestuali, difficilmente databili, ma certamente piuttosto tardi (XIII secolo?), e in particolare con le basi ricavate da capitelli rovesciati (fig. 57): fatto certo è che nel XVI secolo si trovavano già in questa posizione se la cappella nella visita di Speciano è espressamente detta «*sub fornice columellis*».

Il campanile viene nominato per la prima volta nel 1629, nella visita pastorale di Giovan Pietro Volpi⁴³, deve essere stato quindi costruito entro questa data, e si ordina contestualmente di porre alla sua sommità una croce alta di ferro⁴⁴. A questa data sulla facciata dell'edificio non vi è ancora nessun portico, ma viene citata la cappelletta cosiddetta del Getzemani come ancora aperta, prima delle murature che ne tappano gli archi. Nella cappella della SS. Trinità inoltre non vi sono ancora gli stucchi, probabilmente l'affresco è ancora nella situazione precedente alla ricostruzione dell'edificio, ovvero la *facie* cinquecentesca descritta in diverse visite precedenti.

La croce ordinata da Volpi compare nella visita successiva come posta in opera⁴⁵ (Antonio Tornielli 1646) e si menzionano, parimenti per la prima volta, gli stucchi

41. Così nel 1617: «Si proibisce espressamente che li due luochi che sono contigui et attaccati al detto altare non servino più per hosteria per l'avenire in nessun giorno dell'anno come hanno fatto sin qui sotto pena dell'interdetto da incorrersi senz'altro et di 25 scudi al curato per ogni volta che tollererà altrimenti».

42. «Ex primum ecclesia est capella sub fornice columellis quorum fulcita et undique aperta cum altari in quo alias celebratione missa et eget demolitione» (ASDNo, Visite Pastorali, XV).

43. «Campana una sub turricula sine cruce in summitate» (ASDNo, Visite pastorali, CXXIV, ff. 176-177).

44. «Alla summità del campanile se vi faccia piantare una croce alta di ferro quanto prima».

45. «Campana duo super turricula quadratae formae fastigiata et dealbata cum cruce in summitate eo». Si tratta della visita di Antonio Tornielli (ASDNo, Visite pastorali, CXL, ff. 256-257).

dorati che ornano l'altare della Trinità, che deve aver quindi conosciuto una trasformazione nel periodo che intercorre tra le due visite⁴⁶, venendo ad assumere presumibilmente l'aspetto attuale. Il campanile appare oggi con due livelli alla sua sommità, quello inferiore con le aperture tamponate, come fosse stato rialzato in un secondo momento, anche se non siamo in grado di chiarire esattamente quando. Nel frattempo si è iniziata la costruzione del Sacro Monte, del quale per ora si è portata a termine la prima cappella, quella dell'Incoronazione della Vergine, *'de presenti cepta'*, e si cita anche il dotatore Pietro Jacopo Canetta (la datazione è confermata dal cartiglio presente sul portico della cappella che riporta l'anno 1647); allo stesso modo comparirà nella visita del 1659 la cappella di San Giovanni Battista⁴⁷.

Di grande rilevanza per comprendere le fasi successive del santuario è la visita di Giovanni Maria Visconti del 1694⁴⁸ nella quale si dice *"Vestibulum adest columnis lapideis innixum et constructum est ad latus meridionale eiusdem ecclesiae"* (dove *'meridionale'* per le motivazioni sopra indicate sta per *'occidentale'*) ed è possibile che si tratti già del portico che si trova oggi in facciata all'edificio (fig. 47), il portico non viene in

verità descritto, come accadrà nelle visite successive, pertanto resta il dubbio che si parli in questo caso della cappelletta porticata del Getzemani. La certezza della costruzione del vestibolo l'abbiamo con il 1752 e la visita di Ignazio Rovèro nella quale esso si descrive appunto come retto da quattro colonne (sono in realtà due colonne e due pilastri), voltato e intonacato⁴⁹: non è chiaro a questo proposito se il portico venne costruito da subito in queste forme o seppure sia stato rialzato in un secondo momento con la creazione dell'ampio locale a esso soprastante⁵⁰, che si affaccia sulla navata della chiesa in controfacciata (fig. 58) e che trova menzione nelle visite a partire dal 1761, come oratorio affidato a una confraternita⁵¹. Nel frattempo nei primi anni del Settecento era sorta la cappella di Abramo (nel 1705 in costruzione) e successivamente il portico della via Crucis (entro il 1752) e la cappelletta dell'Addolorata a esso congiunta (entro il 1761). L'ultimo intervento dovrebbe risalire al 1904 quando viene raddoppiato il coro con la creazione di un locale retrostante a spese del signor Angelo Terracini⁵².



Fig. 58. Ghiffa, SS. Trinità, il portico e il locale soprastante.

46. «Altare aliud est sub capella tota gipso ornata et inaurata in calce ecclesiae posita ad levum ingressum» (ASDNo, Visite pastorali, CXL).

47. Visita di Giulio Maria Odescalchi (ASDNo, Visite pastorali, CLXI, ff. 440-441r; 499v-500r).

48. ASDNo, Visite pastorali, CCVI, ff. 379v-381r; 421.

49. «Ante ostium magnum ampla extat porticus testudinata et dealbata ac quattuor lapideis columnis sufulta» (ASDNo, Visite pastorali, CCLXXX, f. 628).

50. Cfr. MONDOLFO 2000, p. 33.

51. «Porticus decens concamerata dealbata etc. antierius supra quam oratorium adest confraternitatis Sancti Mauriti aggregata Redemptioni Captivorum oblongum sub laqueatu ligneo decens apertum in ecclesia a quo confratres in die festo Sanctissimae Trinitatis missae intersunt et officium recitant etiam in aliis duobus festis per annum» (ASDNo, Visite pastorali, CCCXXII, ff. 150v-152). Si tratta della visita di Marco Aurelio Balbis Bertone.

52. CAVIGLIOLI 1927, p. 72. Vedi anche la lapide dedicatoria affissa alla muratura del nuovo corpo.





Fig. 59. Zoverallo, chiesa di S. Giorgio.

La tipologia dell'edificio nella sua veste secentesca corrisponde, come abbiamo visto, con poche addizioni allo stato attuale: si tratta di una chiesa molto semplice, costituita da un'aula di tre campate scandite da archi trasversi, contraffortati all'esterno e rinforzati con catene di ferro ancora chiaramente visibili. La copertura è composta da una volta a botte unghiata impostata su pilastri, contrassegnati da semplici cornici aggettanti, mentre il piccolo coro poligonale è invece caratterizzato da una voltina a semiombrello. Le pareti e le membrature architettoniche sia all'interno che all'esterno sono molto spoglie, semplicemente rifinite con intonaco liscio e prive di apparati decorativi, risolti quasi totalmente con paramento dipinto. Si tratta di una iconografia molto frequente nella zona, impiegata in piccole chiese edificate o ricostruite tra il XVI e il XVII secolo, che si articolano per lo più in tre o quattro campate, alle quali si addiziona appunto un coro poligonale o rettangolare. Gli esempi più simili al nostro sono quelli della chiesa di S. Giorgio di Zoverallo⁵³ (fig. 59), appunto con tre campate come nel nostro caso, archi trasversi, volte unghiate, coro poligonale, facciata con porta centrale e due finestre laterali, e persino il piccolo campani-

letto posto nella stessa posizione che alla SS. Trinità. Affine, ma differente per la forma del coro è la parrocchiale di S. Maurizio della Costa⁵⁴ (fig. 60a-b), del resto anche molto vicina topograficamente al santuario della Trinità. Si potrebbero fare diversi altri esempi tra i quali citerò ancora la chiesa di Santa Maria di Bieno⁵⁵ e quella di S. Marco a Biganzolo⁵⁶.

Anche il pronao che si staglia dinanzi alla facciata conosce una notevole fortuna nella zona: si tratta di un elemento utilizzato già in epoca medievale, ma conosciuto in forme più complesse a partire dal XVII secolo. L'esempio più simile al nostro, vale a dire un portico piuttosto vasto, retto da quattro sostegni sui quali si imposta una serliana, con piano superiore ripartito in settori, con una finestra centrale e terminazione con un timpano a spioventi molto pronunciati, si trova di nuovo nella chiesa di S. Giorgio a Zoverallo, fatta eccezione per la serliana che è qui sostituita da tre archi. Così come molto simili, ma privi della serliana, sono ancora quelli delle chiese di Santa Maria di Bieno e della parrocchiale di San Maurizio della Costa (fig. 60a) e quello di S. Giuseppe di Intra⁵⁷ (fig. 61), che però non presenta nemmeno il timpano superiore. Per trovare la serliana bisogna chiamare in causa la chiesa di S. Marco di Biganzolo (fig. 62), pur senza giungere agli esempi molto più complessi di S. Pietro a Trobaso⁵⁸ e della Madonna del Carmine⁵⁹ sulla strada che da Trobaso porta a Cambiasca.

Si potrebbero citare alcuni esempi più aulici, provenienti da Varallo⁶⁰ e affini a soluzioni precedenti proposte da

53. SPINELLI - VINCENTI 1969, pp. 144-151.

54. SPINELLI - VINCENTI 1969, pp. 160-165.

55. SPINELLI - VINCENTI 1969, pp. 222-231.

56. SPINELLI - VINCENTI 1969, pp. 132-143.

57. SPINELLI - VINCENTI 1969, pp. 88-117.

58. SPINELLI - VINCENTI 1969, pp. 118-129.

59. SPINELLI - VINCENTI 1969, pp. 184-197.

60. Come le cappelle che si affacciano alla piazza dei Tribunali.





Fig. 60a. Ghiffa, chiesa di San Maurizio della Costa, facciata.



Fig. 60b. Ghiffa, chiesa di San Maurizio della Costa, interno.





Fig. 61. Intra, chiesa di San Giuseppe.



Fig. 62. Biganzolo, chiesa di San Marco.

Galeazzo Alessi⁶¹, ma la nostra impressione è che la fattura dell'edificio si legga perfettamente in ambito locale e si risolva in soluzioni ampiamente riscontrabili nella zona.

Dinamiche di committenza nell'alveo degli interessi diocesani

Seppure le visite pastorali, come abbiamo visto, non facciano totale chiarezza sulle fasi della fabbrica, esse rivestono tuttavia un'enorme importanza dal punto di vista storico, perché ci consentono in prima istanza di evidenziare l'attenzione rivolta dall'episcopato di Novara al santuario, coinvolto nel più ampio progetto di interventi sui Sacri Monti della diocesi, e in secondo luogo, conseguentemente, di svolgere alcune considerazioni relative alle dinamiche di committenza dei lavori alla SS. Trinità, nell'ottica di enuclearne le affinità e le divergenze rispetto ai più noti complessi di Varallo e di Orta.

Ghiffa si distanzia anzitutto da Varallo perché alla connotazione di Sacro Monte, originaria nel caso varallese, contrappone una prevalente natura santuariale, dovuta a un culto radicato già da tempo, al quale solo a metà Seicento si aggiungono le cappelle. Così accade anche a Crea, Belmonte e Oropa, dove a un santuario molto venerato si decise parimenti di affiancare un cammino devozionale con cappelle o via Crucis. Tuttavia, per quanto riguarda la committenza, le dinamiche restano le stesse, sia per i grandi santuari, soprattutto mariani, che sorgono, si sviluppano o si rinnovano nel corso del Cinquecento, sia per i Sacri Monti, che rappresentano in sostanza un caso peculiare del più ampio fenomeno

61. Come la cappella di Adamo ed Eva (cappella I).

santuariale. In un intervento su questo tema Alessandro Rovetta⁶² aveva evidenziato come dall'analisi di alcuni casi esemplari si potessero individuare delle situazioni affini, a livello di committenza e di produzione artistica, se non addirittura, in casi geograficamente vicini, 'vere e proprie interferenze'. E' proprio questo il caso di Ghiffa, pienamente inseribile in quella casistica nella quale si possono individuare addirittura gli stessi attori, impegnati in ruoli affini.

Dal punto di vista della committenza, infatti, il Santuario della Santissima Trinità di Ghiffa, che fosse o meno prevista fin dalle origini la realizzazione di un Sacro Monte, non si distanzia sostanzialmente dalle dinamiche che coinvolgono vasti complessi santuariali coevi, primi fra tutti i Sacri Monti piemontesi e lombardi e in modo particolare gli antecedenti e geograficamente limitrofi di Varallo e Orta. Nel caso di Ghiffa, come già avvenne per Varallo e per Orta, sono le autorità locali a dare il primo impulso di rinnovamento se, quando giunge a Ghiffa Cesare Speciano già si sta pensando a un allargamento del santuario. Fin dalle prime visite pastorali, infatti, si cita un custode del santuario a capo della fabbrica: si tratta di un esponente della comunità locale deputato a gestire le finanze della SS. Trinità. I documenti non sono maggiormente espliciti e pertanto non è chiara la provenienza dei finanziamenti per i lavori al complesso, se il denaro provenga solo dalle elemosine oppure se, come vorrebbe una tradizione locale, gran parte dei fondi provenisse dalla famiglia Cerrini di Ronco. La presenza di un altare dedicato alla SS. Trinità e molto venerato nel XVI secolo, porta a non escludere nemmeno la possibilità che vi fosse stata istituita una confraternita, della quale però non abbiamo notizia neppure nelle visite pastorali. Grande importanza svolgono poi a questo livello di intervento i vescovi: come accadde anche a Varallo e Orta, è Speciano che riorganizza l'amministrazione del santuario, è ancora lui che impone ai fabbricieri una più congrua gestione delle spese e che mette in moto un sistema di controllo sul loro operato, in modo che non si compiano interventi al di fuori dell'autorizzazione diocesana. Se è vero che il finanziamento dell'opera resterà verosimilmente locale, così come accade nei casi maggiori, il vescovo non si esime dal reggere le fila della questione. Seppure è vero che l'interesse da parte del vescovo per il santuario di Ghiffa deve essere stato senza dubbio minore rispetto alle più urgenti e gravose situazioni di Varallo e Orta, possiamo comunque considerare disposizioni così vincolanti per i fabbricieri come il frutto di una sorta di linea di comportamento che la diocesi in questo periodo desidera tenere nei confronti delle fabbriche e che sarà ribadita da Carlo Bascapé, che elaborerà a questo proposito un vero e proprio *iter* di autorizzazioni necessario per la realizzazione di interventi sugli edifici.

A Varallo l'iniziativa di Bernardino Caimi aveva trovato forte appoggio nella comunità locale e nell'intervento delle famiglie notabili nel ruolo di fabbricieri, fino agli ultimi anni del Cinquecento, quando l'autorità diocesana deciderà di intervenire sul Monte, anche per dirimere le contese che si erano sviluppate tra i diversi gruppi sociali impegnati nella gestione del complesso. Il vescovo in questione è proprio Cesare Speciano, che nel 1587 ottiene da Sisto V, dopo molta insistenza, la nomina di delegato apostolico con piena autorità decisionale sul Sacro Monte, anche in campo artistico⁶³. Nel caso di Varallo, come accadrà tre anni dopo per Ghiffa, Speciano dà precise disposizioni per la gestione della fabbrica, che seppure disattese fino all'arrivo di Carlo Bascapé, sono indicative della linea di comportamento tenuta dal vescovo, che desidera avere il controllo sulla situazione. A Varallo la realizzazione del nuovo sistema gestionale del Monte si avrà con l'episcopato di Carlo Bascapé, così come anche a Ghiffa è nel periodo del suo vescovado che si realizza la maggior parte del nuovo progetto di ricostruzione del Santuario. Sono ben due le visite pastorali di Bascapé alla SS. Trinità e, come abbiamo visto, entrambe piuttosto significative per comprendere l'evoluzione della fabbrica, che proprio in quegli anni si

62. ROVETTA 2005.

63. ROVETTA 2005; LONGO 1994, p. 370; GENTILE 1994, p. 431; ANNONI 1992, pp. 161-171.



va formando. Si deve a Bascapé quel riordino delle fabbriche ecclesiastiche che nella diocesi di Milano era stato avviato da San Carlo. Come è stato infatti ben illustrato in altra sede da Susanna Borlandelli, Bascapé aveva precisamente indicato quali fossero le direttive da seguire per le fabbriche ecclesiastiche⁶⁴, individuando in particolare due imprescindibili punti di riferimento: in primo luogo proprio le *Instructiōmum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo* di Carlo Borromeo e, inoltre, un foglio a stampa scritto dal suo predecessore all'episcopato di Novara, Francesco Bossi, che concerneva le misure di alcune cose ecclesiastiche (come per esempio le pietre sacre e simili) e doveva essere reperibile con facilità, poiché nella missiva egli ci si riferisce dandolo per noto da parte dei vicari foranei⁶⁵. Nella lettera ai vicari del 1594 si precisa inoltre il percorso da seguire per nuove realizzazioni ecclesiastiche e per interventi sulle fabbriche, vale a dire la richiesta di un'autorizzazione vescovile con relativa risposta da parte dell'episcopato tramite una licenza, raccomandando sempre l'osservanza degli ordini di visita.

Anche il caso di Orta è per certi versi simile, anzi somiglia ancora più a quello di Ghiffa per il fatto che, diversamente che a Varallo, il progetto del Monte si innesta su una precedente esperienza santuariale. La chiesa di San Nicolao, posta in *cacumine montis*, aveva visto il crescente sviluppo in questo luogo di un culto mariano, legato a fatti miracolosi avvenuti nel 1538⁶⁶, e il successivo progetto per cappelle del monte, proprio negli stessi anni in cui anche a Ghiffa si prospetta la ricostruzione della SS. Trinità. L'esperienza è simile, anche a livello di committenza, poiché anche a Orta è la comunità locale a farsi prima promotrice dell'iniziativa del Sacro Monte. Ancora una volta sarà Bascapé a porre ordine nella fabbrica ortese, istituendo la fabbriceria, riservandosi la nomina dei tre membri, controllando da vicino il progetto e le linee iconografiche, ma lasciando poi che le famiglie private dotino le varie cappelle e che siano autonome nella scelta delle maestranze artistiche, purché abbiano il benessere di padre Cleto da Castelletto Ticino, architetto ideatore del progetto generale.

Anche le situazioni di committenza e le dinamiche di altri Sacri Monti potrebbero essere avvicinate a quelle descritte e risultare sostanzialmente affini, in questa sede ci siamo limitati a illustrare i casi maggiori appartenenti alla diocesi di Novara e che vedono quindi coinvolte le stesse personalità, in primo luogo Cesare Speciano e poi in modo molto attivo Carlo Bascapé.

Non sempre tuttavia l'autorità diocesana riusciva a controllare da vicino il progredire delle fabbriche e quindi, come nel caso di Varallo nel quale Bascapé dirà "... di quel monte non ho se non travaglio..."⁶⁷, così anche dietro quell'espressione "*ad libitum laicorum*" della visita di Speciano percepiamo tutta la problematica di riuscire a controllare un territorio così decentrato e che quindi facilmente sfuggiva all'autorità diocesana: spesso a Ghiffa le disposizioni dei visitatori pastorali vengono disattese e questi si trovano a dover ribadire ordini già dati nelle visite precedenti, come nel caso delle acquasantiere a tutti gli ingressi, che devono aspettare molto tempo per essere inserite, e alle ribadite critiche per l'uso dei locali attigui al santuario come osteria.

64. Le prescrizioni emergono da una lettera del Bascapé ai vicari foranei del 22 giugno 1594, poi riprese in BASCAPÉ 1660, pp. 486-489, per le quali si rimanda a BORLANDELLI 1994, pp. 273-287; e SALMOIRAGHI 1994, pp. 361-368.

65. Nel nostro caso parlando dell'altare della SS. Trinità la visita di Bascapé del 1599 dice «petra sacrata ad prescriptum», e in altro documento che «l'altare maggiore è formato conforme in usanze della fabbriceria ecclesiastica» (per quest'ultimo si veda MONDOLFO 2000, p. 16), confermando in parte la presenza di precise disposizioni in materia, che

nel nostro caso non erano contraddette.

66. Controversa la notizia di una dedizione dell'edificio alla Madonna delle Grazie, sorta in seguito a questi eventi e precedente al progetto di realizzazione del Sacro Monte. Cfr. ROVETTA 2005, ma già VILLANI 2003. Cfr. a questo proposito anche STOPPA 1982, p. 59.

67. Così Carlo Bascapé riferiva al generale dei Barnabiti di Milano in una lettera del 9 marzo 1604, riferendosi al suo operato presso il Sacro Monte di Varallo e in particolare ai problemi con i francescani. LONGO 1994, p. 373.



Dopo aver enucleato le problematiche che ancora pongono molti dubbi sulle origini e sugli sviluppi del Santuario, crediamo di dover ancora una volta esortare il prosieguo degli studi che, con un po' di fortuna, potrebbero portare a rintracciare, magari nel notarile, qualche accenno che contribuisca alla storia dell'edificio. Per il momento non ci resta che ammirarlo, magari percorrendo i passi di Achille Brusa⁶⁸ e volgendo quindi lo sguardo con soave diletto, ora allo specchio del vicino lago, ora alle creste dei monti, ora alle devote cappelle, finché, stanchi dalla salita, ci riposeremo al rezzo dei platani e dei tigli, rallegrandoci del sito, dei vasti piazzali, della solitudine.

Bibliografia

- G. AGOSTI BERSI, *Il Sacro Monte di Ghiffa. «Con lo sguardo sul lago e sul mistero»*, in *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del Nord Italia*, a cura di Dorino Tuniz, Cinisello Balsamo (Mi) 2005, pp. 217-230.
- A. ANNONI, *Incidenza della legislazione ecclesiastica sui Sacri Monti*, in *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, a cura di L. VACCARO - F. RICCARDI, Milano 1992, pp. 161-171.
- Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, Novara 2001, p. 141.
- C. BASCAPÈ, *Di alcune cose ricordate e ordinate nella congregazione de' Vicari foranei fatta il mese d'aprile 1603 insieme con alcuni altri ordini dati per lettere*, in *Scritti pubblicati da mons. Reverendiss. D. Carlo Vescovo di Novara nel governo del suo vescovato dall'anno 1593 fino al 1609*, Milano 1660, pp. 486-489.
- S. BORLANDELLI, *Lo spazio sacro nella concezione liturgica del Bascapè e le sue applicazioni concrete sul territorio diocesano*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento*, atti dei convegni di studio di Novara, Orta e Varallo Sesia 1993, Novara 1994, pp. 273-287.
- A. BRUSA, *Operette morali - Notizie di S. Maurizio della Costa*, Intra 1894.
- P. CACCINI - P. MINCHILLI, *Il Santuario della SS. Trinità in Ghiffa*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, aa. 1965-1966.
- G. CAVIGIOLI, *Ghiffa, scampoli di storia e di cronaca*, Ghiffa 1923, pp. 69-73.
- M. CENTINI, *I Sacri Monti dell'arco alpino italiano, dal mito dell'altura alle ricostruzioni della Terra Santa nella cultura controriformista*, Ivrea (To) 1990, pp. 90-93.
- F. CARESIO, *I Sacri Monti del Piemonte*, Torino 1989, pp. 235-243.
- B. CERETTI, *Il Santuario della Santissima Trinità sopra Ronco nella Parrocchia di S. Maurizio della Costa*, Intra 1857.
- C. DEBIAGGI, *La diocesi di Novara, terra di Sacri Monti*, in *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della controriforma*, Milano 1992, pp. 397-410.
- G. DE CARTIS, *Notizie storiche intorno a S. Maurizio e sue frazioni*, ms. 1841, S. Maurizio, Archivio Parrocchiale.
- V. DE-VIT, *Il Lago Maggiore. Stresa e le Isole Borromeo. Notizie storiche compilate dal dott. Vincenzo De-Vit colle vite degli uomini illustri dello stesso lago* [Prato 1878], edizione anastatica, Bologna 1967, vol. II, parte II, p. 140.
- G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè nella regia del Sacro Monte di Varallo*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento*, Atti del Convegno di studio di Novara, Orta e Varallo Sesia, Novara 1994, pp. 427-476.

68. Parafrasi da BRUSA 1894.



- S. LANGÈ, *I Sacri Monti piemontesi e lombardi*, Milano 1967, pp. 42-43.
- P.G. LONGO, "Un luogo sacro... quasi senz'anima". Carlo Bascapè e il Sacro Monte di Varallo, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento*, Atti del Convegno di studio di Novara, Orta e Varallo Sesia, Novara 1994, pp. 369-411.
- D. MACANEO, *Verbani Lacus. Il Lago Verbano*, [1699], edizione moderna a cura di Pierangelo Frigerio, Sandro Mazza e Piergiacomo Frisoni, Intra 1975, p. 154.
- A. MARZI, *Vent'anni di restauri. La scoperta della cappella romanica della Trinità*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Verbania 2000, pp. 79-106.
- F. MONDOLFO, *Origini e storia del diletteissimo monte*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Verbania 2000, pp. 11-46.
- P. MORIGIA, *Historia della nobiltà e degne qualità del Lago Maggiore*, ristampa anastatica dell'edizione di Milano 1603, Intra 1983, p. 22.
- G. PACCIAROTTI, *Ghiffa (Vb). Sacro Monte-Santuario della SS. Trinità*, in *Atlante dei Sacri Monti prealpini*, a cura di Luigi Zanzi e Paolo Zanzi, Milano 2002, p. 86.
- L. PEJRANI BARICCO, *Ghiffa. Chiesa del Santuario della SS. Trinità*, «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 12 (1994), pp. 320-322, tav. CXIII.
- A. ROVETTA, *Committenti, gruppi sociali, produzione artistica: aspetti e problemi, con alcune esemplificazioni lombarde e piemontesi*, in *Tra Monti Sacri, Sacri Monti e santuari*, atti del convegno, Monselice 2005, a cura di Antonio Diano, Padova 2006, pp. 91-107.
- Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella riserva naturale della SS. Trinità*, Verbania 2000.
- R. SALMOIRAGHI, *Bascapè e l'architettura. Direttive pastorali e di governo alle comunità della Riviera*, in *Carlo Bascapè cit.*, 1994, pp. 361-368.
- C. SILVESTRI, *Per eccitare la pietà di tutti*, in L. CERUTTI, F. MATTIOLI CARCANO (a cura di), *I Sacri Monti raccontati*, atti del convegno, Orta San Giulio 1998, Ornavasso (Vb) 1999, pp. 209-216.
- C. SILVESTRI, *Il lavoro ininterrotto della Riserva*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Verbania 2000, pp. 107-140.
- P. SPINELLI - A. VINCENTI, *Monumenti e ambienti del territorio storico di Verbania*, Novara 1969.
- A.L. STOPPA, *Tempi, ambienti e uomini alle origini del Sacro Monte d'Orta*, in *Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma*, atti del convegno, Orta San Giulio 4-6 giugno 1982, Torino 1985, p. 59.
- G.G. VAGLIANO, *Le rive del Verbano*, Intra 1710.
- M. VILLANI, *Madonna delle Grazie al Sacro Monte. Orta San Giulio (NO)*, scheda catalografica in *Censimento Santuari Cristiani in Italia*, coordinato da l'École française de Rome, disponibile on line sul sito dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2003.



L'affresco della SS. Trinità e della Crocifissione al Sacro Monte di Ghiffa



Massimiliano Caldera

L'affresco raffigurante la *Trinità eucaristica nelle tre Persone* e il *Calvario* (figg. 63-64) è forse il documento figurativo più importante del Santuario di Ghiffa. L'edificio, nella sua veste cinquecentesca, ci è noto attraverso l'ordine di visita del vescovo di Novara, Cesare Speciano, che, nel 1590, descrive due altari: quello intitolato alla Trinità, posto sotto un arco («*sub fornice*») risulta essere rimasto nell'antica posizione, così come le immagini collocate sopra di esso risultano essersi conservate («*loco iconae sunt depictae imagines tres SS. Trinitatis*»). Agli anni compresi fra il 1605 e il 1617 risale la costruzione della nuova chiesa: la visita pastorale del cardinale Ferdinando Taverna descrive infatti nell'oratorio “fuori dal choro a mano dritta verso monte vicino alla facciata del suddetto oratorio ... un altare intitolato alla SS. Trinità fatto in volta d'altezza braccia 8 1/2, larghezza braccia 5, profondità 6 1/2. ... sopra detto altare vi sono dipinte tre Persone della SS. Trinità coperte d'un invetriata e cornice di noce”. Sembra del tutto logico pensare che già il documento del 1590 ricordi l'affresco sotto un arco, così come si presenta tutt'ora, successivamente inserito nelle partiture di stucco bianco, di gusto ancora tardomanierista, che circondano e riquadrano l'altare dopo i consistenti interventi di rimaneggiamento del complesso portati avanti nel secondo decennio del Seicento¹. Il testo della visita Taverna del 1617 allude quindi molto probabilmente alla situazione come ora la vediamo: e proprio la presenza di un vetro e di una cornice lignea attorno all'immagine della Trinità indica come fosse avvertita la preoccupazione di conservare e tutelare un testo figurativo ormai autorevolmente storicizzato e, nello stesso tempo, centrale per il culto del Santuario stesso².

Illimpidito dal recente intervento di restauro diretto da Paolo Venturoli, una volta rimosse le pesanti ripassature tarde che conferivano un sapore oleografico e quasi neomedievale all'immagine, si riconsegna così all'attenzione degli studi un dipinto di complessa lettura stilistica e di problematica collocazione cronologica: proprio questi nodi hanno fatto sì che le ricerche, anche recenti e recentissime, lo abbiano lasciato in ombra. Come primo dato sicuro si può innanzitutto far osservare come



Fig. 63. Maestro di Ghiffa, Velo della Veronica, Ghiffa, Santuario, altare della SS. Trinità, affresco.

Un grazie a Claudio Silvestri, Marina Dell'Omo, Milena Tarducci e Jessica Gritti per l'aiuto e la collaborazione

1. Su questo problema si vedano gli interventi di Jessica Gritti e di Federica Bianchi in questi stessi atti, cui rimando anche per i dati archivistici e bibliografici.

2. Questa descrizione dell'immagine protetta da una cornice lignea e da un vetro richiama immediatamente alla memoria la sistemazione descritta negli antichi documenti nella pala di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte (C. FALCONE, *La tavola di Gaudenzio Ferrari 'San Francesco che riceve le stigmate'*, in *Tre restauri per la Pinacoteca di Varallo*, catalogo della mostra, a cura di C. Falcone, Borgosesia 2005, pp. 35, con bibliografia precedente).



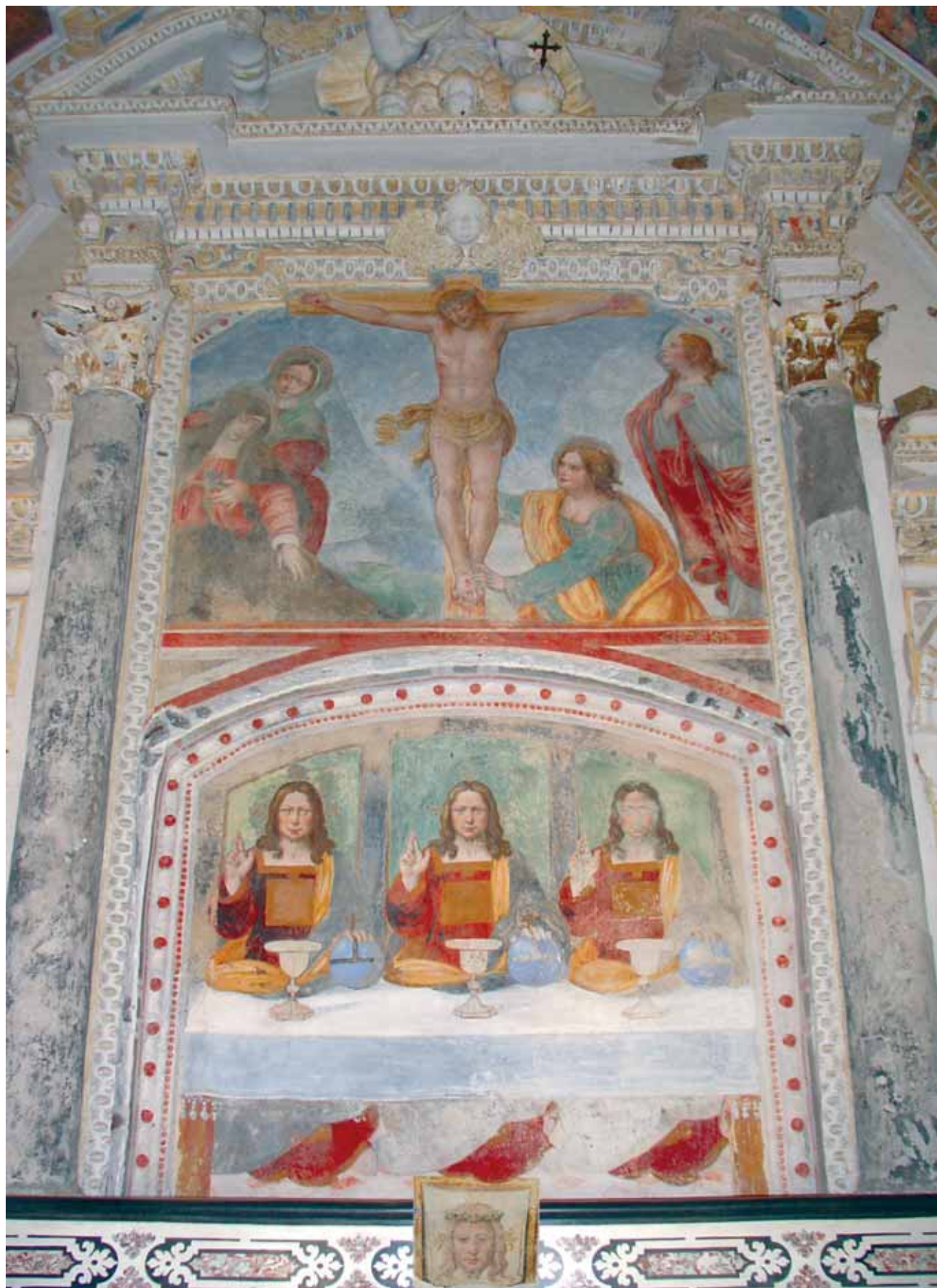


Fig. 64. Maestro di Ghiffa, *Crocifissione e SS. Trinità eucaristica*, Ghiffa, Santuario, altare della SS. Trinità, affresco.



tanto il *Calvario* quanto la *Trinità* abbiano fatto parte della stessa campagna decorativa e debbano essere ricondotte allo stesso pittore, nonostante le apparenti differenze compositive: lo dimostrano non solo la corrispondenza quasi perfetta fra le cornici che perimetrano l'affresco inferiore e quelle emerse agli angoli del dipinto collocato più in alto, ma anche il segno grafico piuttosto spesso e sicuro che delimita le figure, la gamma cromatica chiara e squillante, giocata su tonalità rosse, ocra, verdi ed azzurre, molto intense e luminose, la condotta esecutiva libera e, nello stesso momento, dettagliata. Non sono dunque soltanto i riscontri morelliani - pur fitti: si guardi la forma dei piedi, delle mani e degli occhi - a saldare questi due dipinti: è molto probabile che l'affresco della Trinità, con la sua ieratica e bloccata strutturazione, riprenda e sostituisca un'immagine più antica, verosimilmente medievale³: di qui la necessità di seguire fedelmente il precedente iconografico che potrebbe così aver finito per condizionare in modo forte le scelte figurative del Maestro della Trinità di Ghiffa. Molto più sciolta e moderna risulta invece l'impaginazione dell'affresco sovrastante, dove si riconosce una vivace positura dei protagonisti, una movimentata falcatura dei panneggi, una dinamica concitazione dei gesti che sembrano preludere alla pittura del Seicento.

Tenuto conto del forte *ante quem* rappresentato dalla visita Speciano del 1590, si può ora tentare di passare all'esame delle componenti che compongono la cultura d'immagine dell'anonimo maestro attivo a Ghiffa. Va fatta innanzitutto una prima considerazione: il pittore non sembra richiamarsi, se non in modo parziale e indiretto, alla tradizione gaudenziana e non rientra quindi in quel filone che fa capo al maestro di Valduggia e che è rappresentato, nella prima generazione, da Sperindio Cagnoli e da Fermo Stella o, invece, nelle fasi successive, da Giovanni Angelo de Cantà e da Giovanni Maria de Rumo⁴. Sembra piuttosto possibile leggere negli affreschi di Ghiffa dati più espliciti e riconoscibili di cultura laniniana: il *Calvario* è una movimentata e dinamizzata trascrizione di un modello che riconosciamo nella *Crocifissione* affrescata nella chiesa di Sant'Antonio abate a Vercelli, ripreso nella Madonna del Carmine di Confienza e nella pala del Duomo di Novara; al pittore vercellese (e alla sua delicata ed ammorbidita trascrizione dei modelli gaudenziani) si richiamano inoltre il volto del Cristo e quello della Maddalena. Meno immediata è invece la ricerca degli antecedenti figurativi per l'affresco della *Trinità*, contraddistinto non solo da un colore fermo e smaltato, ma anche da una scrittura pittorica robusta e molto grafica, con stacchi d'ombra nitidamente delimitati da una luce fredda, cristallina, e da una definizione elaborata dei particolari: questi tratti avvicinano il Maestro della *Trinità* di Ghiffa ad alcuni episodi figurativi che, intorno al terzo quarto del Cinquecento, indicano, fra il Cusio e il Verbano, la presenza di artisti non completamente allineati sulla lunga e totalizzante *vague* gaudenziana e tengono invece conto di esperienze ricollegabili alla seconda generazione del Manierismo.

Evoco qui, brevemente, gli esempi che sembrano essere i più diretti antecedenti per il dipinto di Ghiffa: penso, innanzitutto, alla tavola raffigurante la *Flagellazione con San Bernardino da Siena, Santa Marta e i confratelli* oggi nella chiesa parrocchiale di Orta, in origine collocata nel locale oratorio di San Bernardino, un dipinto già attribuito a Fermo Stella e successivamente riferito a Raffaele Giovenone nel momento stesso in cui è stato avvicinato ad un altro problematico dipinto, sempre conservato nella parrocchiale ortese, l'*Assunzione della Vergine* (fig. 66), per la quale oggi

3. Alle mie stesse conclusioni è giunto anche Pasquale Jacobone, al cui intervento in questi stessi atti rimando.

4. Per un aggiornato quadro d'insieme su questi problemi si veda F. FRANGI, *La pittura del secondo Cinquecento*, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Cinisello Balsamo 1996, pp. 32-

36; nonché i saggi e le schede in *Una bottega d'arte del Cinquecento padano. Fermo Stella e Sperindio Cagnoli, seguaci di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra di Bergamo, a cura di G. ROMANO, Cinisello Balsamo 2006.



si pensa a un pittore di cultura cremonese attivo attorno al 1590⁵. Proprio in questi dipinti, in cui vi è una regia compositiva più macchinosa e meno delicatamente sensibile rispetto alla linea gaudenziana, si riconosce una cultura non lontana dal maestro di Ghiffa. Gli stessi dati si possono leggere anche in altre opere, come la tavola con la *Deposizione di Cristo* nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Centonara (fig. 65) e la *Crocifissione* della chiesa parrocchiale di Levo, sul lago Maggiore. Anche queste due opere, già riferite a Fermo Stella, sono opera di un pittore attivo attorno agli anni sessanta del XVI secolo, che si contraddistingue proprio per questa distanza dalla cultura figurativa gaudenziana e per la possibilità di un confronto diretto di modelli nordici, verosimilmente derivati dalla consultazione delle stampe⁶.

Questa breve nota vuole dunque essere il suggerimento di una pista di ricerca che ci spinge in direzione di una contestualizzazione meno immediata dell'affresco di Ghiffa, risalendo all'ottavo decennio del Cinquecento: l'affresco va dunque visto, non solo dal punto di vista iconografico ma anche da quello stilistico, come un documento in qualche misura eccezionale all'interno del panorama figurativo locale.



Fig. 65. Pittore lombardo attivo nel terzo quarto del XVI secolo, *Deposizione di Cristo*, Centonara, Chiesa di Santa Maria Maddalena.

5. G. ROMANO, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Torino 1970, p. 70 nota 2; R. VERDINA, *San Bernardino. Chiesa di antiche memorie (Guida breve per il turista e per lo studioso)*, Milano 1971, p. 14; R. VERDINA, *Opere di Fermo Stella da Caravaggio nella Riviera d'Orta*, in "Bollettino Storico per la Provincia di Novara", 2, 1974, pp. 39, 42-43; F. FRANGI 1996, pp. 33-35;

A. DI LORENZO, in *Pittura...1996*, pp. 264-265; M. C. TERZAGHI, in *Pittura...1996*, pp. 273-274.

6. Z. BIROLI, *Fermo Stella*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento. III. II*, a cura di P. ZAMPETTI, Bergamo 1976, p. 222; M. C. TERZAGHI, 1996, p. 273.



Fig. 66. Pittore lombardo attivo nell'ultimo quarto del XVI secolo, *Assunzione della Vergine*, Orta, Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta.





Sulla parete centrale del coro del Santuario della Trinità di Ghiffa, entro una raffinata ancona in stucco, è collocato un dipinto raffigurante *l'Incoronazione della Vergine con i santi Maurizio, Bernardino, Gaudenzio e Carlo Borromeo* (figg. 67 e 69), che gli aspetti stilistici rivelano essere opera del pittore Camillo Procaccini¹ e della sua bottega. La pala era segnalata in loco per la prima volta nel 1618, in occasione della visita pastorale del vescovo Ferdinando Taverna², ma la sua datazione non può andare prima del 1610, stante la presenza di san Carlo rappresentato con l'aureola e quindi dopo la sua canonizzazione.

Alla luce di tali dati l'opera si prospetta come un lavoro di Camillo maturo, in quella fase ancora poco indagata, dopo il primo fondamentale profilo del pittore pubblicato dalla Nielson nel lontano 1979³. La più recente letteratura critica riguar-



Fig. 67. Ghiffa, Santuario della SS. Trinità, Camillo Procaccini e bottega, *Incoronazione della Vergine*, particolare.



Fig. 68. Piacenza, Duomo, Camillo Procaccini, *Incoronazione della Vergine*.

Ringrazio Paolo Vanoli, Daniele Cassinelli e Federico Cavalieri per i preziosi suggerimenti, Ornella Savarino per l'aiuto relativamente alle immagini.

1. Per una prima attribuzione del dipinto a Camillo: BERTAMINI 2000, p. 66.

2. MONDOLFO 2000, pp. 20-21. In proposito è da ricordare che nel 1605 fu dato avvio alla costruzione di una nuova chiesa, al posto dell'antico oratorio preesistente.

3. WARD NIELSON, 1989.



Fig. 69. Ghiffa, Santuario della SS. Trinità, Camillo Procaccini e bottega, *Incoronazione della Vergine*.





Fig. 70. Cantù, Chiesa parrocchiale,
Camillo Procaccini, *Incoronazione della Vergine*.



Fig. 71. Caravaggio, Santuario di S. Maria, Camillo Procaccini,
*Apparizione della Vergine di Caravaggio a Giannetta Vacchi con
S. Carlo e S. Alessandro*.

dante l'artista si è soffermata infatti sulla sua attività giovanile e sul primo periodo milanese supportato da Pirro Visconti Borromeo⁴, e non ha ancora invece affrontato con ricerche più approfondite l'attività successiva, in mancanza anche di ritrovamenti documentari precisi.

La datazione della pala di Ghiffa posteriormente al 1610 si conferma anche per via di inequivocabili raffronti stilistici con altre opere di tale periodo. In particolare la parte superiore con l'*Incoronazione* (fig. 67) replica sia l'affresco realizzato tra il 1605 e il 1609 in una delle vele del presbiterio del Duomo di Piacenza (fig. 68), che il dipinto con medesimo soggetto già nella parrocchiale di Cantù databile proprio al 1610 (fig. 70)⁵. Al contempo le stesse figure di angeli musicanti richiama uno dei due angeli posti a sinistra della *Madonna Assunta* della cappella Cittadini della chiesa milanese di Sant'Alessandro (fig. 72), la cui datazione è vincolata al 1613, anno della sua fondazione⁶. Ancora più precisi rimandi sono con il dipinto raffigurante *L'apparizione della Vergine di Caravaggio a Giannetta Vacchi con San Carlo e Sant'Alessandro* del santuario di Santa Maria di Caravaggio (fig. 71)⁷, ove le affinità coinvolgono i volti della Madonna, la mano destra di San Carlo e i volti dei due santi guerrieri. Altrettanti riscontri si pongono con la tela con *San Francesco implora il perdono*, della chiesa di

4. BERRA 2002; MORANDOTTI 2005; CASSINELLI 2004-2005; BERRA 2006; Camillo Procaccini 2007.

5. Per Piacenza: ARISI RICCARDI, 1977, pp. 137-150; per Cantù: BONA

CASTELLOTTI, 1993, p. 276.

6. WARD NIELSON, 1979, pp. 28-29; SPIRITI, 1999, pp. 80-81.

7. BERRA 2006, con bibliografia precedente.



Fig. 72. Milano, Chiesa di S. Alessandro, Camillo Procaccini, *Madonna Assunta*.

Santa Maria di Campagna di Piacenza⁸, in modo particolare nelle figure di Gesù e della Madonna, nella resa dei panneggi, nell'uso delle vivide tonalità cromatiche. Inoltre la pala di Ghiffa presenta la stessa struttura arcaica utilizzata anche in altre pale del medesimo periodo, come in quelle con *Madonna e Santi* a Busseto (1611), con *Madonna e Santi* in San Sisto a Piacenza⁹ e con *Madonna del Rosario* già in San Domenico a Cremona (1606)¹⁰: è infatti caratterizzata dalla netta separazione tra parte inferiore e superiore, la scena dell'*Incoronazione* sospesa sulle nuvole che costituiscono l'elemento divisorio con il sottostante gruppo dei santi, dall'impianto piramidale aperto al centro da un brano paesistico.

Tale arcaismo non stupisce alla luce dell'intero percorso di Camillo, un percorso destinato a rimanere invariato, di contro alle ventate di novità, allo stile "emozionale" di cui altri artisti a lui coevi si facevano portatori nella Milano precedente la grande peste del 1630. I suoi riferimenti vanno ricercati tra gli esponenti emiliani dell'età del Cardinale Gabriele Paleotti e in particolare in Bartolomeo Cesi, il "vero artefice cristiano delineato nel Discorso paleottiano del 1582"¹¹: la pala di *Sant'Omobono* e quella con *Madonna e santi* a Bologna, rispettivamente nella Pinacoteca e in San Giacomo, databili intorno alla metà dell'ultimo decennio del Cinquecento, diventano modelli esemplari per il nostro; anche il Malosso¹² viene evocato nello schematismo compositivo e nel gusto fiammingo relativamente alla rappresentazione dei paesaggi. Questo ultimo aspetto, seppure a Ghiffa solo accennato, comprova la pratica di Camillo nel genere, una pratica che, come è stato ben detto, non aderisce alle proposte di paesaggio naturale divulgate da Annibale Carracci, ma è orientata verso le soluzioni fiamminghe più moderne che, nella Milano borromaica, avevano incontrato grande fortuna¹³. Ma per questa inclinazione poteva valere anche l'esempio del padre, Ercole, suo primo maestro, che aveva fornito un importante contributo alla riforma dei modelli tardo manieristici¹⁴, mentre la stessa inclinazione sarebbe stata completamente svolta da uno dei fratelli di Camillo, Carlo Antonio, il cui profilo è stato recentemente approfondito da Alessandro Morandotti, anche relativamente alle loro collaborazioni¹⁵. La scelta nella direzione di rappresentare le storie sacre in modo essenziale, così da renderne chiaro ed esplicito il messaggio di cui i dipinti si fanno portatori, la sua forte comunicazione devozionale, la sua adesione ad un accademismo riformato, costantemente aggiornato alle novità della Bologna del Paleotti, giustificano il consenso acquisito da Camillo presso Federico Borromeo e l'inflazione di sue pale nelle chiese cittadine. Giova in proposito ricordare che, soprattutto dopo il 1610, ovvero dopo la canonizzazione di San Carlo, "Federico scelse di avere un'arte ufficiale più classicista e più palesemente legata al Cinquecento": è un discorso questo ben sostenuto dagli architetti ma che con buone ragioni può valere anche per le altre arti, come Alessandro Morandotti ha chiarito¹⁶.

Spesso nella produzione sacra di Camillo assistiamo ad un'assidua ripetizione di tipologie quasi nel segno di un raggelamento della creatività, tuttavia trattasi di tipologie che avevano incontrato consensi presso gli ambienti ecclesiastici, sicché tale ripetizione appare anche legata alla fortuna dei modelli, alla loro semplicità comunicativa e forse esplicitamente richiesta dalla committenza, in quanto rassicurante e di sicuro effetto¹⁷. Nel dipinto di Ghiffa, come già abbiamo detto, la scena dell'*Incoronazione* è riprodotta su modello di quella realizzata a Piacenza e a Cantù, mentre più variato si presenta il consesso di santi della parte inferiore, con annesso paesaggio, con note di particolare qualità nella elegante figura di san Maurizio che ancora sembra appellarsi a modelli tardo manieristici, di contro all'immagine più stereotipata di San Carlo. Proprio tale scarto qualitativo fa ipotizzare l'impiego della bottega o comunque di un collaboratore, una modalità

8. ARISI RICCARDI 1977, pp. 145-147.

9. Eadem, pp. 144-145.

10. TANZI 1991, pp. 49-52.

11. ZUCCHI 1994, pp. 244-279.

12. VANZETTO 1985, pp. 238-248.

13. MORANDOTTI 2005, pp. 196-227.

14. Si veda per questo aspetto: FORTUNATI 1994, pp. 218-243.

15. MORANDOTTI 2005, pp. 196-227.

16. SCOTTI-SOLDINI 1999, pp. 53-75; MORANDOTTI 2005, pp. 71-76.

17. Per alcune osservazioni in merito si veda: BONA CASTELLOTTI, *Presenze sporadiche*, 1993, pp. 47-48.





Fig. 73. Pallanza, Chiesa di S. Leonardo, maniera di Camillo Procaccini, *Immacolata e S. Leonardo*.



Fig. 74. Baveno, Chiesa parrocchiale, maniera di Camillo Procaccini, *Annunciazione*.

questa che poteva diventare giustificata in contesti provinciali, come nel caso delle località del Lago Maggiore, più che non nelle chiese di Milano città. Tuttavia su questo argomento ancora non si è fatta luce né sono emersi i nomi dei personaggi legati al suo stretto ambito¹⁸.

A lato di tali osservazioni, rimane da chiedersi la motivazione della chiamata di Camillo a Ghiffa. Il pittore non era nuovo ai luoghi del Lago Maggiore, seppure la sua attività in loco sembra privilegiare l'ultimo decennio del Cinquecento, con la realizzazione della decorazione di una cappella della chiesa di Madonna di Campagna a Pallanza e delle due tele in San Martino a Lesa¹⁹, ivi giunte tramite la famiglia Visconti del luogo. Il successo del suo linguaggio è comprovato dalle opere lasciate nella zona da collaboratori di bottega e da divulgatori del suo stile, ad indicare un sicuro consenso presso la committenza religiosa e laica. Sono derivazioni dai suoi modelli *l'Immacolata e San Leonardo* della chiesa di San Leonardo di Pallanza (fig. 73), *l'Annunciazione* della parrocchiale di Baveno (fig. 74), quest'ultima replica più semplificata del modello realizzato per l'oratorio della Colombetta di Milano e ora all'Ospedale Maggiore, opera della sua bottega è *San Carlo in gloria* nella chiesa del Sacro Monte dedicato a questo stesso santo ad Arona²⁰.

18. Per questo tema: CASSINELLI-VANOLI 2007, p. 81.

19. Per Madonna di Campagna: DELL'OMO in *Camillo Procaccini* 2007, pp. 222-223, con bibliografia precedente; per Lesa: Eadem, pp. 214-215 con bibliografia precedente.

20. Per il dipinto di Pallanza: FERRO-DELL'OMO 1996, pp. 218-219; a proposito di questo dipinto se ne veda la derivazione dall'opera ora nella chie-

sa di Ognissanti in San Giorgio di Bergamo, per la quale è stata ipotizzata la provenienza dai Cappuccini di Porta Orientale di Milano: CASSINELLI, in *Camillo Procaccini* 2007, pp. 220-221. Per l'Annunciazione di Milano: WARD NIELSON 1979, p. 26. Quanto alla pala ad Arona, essa è tradizionalmente attribuita a Camillo Procaccini già dalla letteratura ottocentesca: ALBERTI 1984, pp. 43-51; lo stesso studioso attribuisce al pittore un altro

Al momento non conosciamo la dinamica dell'incarico per il dipinto del santuario della Trinità, né gli eventuali tramiti che neppure i caratteri iconografici aiutano a definire con certezza. Tuttavia sotto questo profilo potrebbero essere indicativi i santi che si dispongono nella parte inferiore in atteggiamento devoto verso il gruppo della Vergine incoronata, San Maurizio, santo patrono del luogo, San Carlo, particolarmente venerato sul Lago Maggiore²¹, San Gaudenzio, patrono di Novara e come tale simbolo della Diocesi, e San Bernardino, legato ai francescani osservanti e forse qui ad evocare la vicina presenza del convento a lui dedicato a Pallanza²². Alla fondazione di tale convento aveva molto contribuito, a metà Quattrocento, Donna Elisabetta Morigia, esponente della famiglia feudataria del luogo, che sembra difficile in questo caso non pensare coinvolta nella vicenda di arredo della chiesa di Ghiffa²³. Se questo coinvolgimento fosse effettivamente avvenuto, si giustificerebbero sia la presenza di Bernardino nella pala in questione, sia l'incarico affidato a Camillo, pittore di grande successo nella Milano borromaica: il dipinto sarebbe così diventato un mezzo di autoaffermazione della stessa famiglia, un'espressione di potere nel contesto religioso forse più significativo del luogo.

Resta il fatto che per tale incarico l'artista poteva contare sulla già citata fortuna acquisita prima del Seicento sul Lago Maggiore, sicuramente unita alle positive referenze del vescovo Carlo Bascapè che doveva averlo molto apprezzato per la decorazione realizzata nel santuario di Santa Maria di Campagna di Pallanza tanto da richiederlo, nel 1613, anche al Sacro Monte di Varallo²⁴. Tutto ciò in una situazione della cultura figurativa non sempre omogenea nei decenni precedenti la peste. Sono infatti qui sporadiche le presenze dei grandi protagonisti del primo Seicento lombardo. Del tutto assenti risultano Cerano e Giulio Cesare Procaccini; Morazzone presenziava ad Arona nel primo decennio del secolo con la serie di tele con storie della Vergine, la cui cronologia è stata definita da recenti ritrovamenti documentari²⁵; Tanzio da Varallo dava il suo contributo all'arredo pittorico della collegiata di San Leonardo a Pallanza entro la fine del secondo decennio del XVII secolo²⁶, in un contesto



Fig. 75. Cannobio, Santuario della SS. Pietà, Anonimo lombardo, *Madonna Immacolata*.

San Carlo nella chiesa di Santa Marta di Cannobio, ma trattasi ancora una volta di un lavoro della sua scuola (FERRO-DELL'OMO 1996, p. 219). Per la diffusione di modelli procaccineschi sul Lago Maggiore: BONA CASTELLOTTI 1996, pp. 37-38. Non ha invece a che fare con Camillo Procaccini il dipinto raffigurante *Madonna Immacolata* (fig.75) del santuario della SS. Pietà di Cannobio (Idem, p. 37), attualmente in corso di restauro.

21. BALOSSO 1985, pp. 333-358. Si veda anche il numero della rivista "Verbanus" del 1984 interamente dedicato alla fortuna di San Carlo sul lago Maggiore.

22. Per questo convento: MORIGIA 1603, pp. 134-135; DE VIT 1878, pp. 99-101; VIANI 1891, p. 175.

23. Idem. Per i Morigia si veda: MORIGIA 1603, pp. 110-115. In proposito il Morigia accenna anche al palazzo di residenza a Frino (attualmente trasformato in hotel), sottolineandone soprattutto le bellezze del giardino.

24. Per Bascapè e Madonna di Campagna: DE FILIPPIS 1991, pp. 17-18. Per Bascapè e Varallo: LONGO 1994, p. 407 n. 85, 418.

25. STOPPA 2003, pp. 181-183 con bibliografia precedente.

26. COLOMBO, 2000, p. 92 con bibliografia precedente.



Fig. 76. Miasino, Chiesa di S. Maria, Bottega di Camillo Procaccini, *Natività*.

ove, quasi in contemporanea, l'altare maggiore si arricchiva del citato dipinto della bottega di Camillo. Un contesto per certi versi differente dalla Riviera d'Orta, anch'essa diocesi di Novara, ma dove diventava vincente la cultura importata dai migranti, con una straordinaria varietà di testimonianze²⁷. Abbondavano Giulio Cesare Procaccini, il fratellastro più giovane di Camillo, i Fiammenghini, Morazzone e la sua scuola rappresentata in loco dal Martinoli. Anche per queste partecipazioni, talora, poteva contare il contatto con i migranti, quelli milanesi, che spesso facevano da "passa parola" tra di loro, come nel caso dello stesso Giulio Cesare²⁸. Ma aggregante diventava anche il Sacro Monte, per il quale Bascapè emanava direttive precise e circostanziate. Camillo nel Cusio sembra aver avuto una presenza più marginale, limitata al Monte con un dipinto raffigurante la *Natività* che i documenti ritrovati permettono di datare intorno al 1609²⁹; prevaleva invece la sua bottega a Miasino, con una *Natività* (fig. 76) che riproduce quella ora a Brera, anch'essa riportata alla scuola, e con il *Sacrificio di Isacco* (fig. 77) nella chiesa della Natività di Maria³⁰, variante delle tre versioni note, una di collezione privata recentemente presentata da

Morandotti³⁰, l'altra nella Residenzgalerie di Salzburg e proveniente dalla collezione viennese Czernin e la terza nella Pinacoteca di Varallo³¹.

A fronte di tali situazioni appare lampante la maggiore uniformità di Novara città che, sotto il profilo figurativo, si presentava come specchio di Milano, con le presenze equamente distribuite di tutti i protagonisti del grande Seicento Lombardo dei primi decenni del Seicento. L'arredo figurativo interessava soprattutto i monasteri e i conventi, con spartizioni di incarichi tra Giulio Cesare in san Quirico e in Santa Chiara (una pala perduta), Cerano tra Agostiniani e Cappuccini, Daniele Crespi³² e Camillo, presente in città con una tela perduta per i Lateranensi e un'ancona in San Marco, sede dei Barnabiti, per la cui commissione potrebbe aver contato anche la sua ripetuta presenza in Sant'Alessandro a Milano³³. In ultimo il cantiere di San Gaudenzio, la chiesa simbolo della città, ove facevano bella mostra di sé tutti i campioni dei pitto-

27. DELL'OMO-FIORI 2004.

28. Ivi, pp. 108-110.

29. DELL'OMO, 2006/1, pp. 99-105. Sul Bascapè e i Sacri Monti; DE FILIPPIS 1994, pp. 289-306; Eadem, *Bascapè e il Sacro Monte*, 1994, pp. 307-318. si veda anche: VENTUROLI 1994, pp. 11-33.

30. La *Natività* nasce per l'altare maggiore della chiesa, mentre del *Sacrificio di Isacco* si ha notizia solo nella visita di Morozzo (1821). Per

la versione presentata da Morandotti: MORANDOTTI, 2005, p. 198; CASSINELLI in *Camillo Procaccini* 2007, pp. 160-161.

31. MORANDOTTI 2005, p. 204 n. 21. Per la versione di Varallo: CASSINELLI-VANOLI in *Camillo Procaccini*, pp. 156-159.

32. Esemplare per questa lettura è quanto riportato da Cotta: COTTA 1994, a. v.

33. DE FILIPPIS, 1991.

ri “pestanti”, Morazzone, Tanzio, Duchino, Fiammenghini. Un quadro questo ancora tutto da indagare sotto l'aspetto della committenza, in modo specifico per i conventi di cui è per lo più andata persa la documentazione relativa: poiché è forte sospetto che, come già in Milano, capitale del Ducato, le grandi famiglie novaresi si spartissero gli spazi religiosi anche negli edifici degli ordini, attraverso prestigiose opere associate anche alle presenze negli stessi conventi di loro esponenti. Molto è ancora da ritrovare e molto da capire, almeno per chi intende la storia dell'arte come compagna indissolubile della storia e della devozione dei luoghi, delle vicende delle famiglie con tutto il loro immaginario e la loro proiezione nella realtà del tempo.

Questo discorso vale anche per il Lago Maggiore, ancora ricco di sorprese, da studiare e valorizzare, su fronti diversi, *in primis* attraverso l'opera di tutela, che spesso è il primo tramite alla conoscenza.



Fig. 77. Miasino, Chiesa di S. Maria, Bottega di Camillo Procaccini, *Sacrificio di Isacco*.

Bibliografia

- ALBERTI L., *Quattro pale d'altare*, in *Verbanus*, 5, 1984, pp. 43-51.
- ARISI RICCARDI R., *Camillo Procaccini a Piacenza*, in *Arte Cristiana*, 639, 1977, pp. 137-150.
- BALOSSO G., *Geografia e storia del culto di san Carlo nella diocesi di Novara*, in *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè*, Atti della giornata culturale (Arona 1984), Novara 1985, pp. 333-358.
- BERRA G., “*L'apparizione della Madonna di Caravaggio a Giannetta*” di Camillo Procaccini, in *Arte Cristiana*, 833, 2006, pp. 117-125.
- BERRA G., *Appunti per le biografie di Camillo Procaccini e Panfilo Nuvoletti*, in *Paragone*, 46, 2002, pp. 59-85.
- BERTAMINI T., *Iconografia della SS. Trinità nel Verbano - Cusio - Ossola*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia della SS. Trinità*, Milano 2000.
- BONA CASTELLOTTI M., *Camillo Procaccini. Incoronazione della Vergine*, in *Pittura in Brianza e Valsassina dal Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1993, p. 276.
- BONA CASTELLOTTI M., *La pittura del Seicento in una zona sospesa tra Lombardia e Piemonte*, in *Pittura tra il Verbano*, pp. 37-38.
- BONA CASTELLOTTI M., *Presenze sporadiche nella prima metà del Seicento*, in *Pittura in Brianza...*, pp. 47-48.
- Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, catalogo della mostra a cura di D. CASSINELLI, P. VANOLI, Cinisello Balsamo, 2007.
- CASSINELLI D., *Camillo Procaccini nella cappella della Vergine delle rocce*, in *Nuovi Studi*, 9-10, 2004-2005, pp. 199-211.
- CASSINELLI D., VANOLI P., “*Chi muta paese, cangia ventura*”. *L'affermazione di Camillo Procaccini in Lombardia*, in *Camillo Procaccini*, pp. 43-89.
- COLOMBO S., *San Giovanni Evangelista e Santa Caterina d'Alessandria. San Teodoro e Sant'Apollonia*, in *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra a cura di M. Bona Castellotti, Milano



2000, p. 92 con bibliografia precedente.

COLOMBO S.A., *Camillo Procaccini. Natività*, in *Pittura tra il Verbano e il Lago d'Orta*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1996, p. 276.

COTTA L.A., *Museo Novarese. IV Stanza e Giunte manoscritte*, a cura di M. Dell'Omo, Torino 1994.

DE FILIPPIS E., *Bascapè e il Sacro Monte di Orta*, in *Carlo Bascapè...*, pp. 307-318.

DE FILIPPIS E., *Carlo Bascapè: dall'attività milanese al fianco di san Carlo agli indirizzi generali per la guida della diocesi di Novara*, in *Novarien*, 21, 1991, pp. 17-18.

DE FILIPPIS E., *L'indirizzo e il controllo del Bascapè in tema di arte sacra: i cantieri dei Sacri Monti*, in *Carlo Bascapè*, pp. 289-306.

DE VIT V., *Il Lago Maggiore, Stresa e le Isole Borromee*, IV, Prato 1878, pp. 99-101.

DELL'OMO M. - FIORI F., *I tesori degli emigranti. Arte artigianato ed emigrazione nel Cusio e nella Diocesi di Novara dal Cinquecento al Settecento*, Novara 2004.

DELL'OMO M., *Camillo Procaccini. San Giorgio libera la principessa dal drago*, in *Maestri lombardi in Piemonte nel primo Seicento*, catalogo della mostra a cura di A.M. Bava e C.E. Spantigati, Torino 2003, p. 40.

DELL'OMO M., *La prima cappella del Sacro Monte di Orta. Committenza e artisti: alcune precisazioni*, in *Studi piemontesi*, XXXV, 2006/1, pp. 99-105.

FERRO F.M. - DELL'OMO M., in *La pittura novarese del Sei e Settecento*, Novara 1996.

FORTUNATI V., *Le metamorfosi della pala d'altare nel dibattito religioso del Cinquecento: il cantiere di San Giacomo*, in *La pittura in Emilia...*, pp. 218-243.

LONGO P.G., *"Un luogo sacro... quasi senz'anima". Carlo Bascapè e il Sacro Monte di Varallo*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento* (Atti del convegno, Orta-Varallo Sesia 1993), Novara 1994, p. 407 n. 85, 418.

MAZZA, *Gli esordi emiliani di Camillo Procaccini tra Bologna e Reggio*, in *Camillo Procaccini*, pp. 25-41.

MONDOLFO F., *Origine e storia del dilettissimo Monte*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia della SS. Trinità*, Milano 2000.

MORANDOTTI A., *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005.

MORIGIA P., *Historia della nobiltà, et degne qualità del Lago Maggiore*, Milano 1603, pp. 134-135.

SCOTTI A. - SOLDINI N., *Borromini milanese*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a san Carlo alle Quattro fontane*, catalogo della mostra a cura di M. Kahn Rossi - M. Francioli, Milano 1999, pp. 53-75.

SPIRITI A., *Sant'Alessandro in Zebedia a Milano*, Cinisello Balsamo 1999, pp. 80-81.

STOPPA J., *Il Morazzone*, Milano 2003, pp. 181-183.

TANZI M., *1606: Camillo Procaccini a Cremona*, in *Bollettino d'arte*, 66, 1991, pp. 49-52.

VANZETTO C., *Giovan Battista Trotti detto il Molosso*, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 238-248.

VENTUROLI P., *Carlo Bascapè committente di tessuti*, in *I tessuti nell'età di Carlo Bascapè vescovo di Novara (1593-1615)*, catalogo della mostra a cura di P. Venturoli, Novara 1994, pp. 11-33.

VIANI A., *Pallanza antica e Pallanza nuova. Notizie storiche compendiate da A.V.*, Pallanza 1891, p. 175.

WARD NIELSON N., *Camillo Procaccini. Paintings and Drawings*, New York - London 1989.

ZUCCHI A., *La pittura nell'età post tridentina: osservanza religiosa e osservazione della realtà in Bartolomeo Cesi*, in *La pittura in Emilia e Romagna. Il Cinquecento*, Milano 1994, pp. 244-279.





La decorazione plastica nel Santuario di Ghiffa: la cappella della SS. Trinità e la macchina dell'altare maggiore. Plasticatori a confronto sulle sponde del Verbano nel primo Seicento. Tracce per una ricerca.

Federica Bianchi

Nonostante il restauro promosso dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte¹, la storiografia artistica recente si è occupata poco degli stucchi dislocati nei diversi edifici del Santuario di Ghiffa, in chiesa (oggetto del nostro intervento) e gli altri presenti nella cappella di Abramo e soprattutto in quella dell'Incoronata (1647)². Del resto la scelta si iscrive in una tendenza ancora diffusa nel territorio che qui ci interessa, mentre risulta in controtendenza rispetto alle indagini oramai decennali promosse in altre parti d'Italia e soprattutto della Lombardia prealpina³.

La nostra indagine sullo studio degli stucchi realizzati per la cappella della Santissima Trinità prende avvio affrontando tre aspetti: la fortuna critica della decorazione plastica, le fonti documentarie antiche e lo stato di conservazione, utile per capire l'assetto attuale della cappella e precisare l'ambito stilistico delle maestranze presenti nella chiesa di Ghiffa.

La bibliografia locale più antica fornisce pochi ma significativi elementi di conoscenza relativi alla cappella sui quali è bene soffermarsi poiché menzionano, brevemente, la decorazione plastica. Un inventario risalente al 1845 riferisce di importanti lavori di abbellimento della chiesa appena conclusi che ne impreziosirono l'interno grazie alla ridipintura di tutta la volta in stile neogotico, mentre risale a un periodo appena precedente la costruzione dell'organo e del relativo camminamento in controfacciata. Questo intervento contribuì a ridurre l'accesso originario alla cappella della SS.ma Trinità - collocata appunto alla prima campata a sinistra - costringendola in uno spazio da allora divenuto esiguo⁴ (fig. 78). La percezione della cappella risulta alterata, soprattutto nel suo peculiare carattere teatrale messo in risalto sia dall'apparato architettonico che plastico impreziosito dalle eleganti dorature originarie (anch'esse rinfrescate a metà '800), oggi appena visibili e che invece erano state notate dall'Arciprete Ceretti, autore di una rara memoria sul Santuario, edita nel 1857⁵: «...Tutta la cappella intorno è ricca di fregi, di emblemi e di stucchi significativi le antiche allegorie al mistero della Santissima Trinità; e si spera che la crescente pietà dei fedeli vorrà colle proprie offer-

Ringrazio il Dottor Claudio Silvestri direttore del Parco del Sacro Monte di Ghiffa e il comitato scientifico del convegno per l'invito. Inoltre desidero ringraziare per il proficuo scambio di idee Marina Dell'Omo e Jessica Gritti; per la collaborazione: la direzione e il personale dell'Archivio Storico Diocesano di Novara, dell'Archivio Storico Diocesano di Milano, della Biblioteca di Verbania - Pallanza, della Biblioteca d'arte di Torino e del Kunst Historisches Institut di Firenze. Un grazie infine a Don Luigi Dresti Prevosto di Cannobio e a Don Bruno Medina Parroco del Santuario della SS.ma Pietà di Cannobio, per avermi agevolata nella consultazione dei materiali d'archivio.

1. Il restauro risale al 1988 e venne eseguito sotto la direzione del Dottor Paolo Venturoli, Soprintendenza ai Beni Storici e Artistici di Torino e del Piemonte.

2. Un inventario del patrimonio di opere in stucco presenti nel Santuario di Ghiffa si trova in *Sacro Monte di Ghiffa*, 2000.

3. Non potendo dare ragguagli bibliografici dettagliati al riguardo, per ovvie ragioni di spazio nonché di taglio critico, rinvio a studi recenti d'insieme contenenti i rinvii alla bibliografia storica: la collana di sei volumi promossa dal Canton Ticino e dalla Regione Lombardia *Artisti dei Laghi. Itinerari europei* (1994 - 2002), la serie di quattro volumi curata da COPPA - MONTEFORTE, realizzata grazie all'impegno della Provincia di Sondrio, Kriterion e Credito Valtellinese, *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna* (1994 - 2000) e la raccolta di studi sull'argomento: in DELLA TORRE - MANNONI - PRACCHIA (a cura di), Milano, 1998 e BERGAMINI - GOI (a cura di), Udine, 2001.

4. SILVESTRI 2000, pp. 127-136.

5. CERETTI 1857, p. 10.





Fig. 78. Ghiffa, Sacro Monte, Chiesa della SS. Trinità, cappella della SS. Trinità, insieme (decorazione plastica, IV decade del '600).



te concorrere in modo da poter in breve tempo con dorature e ritocchi renderla più conveniente al grande mistero che agli occhi de' fedeli rappresenta...». Infine una testimonianza fotografica risalente al primo '900 contribuisce a precisare l'iconografia originale della cappella. Le due statue di Santi che affiancano l'affresco centrale raffigurante le *Tre Sacre Persone* non sono quelle odierne, evidentemente posticce dedicate ai *Santi Pietro e Paolo*, ma altre - verosimilmente lignee e policrome - raffiguranti i *Santi Giovanni Evangelista e Isaia Profeta*⁶.

Per quanto riguarda le fonti documentarie antiche, esse offrono indizi sicuri circa la cronologia della messa in opera della cappella in tutte le sue parti. A fornire i dati più interessanti sono i resoconti delle Visite Pastorali. Come già evidenziato dalle ricerche di Franco Mondolfo⁷ e di Jessica Gritti in questo stesso volume, la ricostruzione della chiesa risale al 1605, mentre un inventario del 1617 informa dell'assetto architettonico dell'edificio pressoché identico a quello attuale⁸. In questo documento non viene specificato nulla circa la decorazione a stucco della cappella della Trinità, segno che i plasticatori non erano ancora intervenuti.

Infatti nella Visita Pastorale del 1629 effettuata dal Vescovo Giovan Pietro Volpi, si raccomanda: "...La capella della Santissima Trinità si faccia nel termine di un mese politamente con buona calcina imbiancare..."⁹. Mentre nella Visita successiva, compiuta nel 1646 dal Vescovo Antonio Torielli, parlando dell'altare della medesima cappella della SS.ma Trinità si dice: «...gipso ornata et inaurata in calce ecclesia posita ad levum ingressum et decenti ornatum cum decenti suppellectili...»¹⁰. I documenti appena evocati fissano gli estremi cronologici, il quarto decennio, rispettivamente *post* e *ante quem*, entro i quali venne a cadere l'intervento dei plasticatori. Lo stesso arco di tempo trova conferma anche in relazione alla realizzazione delle tele collocate lungo le pareti laterali e degli affreschi, tutti ritenuti dalla critica di Luigi Reali e, per ragioni stilistiche, fatti risalire agli anni Trenta¹¹. Allo stesso momento risalgono anche le cornici in stucco, i putti, i racemi e le altre decorazioni plastiche poiché era logica consuetudine che la realizzazione di queste parti fosse messa in opera in un momento precedente l'esecuzione delle pitture murarie permettendo in questo modo l'uso degli stessi ponteggi sia ai plasticatori che ai frescantì.

La nostra ipotesi prende corpo anche dal confronto con un'altra decorazione a stucco non lontana da Ghiffa. Si tratta della cappella della Vergine del Rosario nel Santuario della SS.ma Pietà di Cannobio. I recenti restauri degli stucchi modellati lungo le pareti laterali e l'arco d'ingresso¹² permettono di cogliere una significativa affinità stilistica rispetto alle maestranze impegnate nella cappella trinitaria di cui ci occupiamo. I confronti più convincenti riguardano i putti carnosi a fianco delle cartelle laterali di Cannobio (fig. 79) e gli angeli reggitemma di Ghiffa (fig. 80): sono simili il modellato delle figure, più morbide e sinuose nei manufatti cannobini meglio conservati, la lavorazione e l'acconciatura delle capigliature delle stesse figure angeliche. Sono constatazioni che fanno supporre il transito delle stesse maestranze da una località all'altra. Sebbene manchino a tutt'oggi conferme documentarie (mancano purtroppo all'appello i libri mastri della fabbrica), gli estremi temporali dell'impresa cannobina sono deducibili dai resoconti delle Visite Pastorali. Risulta che la decorazione plastica della cappella mariana era stata realizzata fra l'inizio degli anni Venti (quando la cappella era ancora da

6. MONDOLFO, 2000, pp. 11-46, p. 36, ill. p. 39.

7. *Idem*, pp. 11-46.

8. *Idem*, pp. 16-20.

9. Archivio Storico Diocesano, Novara (ASDNo), Visite Pastorali, 124, Visita Pastorale G.P. Volpi, 1629, ff. 176-177, f. 177. Nel resoconto del Vescovo Volpi, oltre a parlare del carattere spoglio della cappella si accenna alla sola presenza dell'immagine della SS.ma Trinità.

10. ASDNo, Visite Pastorali, vol. 140, Visita Pastorale A. Torielli, 1646, ff. 256-257, f. 256.

11. PIZZIGONI 1989, pp. 15-35. L'attribuzione delle tele e degli affreschi al Reali è di Paolo Venturoli, vedi p. 20.

12. Restauri P. Pedrini Cameri (2001), direzione lavori del Dottor Fulvio Cervini, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Torino e del Piemonte.





Fig. 79. Cannobio, santuario della SS. Pietà, cappella della SS.ma Vergine del Rosario, dettaglio stucchi policromi della parete laterale, *Putto*, maestranze luganesi (III/IV decade del Seicento).



Fig. 80. Ghiffa, Sacro Monte, Chiesa della SS. Trinità, cappella della SS. Trinità, dettaglio degli stucchi policromi dell'arco trionfale, *Angelo reggi stemma*, maestranze luganesi.

decorare)¹³ e il 1640, quando il Vescovo Cesare Monti al suo passaggio nel santuario afferma in generale «*Structura huius Ecclesia Multum elegans quidam conspicitur immo ornatissima estimatur*»¹⁴.

Chiarito l'arco cronologico degli stucchi di Ghiffa, il tono e lo stile della decorazione si precisano ora allargando e diversificando il raggio della nostra indagine. Spunti interessanti vengono da studi recenti dedicati alla storia del linguaggio della predicazione ai tempi della Controriforma fra Cinque e Seicento¹⁵, in particolare in Italia Settentrionale che permettono di stabilire dei parametri e dei distinguo legati alla retorica, utilissimi a comprendere le dinamiche della comunicazione orale che andavano precisandosi in quegli anni. I risultati emersi rivelano che se da un lato, sulla spinta delle riforme di San Carlo Borromeo, si fa strada una retorica marcata da un impatto espressivo maggiore, dall'altro con l'avvento del Cardinal Federico l'indirizzo prescelto privilegia la messa a punto di codici espressivi semplici ed essenziali, destinati ad essere ripetuti con lo scopo di indurre la persuasione dei devoti.

13. Archivio Storico Diocesano, Milano, vol. I, 416, 27.

15. GIOMBI 1999.

14. Archivio Parrocchiale, Cannobio; Visita Pastorale C. Monti, 1640, fascicolo 1, p. 14 (verso).



Fig. 81. Ghiffa, Sacro Monte, Chiesa della SS. Trinità, cappella della SS. Trinità, parte superiore degli stucchi policromi dell'arco trionfale, *Coppia di angeli reggi stemma*, maestranze luganesi.

Sono osservazioni che trovano riscontro, nelle grandi linee, anche in ambito artistico dove l'incidenza dei Borromeo è ben nota. In particolare mi sono chiesta se le riflessioni sulla retorica non possano offrire spunti più precisi per comprendere in particolare il ruolo del linguaggio plastico, il suo rapportarsi alle altre arti e, in senso più ampio, la ragione di quella spiccata teatralità presente in tanti manufatti voluti dai committenti ecclesiastici di quel periodo, per rendere decorosi e incisivi i luoghi di culto.

L'apprezzamento della cappella di Ghiffa nel suo insieme come nelle sue singole parti decorative è in tal senso esemplare. Ad esempio la postura spregiudicata, per eloquenza gestuale, degli angeli reggi stemma svolazzanti al sommo dell'arco d'ingresso (fig. 81) oltre a testimoniare una non trascurabile abilità esecutiva, permette di stabilire i primi rapporti sicuri con quanto facevano nello stesso periodo gli artigiani luganesi dislocati in diversi luoghi dei territori a ridosso dell'arco alpino. I termini di confronto chiamano in causa soprattutto le esperienze caronesi e campionesi di primo Seicento, rispettivamente di Alessandro Casella e di Bernardo Bianchi, dislocate in Valtellina nel Terziere di Mezzo. Era una zona particolarmente calda minacciata da conflitti interni e religiosi, e per questo tenuta sotto stretta sorveglianza dalle autorità ecclesiastiche impegnate nell'opera di moralizzazione post tridentina¹⁶. Il Terziere valtellinese divenne un formidabile e pionieristico laboratorio di immagini, destinate ad essere esportate dagli stessi artigiani e dai loro discepoli non solo nella regione dei laghi e delle pianure a ridosso delle prealpi, ma fino a Torino e in Piemonte¹⁷. In tempi recenti la geografia artistica si è arricchita di un importante tassello utile in questa sede a precisare il profilo anche culturale delle

16. BORROMEO 1998.

17. COPPA 1989; BIANCHI 2006, pp. 101-116.



Fig. 82. Trecate, chiesa di San Francesco, cappella di Sant'Antonio, volta della cappella, dettaglio degli stucchi policromi, *Testina d'angelo*, maestranze luganesi (1640).

maestranze attive a Ghiffa. Si tratta della decorazione plastica nella chiesa di San Francesco a Trecate, a Sud di Novara, dove fra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del XVII secolo si avvicendarono diverse compagnie di artigiani che in tempi diversi si alternarono sui ponteggi delle sei cappelle laterali e della cappella maggiore¹⁸. Rientrano nella nostra indagine solo i primi interventi che, in ordine cronologico, riguardano la cappella di San Francesco (ultimata nel 1632) e quella adiacente dedicata a Sant'Antonio (datata 1640), entrambe ricondotte da chi scrive a plasticatori luganesi. In relazione a quest'ultima si osserva l'esuberanza del *fare artistico* in dettagli quali le testine ricciolute degli angeli colti in espressioni di grande vivacità (fig. 82), che trovano riscontro negli angeli reggi stemma a Ghiffa. Tuttavia non va taciuta la differenza qualitativa fra i due interventi, a vantaggio dell'impresa di Trecate dall'esecuzione più fluida e "pittorica". Ma tenuto conto della conservazione non ottimale dei manufatti di Ghiffa, non ancora liberati dalle pesanti scialbature, il confronto è utile a mettere in rilievo l'affinità fra le due imprese, un sentire comune legato alla circolazione di modelli molto simili utilizzati per fini devozionali e di volta in volta personalizzati dalle squadre di artigiani.

Ad accostare la decorazione di Ghiffa alle maestranze luganesi concorrono altri aspetti e confronti. Il gruppo plastico raffigurante *Dio Padre benedicente* (fig. 83), ad esempio, iscritto nel timpano del frontone è difficile immaginarlo senza i precedenti valtelinesi, in particolare quello della cappella maggiore nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno (1624), un'opera realizzata, significativamente, dal *team* Casella - Bianchi cui si è accennato¹⁹. Ma nell'opera di Ghiffa gli stuccatori luganesi sembrano abbandonare l'espressività caricata, enfatica, peculiare al Casella e alla quale l'artista resterà fedele in patria (fig. 84) e in imprese non lontane dal Verbano (nella chiesa della Misericordia ad Inverio, 1642²⁰), scegliendo invece una via più didascalica dove l'allentarsi dell'emozione dà voce a un senso di certez-

18. BIANCHI, *Ibidem*. Mi permetto di far riferimento al mio scritto anche per quanto riguarda l'apprezzamento delle opere valtelinesi del *team* Casella - Bianchi. Su questo aspetto si veda la parte conclusiva del pre-

sente contributo.

19. COPPA, 1998, pp. 225-227.

20. BIANCHI - AGUSTONI, 2002, pp. 213-214; BIANCHI, 2006, pp. 107-108.



Fig. 83. Ghiffa, Sacro Monte, Chiesa della SS. Trinità, cappella della SS. Trinità, dettaglio degli stucchi policromi, *Dio Padre benedicente*, maestranze luganesi.

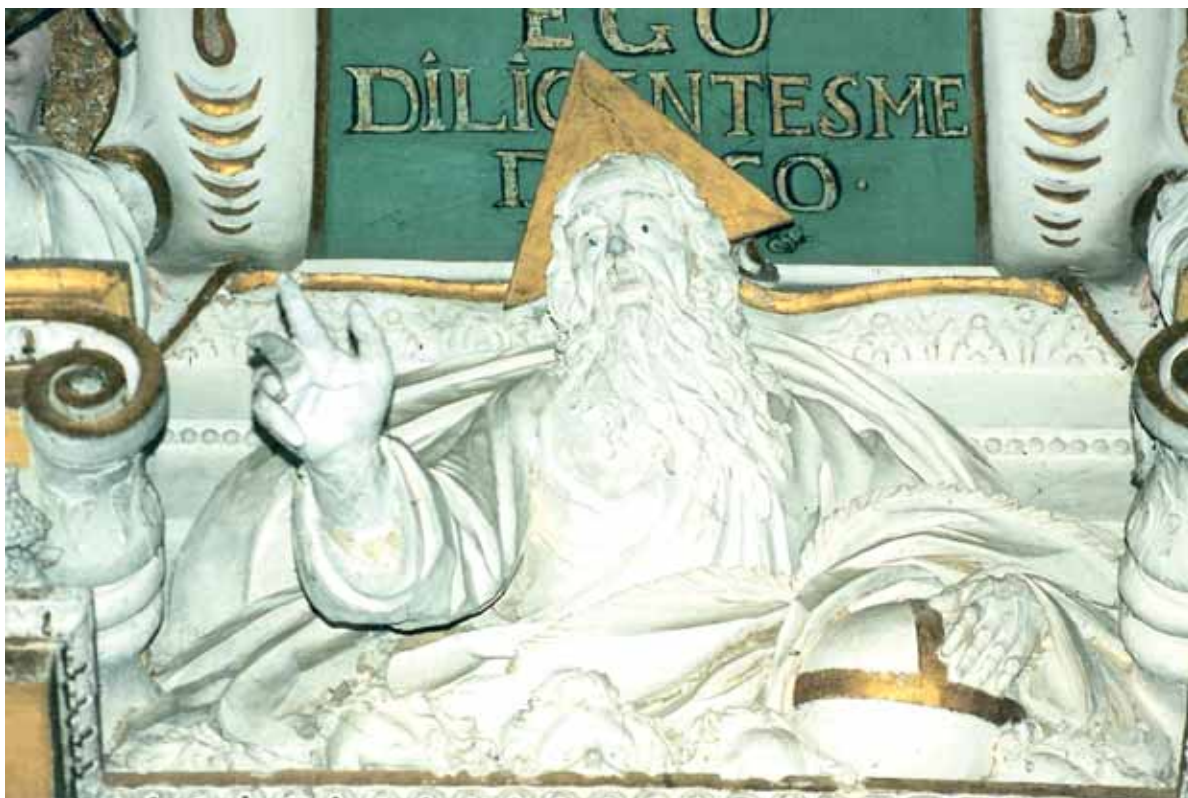


Fig. 84. A. Casella, *Dio Padre benedicente*, Carona, Santuario della Madonna d'Ongero, dettaglio della decorazione in stucco dell'altare maggiore (1646).



Fig. 85. Ghiffa, Sacro Monte, Chiesa della SS. Trinità, cappella della SS. Trinità, affresco della volta con la *Resurrezione di Cristo* (di A. de' Reali) e stucchi policromi, quadrature putti e motivi decorativi, maestranze luganesi.



Fig. 86. Trecate, chiesa di San Francesco, cappella di San Francesco, affresco della volta con *L'apparizione della Vergine al Santo* (G.F. e G.B. Lampugnani) e stucchi policromi con quadratura polilobata (1632), maestranze luganesi.

za, di *Verità*²¹. A questa tendenza, più vicina alla sensibilità e alle disposizioni del Cardinal Federico, si affianca la fortuna di motivi tardo-cinquecenteschi.

Sulla volta della cappella della Santissima Trinità (fig. 85), come nelle cappelle più antiche della chiesa francescana di

21. Un altro esempio coevo è il complesso decorativo in San Maurizio della Costa - nei pressi del Santuario di Ghiffa - nella cappella del Rosario. Anche in questo caso il pittore è Luigi Reali con opere datate 1637 (PIZZIGONI, 1989, p. 15). Un altro collaboratore dell'impresa è lo scultore Bartolomeo Tiberino artefice delle due statue lignee a tutto tondo di Santi, collocate in nicchie ai lati dell'altare. La loro postura e la posizione all'interno della cappella sono alcuni degli elementi di un insieme che a più di un titolo rivela tangenze con la cappella della Santissima Trinità nella chiesa del santuario di Ghiffa. Sorgono spontaneamente due domande destinate, per ora, a restare aperte: la prima riguarda l'autore delle statue lignee - oggi perdute - già nella cappella della Trinità e immortalate in una fotografia di primo '900 (vedi nota 6). Non potrebbe

trattarsi anche in questo caso di sculture dello stesso Tiberino? Solo i documenti potrebbero chiarire questa vicenda. La seconda è di carattere più generale. Vista la qualità superiore della decorazione plastica di Ghiffa, non potrebbe essere stata il modello cui si ispirarono altri committenti del luogo per imprese simili dislocate nel territorio limitrofo come la cappella del Rosario? Sarebbe necessario un monitoraggio più esaustivo del territorio per poter dare una risposta più circostanziata. Per il momento fra le imprese a Ghiffa e in San Maurizio il divario qualitativo emerge dal confronto fra i due gruppi plastici raffiguranti *Dio Padre benedicente* dove l'indecisione delle modeste maestranze attive in S. Maurizio nella scelta fra linguaggio didascalico e carica espressiva, non a caso risolta in chiave di maniera, è evidente nella figura di Dio Padre.

Treccate (fig. 86) e in altri, molti esempi dislocati nel vasto territorio prealpino, si notano spesso gli episodi dei racconti sacri - intesi quali esempi di virtù da imitare e/o allegorie - scanditi da quadrature in stucco. Si varia da forme semplici a forme polilobate spesso impreziosite da profili applicati alla foglia d'oro, tutti debitori da modelli e spunti tratti dalle *incisioni di ornato* diffuse nella Roma tardo cinquecentesca ed elaborati, fra gli altri, da Federico Zuccari e Bernardo Castello²² due fra gli artisti più attivi al fianco della chiesa tridentina.

Nel territorio circostante al Santuario di Ghiffa la cultura figurativa tardo-cinquecentesca ha conosciuto una significativa fortuna soprattutto attraverso la presenza di Camillo Procaccini. Come argomentato da Marina Dell'Omo in questo stesso volume, l'artista - molto legato all'Accademia borromaica istituita a Milano dal Cardinal Federico nel primo Seicento - è presente con la sua bottega con l'imponente pala d'altare collocata nella cappella maggiore nella stessa chiesa di Ghiffa di cui si dirà oltre. Lo troviamo in altri cantieri dislocati lungo la sponda occidentale del Verbano fin dai primi anni del secolo, in particolare a Pallanza nel santuario dedicato a Santa Maria di Campagna nell'ampia cappella dedicata alla Madonna delle Grazie risalente agli anni 1594-1597²³. In questo ambiente il tono castigato delle opere su tela si combina con le sfingi alternate a testine di angeli e a motivi mariani, tutti presenti nella decorazione a stucco (fig. 87) realizzata, in base a un'iscrizione emersa in occasione dei restauri, da tale mag.o Alberto Cavalli²⁴. La commistione fra sacro e profano all'epoca rispecchiava una consuetudine maturata in ambienti particolarmente ricercati, aulici della società milanese del tempo; si pensi alla residenza di Pirro Visconti a Lainate (1585-1589), al Santuario - anch'esso periferico - commissionato dai Della Croce a Riva San Vitale (1592-1600) e infine alla



Fig. 87. Pallanza, santuario della Madonna di Campagna, cappella della B.V. delle Grazie, tele di C. Procaccini e aiuti, angioletti in stucco policromo alla foglia d'oro di mag.o Alberto Cavalli, *sfingi accovacciate e ghirlande di frutta* (1604-05).

22. GAVAZZA, 1974, p. 332, nota 50.

23. COLOMBO, 1996, p. 276.

24. I restauri vennero eseguiti da Agostino Mascheroni negli anni 1994-

1996 sotto la direzione del Dott. Paolo Venturoli, Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Torino e del Piemonte.

decorazione di alcune cappelle laterali e del sottarco di quella maggiore nella chiesa di Sant'Angelo a Milano (1600-1603)²⁵. Sono imprese nelle quali il *revival* classico e profano si unisce al linguaggio limpido e sobrio delle parti dipinte condotte, non a caso, da Camillo Procaccini e dalla sua bottega. Rispetto ai lavori in Sant'Angelo a Milano la cappella mariana di Pallanza tradisce una certa schematicità e rigidità, proponendo tuttavia un *sentire* comune. In tal senso è una testimonianza della fortuna della retorica promossa dal Cardinal Federico espressa in un fitto e indissolubile dialogo fra pittura e stucco.

Ad una sensibilità molto vicina doveva corrispondere anche l'abbellimento della cappella maggiore nella chiesa collegiata di Santa Maria ad Arona. La decorazione commissionata dallo stesso Borromeo venne distrutta a inizio '800²⁶. Tuttavia ne possiamo intuire il respiro e la preziosità grazie alla descrizione tramandataci, fra l'altro, dal Rivola che mette l'accento sull'equilibrio dell'intero apparato decorativo dove ancora una volta si combinavano armoniosamente affreschi, tele e stucchi: "...i dipinti (narrano) i principali misteri di Maria Vergine, in ben compartiti e vaghi campi, quattro affreschi nella volta e sei tele sulle pareti, il tutto legato a variati fregi di stucco coperti d'oro in sottilissimi fogli battuto..."²⁷. Ma sia il Rivola che un antico istromento conservato nell'archivio della Collegiata tacciono il nome dell'artefice dell'impresa aronese²⁸.

Sappiamo invece che la presenza di Procaccini nella regione del Verbano prosegue nel tempo. Lo ritroviamo sia nella stessa cappella del Rosario del già citato santuario cannobino della Pietà (con tele molto sciupate da ritenere opera di bottega) che, come accennato, nel santuario di Ghiffa dove nel secondo decennio lavora con alcuni suoi aiutanti alla pala d'altare maggiore. Di quest'opera a noi interessa l'imponente macchina d'altare in stucco con rialzi alla foglia d'oro che incornicia la tela raffigurante *Lo sposalizio mistico della Vergine con la Trinità e i Santi Bernardino e Carlo Borromeo*. Nonostante non ci siano documenti a confermarlo è certo che queste maestranze ebbero rapporti con Camillo; l'armonia dell'insieme ne è la prova. Certamente ne condivisero anche il revival classicista sostenuto dal Cardinal Federico, assecondato dai committenti, da riconoscere forse nella famiglia Morigia che con il santuario ebbe stretti legami²⁹. Le colonne cariatidi ai lati della pala, le decorazioni a catenella, a ovulo e a dentatura lungo l'architrave e il perimetro del timpano, intercalati alle testine alate degli angioletti, nella combinazione peculiare alla macchina d'altare di Ghiffa, sembra essere lontana dalle soluzioni schiette e naturalistiche dal tono popolaresco proprie al *fare* dei plasticatori luganesi. Semmai l'austerità delle figure avvolte in drappaggi all'antica, la loro solenne ieraticità accompagnate da un apparato decorativo sobrio e rigoroso, fanno pensare all'intervento di maestranze di tradizione milanese legata al Tibaldi³⁰, o artigiani di cultura campionesa.

La parte più singolare di questo oggetto è la parte superiore che all'interno di un frontone curvilineo spezzato accoglie una terna di angeli intenti al canto circondati da altri muniti di strumenti a corde e a fiato (fig. 88). L'arcaismo della composizione fa pensare a modelli rinascimentali, in particolare le cantorie fiorentine. Il ritmo e il tono dell'insieme sono solenni tanto da enfatizzare la comunicazione del mistero delle nozze mistiche di *Maria*. La cornice, possente esalta l'eloquenza della pala, un'eloquenza che - secondo il disegno del Cardinal Federico - doveva sensibilizzare e convincere i fedeli. Questa macchina, nei suoi particolari come nel suo insieme, è dunque funzionale alla messa in scena di un sacro mistero. Lo stesso riguarda la cappella della Santissima Trinità dove il coinvolgimento dei fedeli è reso efficace grazie ad una scena tridimensionale, architettonica: lo spazio della cappella, il suo accesso (marcato dalla balaustra), l'arco trionfale a tutto sesto decorato con gli angeli reggi-stemma e i girali all'antica, l'altare rialzato e incorniciato da colonne a tutto tondo sormontate da un tim-

25. BIANCHI - DAMIANI CABRINI, 1994, pp. 325-326; MAGNI, 1996; MORANDOTTI, 2005 (con bibliografia precedente).

26. ROMANO (a cura di), 1977, p. 28 ssg.

27. RIVOLA, 1656, pp. 280-282.

28. Su questo argomento si vedano C. SPANTIGATI, in G. ROMANO (a cura

di) 1977, pp. 90-95 e GEDDO, MORAZZONE, 1996, pp. 277-278.

29. Questo aspetto è trattato da Marina Dell'Omo in questo volume.

30. Sull'argomento si veda lo studio di ZANUSO, 2004-2005, pp. 163-176.





Fig. 88. Ghiffa, Sacro Monte, Chiesa della SS. Trinità, altare maggiore, parte superiore della cornice scenografica, *Angeli musicanti e cantanti* (seconda decade del Seicento).

pano curvilineo spezzato, decorato da angeli con al centro l'affresco delle *Tre Sacre Immagini*, infine i medaglioni in stucco con gli affreschi lungo la volta, le tele laterali e le altre decorazioni plastiche: racemi, vasi all'antica, fiori, candelabre. La teatralità dell'ambiente è rafforzata anche dalla presenza, sui cornicioni, di angioletti che in equilibrio precario catturano l'attenzione dei fedeli con una gestualità diretta e spigliata.

Come già detto la soluzione di Ghiffa non è né unica, né originale. Ma indipendentemente dai diversi attori che la commissionarono e la misero in opera, ciò che ne fa un'emergenza artistica è proprio la sua deliberata messa in scena. Il suo assetto è coerente rispetto alle esigenze della drammaturgia sacra del tempo nella quale le maestranze luganesi seppero distinguersi in quanto detentrici di veri e propri "brevetti" scenografici elaborati in contesti particolarmente caldi di primo Seicento³¹. Poi li diffusero, garantendone la fortuna, nei centri come nelle periferie a riprova della loro dichiarata valenza teatrale e didattica, dove l'emotività veniva enfatizzata e nel contempo indirizzata: i devoti prendevano parte attiva alle liturgie e talvolta assistevano a dispute, all'interno di un progetto di disciplinamento del pensiero e dei costumi di ampio raggio³².

A questa ri-fondazione della società cattolica gli stili e i linguaggi delle arti, uniti in una nuova alchimia, furono dei formidabili mezzi di comunicazione sia all'interno degli edifici sacri che all'esterno, dove interi complessi architettonici quali erano i Sacri Monti, contribuirono ad estendere i luoghi e gli spazi del sacro.

31. Su questi aspetti si veda la nota 17.

32. Sul carattere teatrale degli spazi sacri e sul loro uso, si veda F. MARCHESI, 2003, pp. 219-245.

Bibliografia

- AA.VV., *Sacro Monte di Ghiffa, Arte e Storia nella Riserva della SS. Trinità*, Milano, 2000.
- G. BERGAMINI - P. GOI (a cura di), *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII e XVIII*, Atti del convegno, Udine, febbraio, 2000, Udine, 2001.
- F. BIANCHI - L. DAMIANI CABRINI, *Camillo Procaccini. "Sogno di Costantino"*, Riva San Vitale, Santuario dei Della Croce, scheda in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino. Dal Mille al Settecento*, Milano, 1994, pp. 325-326.
- F. BIANCHI - E. AGUSTONI, *I Casella di Carona*, Lugano, 2002.
- F. BIANCHI, *Gli stucchi in San Francesco a Trecate: nuove ipotesi sulla presenza dei luganesi fra Lombardia e Piemonte*, in M. Dell'Omo (a cura di), *San Francesco a Trecate. Una chiesa francescana osservante*, Novara, 2006, pp. 101-116.
- A. BORROMEIO (a cura di), *La Valtellina crocevia d'Europa. Politica e religione nell'età della guerra dei trent'anni*, Milano, 1998.
- B. CERETTI, *Il Santuario della Santissima Trinità sopra Ronco nella Parrocchia di San Maurizio della Costa*, Intra, 1857.
- S. A. COLOMBO, *Camillo Procaccini. "Natività"*, Pallanza, santuario della Madonna di Campagna, scheda in M. Gregori (a cura di), *Pittura tra il Verbano e il Lago d'Orta. Dal Mille al Settecento*, Milano, 1996, p. 276.
- S. COPPA, *Il Seicento in Valtellina. Pittura e decorazione in stucco*, in *Arte lombarda*, 88-89, 1989, numero monografico.
- S. COPPA - F. MONTEFORTE, *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bergamo, 1998.
- S. DELLA TORRE - T. MANNONI - V. PRACCHIA (a cura di), *Magistri d'Europa*, Atti del convegno, Como, 23-26 ottobre, 1996, Milano, 1998.
- E. GAVAZZA, *La grande decorazione a Genova*, Genova, 1974.
- C. GEDDO, *Morazzone. "Adorazione dei Magi"*, Arona, Collegiata, scheda in M. Gregori (a cura di), *Pittura fra il Verbano e il Lago d'Orta. Dal Mille al Settecento*, Milano, 1996, pp. 277-278.
- S. GIOMBI, *Predicazione e storia della chiesa milanese tra XVII e XVIII secolo*, in *Studia Borromaica*, XIII, 1999, pp. 35-56.
- M.C. MAGNI, *Singularità nella decorazione di Sant'Angelo a Milano*, in *Arte Lombarda*, 116, 1996/1, pp. 62-73.
- F. MARCHESI, *Le scuole della Dottrina Cristiana: strumenti e metodi*, in D. Zardin (a cura di), *Federico Borromeo Vescovo*, Atti delle giornate di studio 22-24 novembre, Milano, 2002, in *Studia Borromaica*, 17, 2003, pp. 219-145.
- F. MONDOLFO, *Origine e storia del diletteissimo monte*, in AA.VV., *Sacro Monte di Ghiffa, Arte e Storia nella Riserva della SS. Trinità*, Milano, 2000, pp. 11-46.
- A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, 2005.
- G. PIZZIGONI, *L'opera di Luigi Reali in diocesi di Novara*, in A. Barigozzi-Brini (a cura di), *Luigi Reali in Valsassina (1646-1660). Ricerche e restauri*, Lecco, 1989, pp. 15-35.
- RIVOLA, *Vita del Cardinal Federico Borromeo*, Milano, 1656.
- G. ROMANO (a cura di), *Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo*, Arona, 1977.
- C. SILVESTRI, *Il lavoro ininterrotto della Riserva*, in AA.VV., *Sacro Monte di Ghiffa, Arte e Storia nella Riserva della SS. Trinità*, Milano, 2000, pp. 127-136.
- S. ZANUSO, *Le Veneri Borromeo: Annibale Fontana e Giovanni Antonio Abondio*, in *Nuovi Studi*, 11, 2004-2005, pp. 163-176.



I confronti





L'iconografia della Trinità a “*vultus trifrons*” e a tre figure nel territorio della diocesi di Novara e nel Canton Ticino: segnalazioni e ricerche



Gian Vittorio Moro

Sul tema qui proposto, limitatamente alla provincia del VCO, un esauriente saggio di ricerca era già stato pubblicato da Tullio Bertamini¹ come contributo al volume dedicato al Santuario della Trinità di Ghiffa, edito dalla Riserva per i tipi di Alberti Editore nel 2000. Mi si perdonerà, quindi, se il mio intervento ricalcherà in parte quello anzidetto, tanto più che esso costituiva un catalogo pressoché completo delle testimonianze iconografiche relative alla Trinità, in particolare per l'Ossola. Ho cercato, tuttavia, di allargare il campo della ricerca all'intera diocesi di Novara, che, oltre a comprendere l'omonima provincia, si estende, sui confini dell'antico comitato di Pombia, alla intera Valsesia. Per ragioni di contiguità territoriale, ho pensato di includere il Canton Ticino, terra ancora “lombarda” per linguaggio, usi, costumi e tradizioni (fig. 89). Sarebbe stato interessante proseguire oltre, sul crinale dei monti, sia a ovest che a est, verso la regione dei laghi di Varese e di Como, ma il tempo non l'avrebbe concesso.

Questo ampliamento dell'ambito di ricerca mi pare giustificato, e lo confermeranno gli interventi riguardanti il Piemonte, sulla traccia della suggestiva ipotesi portata avanti da Dominique Rigaux² sul contesto culturale unitario dell'arco alpino, di cui l'iconografia religiosa è parte determinante e fondante.

Occorre dire, in apertura, che, nel territorio novarese, il tema trinitario si è imposto soprattutto a partire dal XVII secolo, secondo le iconografie tradizionali e, generalmente, in relazione ad altari e cappelle. Fino al 1593-1598 le dediche di chiese o cappelle alla SS. Trinità, secondo l'indagine condotta da Giuseppe Balosso³, furono piuttosto rare, anche se equamente distribuite sul territorio considerato. Contro ben 562 dediche alla Vergine Maria, sotto titoli diversi, solo 16 sono infatti quelle alla Trinità: quattro chiese, a Novara, Momo, Ronco di San Maurizio alla Costa (Ghiffa) e Varallo, un ospedale e un oratorio a Borgomanero, fondato nel 1587, sette altari, tre confraternite, un altro ospedale ad Arona. Anteriormente, nelle *Consignationes* del 1347, il titolo è ancora meno documentato: tre sole chiese a Novara, Momo e Pernate, mentre abbondano, oltre alla Vergine Maria, i titoli di santi locali e lombardi, Ambrogio, Andrea, Bartolomeo, Eusebio, Gaudenzio, Gervaso e Protaso, Giacomo, Giorgio, Giovanni Evangelista e Battista, Giulio e Giuliano, Lorenzo, Martino, Michele, Nazzaro, Pietro e Paolo, Quirico e Giulitta, Stefano, Vincenzo, Vittore. Questo non esclude che rappresentazioni della Trinità fossero presenti nelle chiese e oratori della diocesi di Novara, sotto forma di tavole dipinte o di affreschi, come testimoniano gli esempi, tra gli altri, di Armeno e Massino Visconti.

Per ragioni evidenti ho tralasciato di considerare, se non per una breve rassegna finale, l'iconografia classica della Trinità, sia nel modello medioevale del Padre che regge il Crocifisso sormontato dalla colomba dello Spirito Santo (Trono di Grazia o di Misericordia), magistralmente risolto da Masaccio all'inizio del Quattrocento (fig. 6), sia quella della Trinità tra le nubi del Paradiso, impostasi soprattutto in epoca barocca e moderna, iconografia presente, con esiti

1. T. BERTAMINI, *Iconografia della SS. Trinità nel Verbano-Cusio-Ossola*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Verbania, 2000, pp. 57-74.

2. D. RIGAUX (a cura di), *Une mémoire pour l'avenir. Une memoria per l'avvenire. Peintures murales des régions alpines. Pitture murali delle regioni alpine*, Novara, 1997; *D'une montagne a l'autre: Etudes com-*

parées, della serie *Les Cahiers du CRHIPA*, Université “Pierre Mendès France PREALP CRHIPA, N° 6, s.d. (2000).

3. G. BALOSSO, *Dediche religiose nella diocesi di Novara a fine Cinquecento*, in “Novarien.”, 15, 1985, pp. 67-117; *Ancora sulle dediche religiose in Diocesi di Novara. Notizie anteriori al XVI secolo*, in “Novarien.”, 23, 1993, pp. 87-109.





Fig. 89. Carta di distribuzione delle rappresentazioni della Trinità a “vultus trifrons” e triandria nella diocesi di Novara e nel Canton Ticino.

originali, sia al Sacro Monte di Ghiffa che al Sacro Monte Calvario di Domodossola⁴.

Ho preferito distinguere le restanti due iconografie della Trinità in riferimento alle rispettive tipologie, quella “*trifrons*” e quella triadica, piuttosto che in relazione ai luoghi dove sono state censite nell’ambito del territorio considerato.

Passiamo, quindi, alla sequenza degli esempi che sono riuscito a individuare nell’ampio territorio preso in esame, pur consapevole che la ricerca non può dirsi certo esaurita, ma solo avviata.

La prima tipologia dell’immagine trinitaria, sulla traccia del pionieristico studio di G. J. Hoogewerff, sul “*vultus trifrons*”, definito “emblema diabolico” e “immagine improba” della SS. Trinità già nel 1942,

ripresa e puntualizzata da Lucia Piola Caselli e Romano Amerio nel 1975⁵, è certo quella che presenta maggiori difficoltà interpretative. Non a caso lo Hoogewerff avvertiva che la semplice lettura iconografica dell’immagine non era sufficiente a chiarirne il significato, tra sacro e profano, se non attraverso una interpretazione iconologica. I numerosi esempi da lui addotti, dal secolo XIII al Settecento, passando per le colte varianti diffuse dall’arte rinascimentale, tendono a stabilire che solo in alcuni casi i tre volti separati o uniti si riferiscono direttamente al mistero trinitario cristiano, pur avendo ascendenze molto antiche e solide radici nel mondo celtico, dal quale tuttavia l’autore tende a staccarlo in favore di una origine orientale diffusasi dalla Tracia e dai Balcani come immagine solare.

Non è quindi fuori luogo richiamare l’esempio delle tre rozze figure con grandi orecchie scolpite su un blocco di serizzo recuperato, insieme ad un altro con un volto isolato, e reinserito nel paramento murario romanico dell’oratorio di San Quirico a Domodossola (fig. 90), che fu certo luogo di culto precristiano⁶. L’esempio del Giano trifronte riscoperto recentemente in un ampio salone del complesso dei Santi Quattro Coronati a Roma (fig. 91), datato al secolo XIII, così

4. Per queste iconografie e il loro significato si rimanda ai fondamentali repertori di K. KÜNSTLE, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Friburgo, 1928 e L. RÉAU, *Iconographie de l’art chrétien*, Paris, 1956.

5. G.J. HOOGEWERFF, “*Vultus trifrons*” *emblema diabolico. Immagine improba della Santissima Trinità* (saggio iconologico), in “Rendiconti della

Pontificia Accademia Romana di Archeologia”, Roma, vol. XIX, 1942-1943, pp. 205-245; L. PIOLA CASELLI, R. AMERIO, *Perché un Vultus trifrons?*, in “Conoscenza religiosa”, 4, 1975, pp. 345-372.

6. T. BERTAMINI, *San Quirico di Calice*, in “Oscellana”, IV, N. 2, 1974, pp. 57-65.

come il capitello o “misericordia” a quattro volti conservato al Museo di Zurigo o quello trifronte del Castello di Chillon (Vaud), pubblicati dalla Piola Caselli insieme ad altri esempi italiani nel Castello di Angera o a Perugia e Atri, ci fanno intendere come l'interpretazione di queste immagini sia alquanto incerta. Lucia Piola Caselli ha avuto il merito di definirne il significato distinguendo tra “trifronte” e “tricipite”. Il primo, generalmente a tre teste con tre nasi e quattro occhi uniti su un unico collo, rimanderebbe al mistero divino della mente (*νοῦς*) come elemento spirituale, applicabile al soggetto trinitario. Il secondo, invece, presentando tre volti e tre colli distinti su un unico corpo, rimanderebbe a una natura bestiale e demoniaca.

La tipologia del “*vultus trifrons*” o, in variante peggiorativa, del tricefalo, presenta ancora oggi numerosi problemi interpretativi, che ne motivarono la condanna da parte di papa Urbano VIII nel 1628 e ancora di Benedetto XIV nel 1745. Non è singolare che sia stato proprio il mondo carolingio, romanico e gotico a far fiorire queste bizzarre contaminazioni, assimilabili ai cosiddetti “grylloi”, tanto che, seguendo le parole di Ettore Camesasca, essi “comparvero nelle iniziali dei codici miniati, nei capitelli delle chiese, sui fianchi dei cofanetti d'avorio; nell'ornamentazione delle cattedrali romaniche e gotiche diventeranno un motivo così diffuso, dalle guglie ai doccioni ai portali e ovunque, da venire assunto come la caratteristica più appariscente. In tal modo l'antico, anziché suggerire il canone di figure perfettamente belle, trasmise all'arte medievale un indicibile campionario di esseri crudelmente deformi”⁷. Contro di essi si era levata la famosa invettiva di san Bernardo di Chiaravalle, che denunciava nei chiostri quelle “ridicole mostruosità” o “deformi bellezze” e i “parecchi corpi sotto una sola testa e, al contrario, molte teste



Fig. 90. Calice di Domodossola (VB), chiesa di San Quirico, tre figure antropomorfe scolpite in un blocco di serizzo utilizzato nel paramento murario esterno.



Fig. 91. Roma, Santi Quattro Coronati, *Giano trifronte*, affresco, sec. XIII.

7. E. CAMESASCA, *Artisti in bottega*, Milano, 1966, pp. 352-353

sopra un solo corpo”, che alimentavano la fantasia dei monaci e li distraevano dalla parola divina. A questo genere di contaminazioni appartiene anche l'iconografia della Trinità a tre teste separate o unite, contro la quale si scagliò l'oratoria di Antonio Pierozzi (1389-1459), domenicano, divenuto nel 1446 arcivescovo di Firenze e santo. Nonostante l'acre odore dei roghi del Savonarola contro le vanità, da poco spenti, nel 1529 il pittore Andrea del Sarto non si peritò di rappresentare le tre teste unite della Trinità in bella vista, al colmo dell'arco che incornicia l'Ultima Cena del convento di San Salvi a Firenze. Non c'è quindi da stupirsi se in zone periferiche e attardate su modelli arcaici certe immagini si fossero diffuse ampiamente, suggestionando la fantasia del popolo e attirando la disapprovazione dell'autorità ecclesiastica. Anzi, ci si chiede se la sopravvivenza di queste testimonianze iconografiche in valli e paesi alpini non sia stata favorita dalla loro collocazione geografica, che impediva ai vescovi e ai loro scrupolosi assistenti, per le fatiche del viaggio e lo scarso tempo che rimaneva da dedicare alla visita delle numerose frazioni dei paesi di montagna, una più accurata ricognizione delle pitture esistenti nelle chiese, soprattutto se sparse sui muri o sulle colonne.

Maggior attenzione veniva riservata al catino absidale, dove, di solito, troneggiava il Cristo in maestà affiancato dal tetramorfo. Proprio su di esso si appuntava, magari durante qualche troppa ossequiosa e lunga cerimonia, l'attenzione del vescovo, e in particolare sui simboli degli evangelisti, spesso risolti in curiose contaminazioni tra figura umana e testa animale. È il caso dell'oratorio di San Giacomo al Basso a Mergozzo, dove il visitatore, nel 1603, definiva “mostruosa” tale combinazione zoo-antropomorfa⁸, che pur aveva un precedente illustre negli affreschi del Battistero di Parma e numerosi altri esempi a Milano, chiesa di San Siro alla Vepra, e nella regione dei laghi: all'Eremo di Santa Caterina del Sasso a Leggiuno, nella chiesa dei Santi Anna e Cristoforo a Curogna, nella chiesa di San Martino di Ditto e in quelle di Sant'Ambrogio a Cademario e a Chironico nel Canton Ticino⁹.

Questo non ha tuttavia impedito che simili immagini arrivassero fino a noi, come attestano gli esempi di Antoliva (figg. 92-94), dove, tuttavia, i “piccoli mostri” hanno dimensioni ridotte, e soprattutto del Locarnese, dove le figure del tetramorfo con figure umane dalla testa zoomorfa sono ampiamente rappresentate in forme monumentali a Losone e a Negrentino (fig. 95), in Val Blenio, accanto alle figure, molto più piccole, di Sant'Ambrogio e di San Carlo nello sguincio di una finestra¹⁰. Non conosciamo in tutti i dettagli i provvedimenti che l'autorità ecclesiastica adottò per togliere alla vista dei fedeli queste rappresentazioni anomale, ma di certo parte di esse vennero ricoperte o distrutte perché “muovevano al riso” i fedeli, parte sono riemerse alla luce a seguito dei restauri avviati dagli anni cinquanta del secolo scorso, sotto strati di calce e scialbature accumulatisi nei secoli¹¹. Non va, tuttavia, sottovalutato, ai fini del nostro discorso, che le figure del Tetramorfo, lungi dalla semplicistica spiegazione catechistica, derivano dalla mistica profonda dei Padri e dei Dottori della Chiesa antica, che vi vedevano l'emblema quadruplo di Gesù Cristo, che «*Fuit homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*»¹².

8. G.V. MORO, “La lampada è accesa ...”. *Parrocchie e parroci a Mergozzo dal Cinquecento al Novecento*, in *Storia di Mergozzo dalle origini a oggi*, Mergozzo, 2003, p. 173.

9. E. TEA, *Architetture e decorazioni nelle chiese di Milano*, Milano, 1902, pp. 52-54 e tavola XXVIII per la chiesa di San Siro alla Vepra; M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino*, Milano, 1994; *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta*, Milano, 1996; F. ZOCCHI, *Hoc opus fecit. Affreschi del Quattrocento nel Verbano*, Verbania, 2001.

10. Ampio repertorio in E. RÜSCH, R. CARDANI VERGANI, *Dipinti murali del tardomedioevo nel Sopraceneri. Una scelta ragionata*, Bellinzona, 1998.

Per il Canton Ticino si rimanda inoltre a F. CHIESA, *Monumenti storici e opere d'arte esistenti nel Cantone Ticino*, Lugano, 1928 e a B. ANDERES, *Guida d'Arte della Svizzera Italiana*, Lugano, 1980., mentre restano fondamentali i tre volumi curati da V. GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, I-II-III, editi nella collana *Monumenti d'arte e di storia della Svizzera*, Basilea, 1972, 1979, 1983.

11. E. RÜSCH, *Questioni iconografiche a meridione delle Alpi nei secoli XVI e XVII*, in “Archivio Storico Ticinese”, anno XXXI, seconda serie, N. 115, Bellinzona, 1994, pp. 40-50.

12. L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, Paris, 1934, p. 89.





Figg. 92-94. Antoliva (VB), chiesa di San Gaudenzio, affresco absidale, secolo XV, particolari.



Fig. 95. Negrentino (TI), chiesa di San Carlo, affresco absidale con il *Cristo in Maestà*, particolare del *Tetramorfo*, secolo XV.

Non sono documentati, in Ticino, immagini della Trinità tricefala, che per la sua ambiguità “luciferina” poteva trarre in inganno le persone semplici¹³. Una Trinità “*tribus capitibus picta*” fu notata da San Carlo durante la visita pastorale all’oratorio, ora distrutto, di Olivone in Val Blenio¹⁴.

Caso unico e isolato resta, dunque, la rappresentazione della Trinità tricefala su un unico corpo nella chiesa romanica di Maria Vergine Assunta ad Armeno (fig. 12), sul lago d’Orta, già segnalata dalla Rigaux nel 1997 e attribuita alla bottega di Giovanni Da Campo (sec. XV). Essa presenta le tre teste aureolate e sorridenti unite ad un unico corpo a due braccia, con una mano benedicente e l’altra che regge un calice, allusione al mistero eucaristico, particolari che si ritroveranno anche nella tipologia della Trinità a tre figure identiche di Ghiffa. Recentemente la raffigurazione è stata collegata a una figura tricefala conservata nel chiostro del convento di Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia, ma proveniente dal castello di Inverio Inferiore, scultura interpretata come gallica o celtica e possibile modello ispiratore dell’affresco di Armeno¹⁵. Nulla ci dicono al proposito le relazioni delle visite pastorali effettuate dai vescovi novaresi tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento, da me consultate presso l’Archivio Storico Diocesano di Novara. Curiosamente, nessuno dei visitatori sembra far caso agli affreschi presenti nella chiesa romanica, mentre molto dettagliata risulta la descrizione degli altari e degli arredi liturgici. Un altare dedicato allo Spirito Santo, posto lungo la navata, e un altro dedicato alla Trinità sono citati nella visita del vescovo Serbelloni del 1572, ma senza descrivere alcun affresco. A quello della Trinità il vescovo ordina di aggregare il titolo dell’altare dedicato a Sant’Antonio, posto accanto all’ingresso della sacrestia e di intralcio al passaggio. Il vescovo Volpi, nel 1629, assicurava che nulla di profano era dipinto nella chiesa, ma, nella stessa visita ordinava di cancellare un affresco posto sotto l’arco all’inizio della navata settentrionale, raffigurante il Sudario della Veronica e una pittura raffigurante il calice con l’ostia posta nel mezzo del baldacchino che copriva il pulpito. Se questo secondo ordine poteva giustificarsi con la tradizione, che prevedeva in quel luogo la colomba dello Spirito Santo, ignoriamo il motivo del primo provvedimento, collegabile ai provvedimenti emanati da Paolo V, Gregorio XV e Urbano VIII, che vietavano la riproduzione del Volto Santo conservato in Vaticano senza speciale licenza papale o, nel caso di Urbano VIII, ne ordinavano la distruzione¹⁶. L’ordine vescovile non venne tuttavia rispettato, tanto che dovette essere ribadito dal vescovo Tornielli nel 1639¹⁷.

Il Velo della Veronica è, del resto, la “scoperta” sotto l’affresco della Trinità di Ghiffa (fig. 63) ed è presente anche in altre chiese e oratori del Verbano e del Canton Ticino¹⁸. Ad Armeno la devozione alla Trinità era, in ogni caso, particolarmente sentita, tanto che ad essa era dedicato un altro oratorio descritto dal Taverna nel 1616, con l’immagine dipinta della Trinità, ma in cattive condizioni nel 1628, tali da consigliarne il rifacimento. Attualmente alla Trinità è dedicato l’oratorio della frazione Lavignino, rifatto nel secolo XVIII e recante sopra l’altare un’immagine dipinta della Trinità secondo i canoni tradizionali.

13. F. BOESPFLUG, *Le diable et la Trinité trichéphales. A propos d’une pseudo-« vision de la Trinité » advenue à un novice de saint Norbert de Xanten*, in “Revue des sciences religieuses”, 72, N. 2, (1998), pp. 156-175.

14. L. PIOLA CASELLI 1975, cit., p. 354.

15. A. VISCONTI, *Un rilievo gallico a Varallo Sesia*, in “Sibrium”, N. 18, 1985-1986, pp. 121-127; F.M. GAMBARI, *Elementi di sacralità delle zone di altura nella protostoria dell’Italia nord occidentale*, in *Sacri Monti Sacri*, Atti del Convegno al Sacro Monte d’Orta, a cura di L. Cerutti e F. Mattioli Carcano, 2004, pp. 151-167, nota 13, p. 163.

16. Vedi G. MORELLO, G. WOLF, *Il volto di Cristo*, Milano, 2000, pp. 205-206; H. PFEIFFER, *Il Volto Santo di Manoppello*, Pescara, 2000, p. 26.

17. Archivio Storico Diocesano di Novara (ASDN), Visite Pastorali, tomi 3 (Serbelloni, 20 maggio 1572), 4 (Archinto, ordini del 14 febbraio 1575), 11 (Speciano, 15 luglio 1590), 20 e 63 (Bascapè, 10 ottobre 1593 e 23 settembre 1604), 65 (Taverna, 10 agosto 1616 e inventario 1617), 121 (Volpi, 5 luglio 1629, f. 354), 128 (Tornielli, 1639, f. 414 v.).

18. E. RÜSCH 1998, cit., e G. MAGGIONI, G.M. MANVATI, *Scoperta e restauro degli affreschi di S. Veronica*, in “il Rondò”. Almanacco di Luino e dintorni per il 1997, Luino, 1996, pp. 129-135.



Negli anni trenta del Novecento gli affreschi della chiesa di Armeno apparivano quasi tutti rovinati dall'umidità e scalpellati a seguito delle frequenti intonacature a calce contro la peste e sono stati recuperati durante i restauri degli anni sessanta del Novecento e ancora del 1994-1995 per quanto riguarda l'immagine della Trinità tricefala¹⁹. Essa conserva comunque tratti inquietanti, che la fanno assimilare alle rappresentazioni del Drago multicefalo dell'Apocalisse di Dürer o, più vicino a noi, alla grottesca figura del Demonio affrescata a Baceno (fig. 96) da Antonio Zanetti detto il Bugnate nel 1542²⁰.

In Canton Ticino si ritrova il maggior numero di esempi del cosiddetto "*vultus trifrons*" o trivolto. Inseriamo in questa categoria anche il grande altorilievo in marmo che campeggia sul campanile di San Vittore a Muralto (Locarno) (fig. 97). Esso, già ricordato dal Rahn nel 1894 e dal Simona nel 1914, che vi vedeva un'allusione alla famiglia milanese dei Trivulzio, è dettagliatamente descritto dal Gilardoni, nel 1972, come opera dello scultore milanese Martino Benzoni ed è datato 1460-1462 in base al contratto di commissione nel quale si prescrive espressamente la rappresentazione della Trinità «*in tribus figuribus*»²¹. San Vittore a cavallo, ripreso, quest'ultimo, dal modello del Gattamelata di Donatello, reca infatti un doppio stendardo, uno mobile ad orifiamma ed uno rigido, infisso nell'asta, recante tre teste barbute con aureola quadrilobata. Il monumento, eseguito per conto di Franchino Rusca, signore di Locarno, era collocato, in origine, sul torrione del castello di Locarno.

L'esempio migliore e meglio conservato di questa tipologia resta quello affrescato sopra la finestra absidale della chiesa di San Nicolao di Giornico (fig. 98), attribuito al pittore lombardo Nicolao da Seregno, nella



Fig. 96. Baceno (VB), chiesa di S. Gaudenzio, *Il Demonio*, affresco di Antonio Zanetti, 1542



Fig. 97. Muralto (TI), campanile della chiesa di S. Vittore, altorilievo in marmo con *S. Vittore a cavallo e la Trinità*, Martino Benzoni, 1460-62.

19. Voce in G. BARLASSINA, A. PICCONI, *Novara Sacra*, Novara, 1932, p. 185. Per i restauri R. VERDINA, *Armeno e la sua Chiesa antica secondo carte inedite*, Treviglio, 1956 e la scheda, con relativa bibliografia, in D. RIGAUX 1997, cit., p. 162.

20. Per l'interpretazione, nel contesto degli esorcismi prima dell'amministrazione del battesimo, vedi T. BERTAMINI, *La cappella degli esorcismi nella chiesa di San Gaudenzio di Baceno*, in "Oscellana", N. 1, 2004, pp. 2-14.

21. J.R. RAHN, *I monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino*, Bellinzona, 1894, p. 123; G. SIMONA, *Note d'arte antica nel Canton Ticino*, Locarno, 1914; V. GILARDONI 1972, cit., pp. 361-362.



Fig. 98. Giornico (TI), chiesa di S. Nicolao, SS. Trinità, Nicola da Seregno, 1478.



Fig. 99. Maggia (TI), cappella di Santa Maria della Pioda, SS. Trinità, 1717.

trinitario della salvezza. Sul lato opposto, infatti compare la luna e, subito dopo, un diavolello che allontana da Cristo l'anima del cattivo ladrone²³.

Il tipo dei tre volti accostati e fusi è molto frequente tra XVII e XVIII secolo nelle regioni alpine. Già Lucia Piola Caselli ne aveva segnalato un esempio conservato a Premosello Chiovenda; un altro, molto simile per impostazione, è pubblica-

seconda metà del secolo XV (1478)²². In esso i tre volti si allineano in orizzontale fino a sovrapporsi e fondersi in una curiosa e mobile sagoma a quattro occhi spalancati, ripresa negli stessi anni a Lavis, nei Grigioni, e a Disentis e che ritroviamo ancora, nel secolo XVIII, sulla fronte della cappella di Santa Maria della Pioda o della Cascata di Maggia (fig. 99), datata 1717, e sormontata dalla figura sorridente dell'Eterno Padre. Diversa impostazione si riscontra sul fianco della chiesa di San Martino a Pura (Malcantone), nei pressi di Lugano, in un affresco quattrocentesco, quasi del tutto smarrito, che presenta nella cornice un medaglione con la Trinità (?) raffigurata da tre volti fusi in uno frontale e due di tre quarti. Lo stesso modello è stato erroneamente censito all'interno della chiesa di S. Ambrogio al cimitero di Cademario, sempre a Malcantone, inserito nella scena della Crocifissione (sec. XV): si tratta, in realtà, della tradizionale raffigurazione del disco solare, di colore rossiccio, posto a sinistra, di fronte a una figura di angelo che reca a Cristo un'anima orante, mentre un secondo angelo raccoglie in un calice il sangue di Cristo sgorgante dal pugno infisso alla croce, allegoria del mistero

22. *Affreschi del '300-'400 in Leventina*, Museo di Leventina, Giornico, 1995, pp. 30-31; vedi anche F. CAJANI, *La bottega dei Seregnesi nell'ambito della pittura del Quattrocento lombardo*, Milano, 1986.

23. Il censimento della figura trinitaria nelle sue diverse tipologie in Canton Ticino si deve alla schedatura effettuata da S. TAMI, *Catalogue des représentations de la Trinité au Tessin*, memoria di licenza, Ginevra, 1992.

to da Hoogewerff come conservato a Bolzano, mentre quello conservato a Bressanone ripropone l'allineamento dei volti frontali sull'esempio di Giornico. Queste immagini, diffuse, secondo Hoogewerff e Piola Caselli, nelle case private del Tirolo, dell'Alto Adige, del lago di Como e del Piemonte, sono di origine austriaca o bavarese e venivano poste anche sopra il letto matrimoniale nonostante il loro aspetto mostruoso e deforme²⁴.

Tratti quasi caricaturali, due volti di profilo e uno di fronte, tre nasi e due soli occhi, assume l'immagine conservata a Someo (fig. 100), in Valle Maggia, su una cappelletta dedicata alla Madonna di Re e posta "di là dall'acqua". Le pitture sono datate al 1760, ma l'immagine trinitaria campeggia al centro del frontone, del tutto avulsa dalle tradizionali immagini sottostanti²⁵. Anche in Ossola, e dello stesso periodo, si conosce il "*trivultus*" affrescato su una cappelletta devozionale a Fondovalle di Formazza (fig. 101). L'immagine, designata come "THINITA", riprende il modello di sovrapposizione dei tre volti barbati, con tre nasi e quattro occhi. Un'iscrizione sottostante riporta il nome del committente, Carlo Antonio Matli, e la data, 1750. Nella cappella è dipinta la Crocifissione, ma, al di sotto della scritta posta al centro dell'arco, è raffigurato il Volto Santo della Veronica sorridente.

In questo tipo di rappresentazione si potrà meglio valutare come l'ambiguità dell'immagine proposta vada risolta, seguendo le indicazioni di Hoogewerff, in chiave iconologica più che iconografica, e possa rivelarsi "improbabile" impresa discernerne il significato profondo.

Purtroppo, soprattutto per questo tipo di immagini, la riserva non veniva solo dal mondo ecclesiastico, ma dagli stessi storici dell'arte. Giorgio Simona, nel 1914, si meravigliava di trovare un "curioso dipinto" locarnese a Zurigo, in una casa privata, dipinto che descrive nei minimi dettagli, che considera eccessivamente realistici, e che altro non era che la rappresentazione, piuttosto rara, del Torchio mistico del sangue di Cristo. Lo stesso afferma di aver veduto esempi di Trinità raffigurate "da una testa a tre faccie" a Cannobio e a Traffume, giudicate anch'esse di "fattura rudimentale", atta ad impressionare il popolo "semplicista" e frutto di una decadenza dell'arte. E concludeva: "Godiamo, però, nel constatare come l'autorità ecclesiastica, compresa del decoro del culto e dello spirito animatore della fede, abbia già incominciato ad eliminarli, sostituendoli"²⁶.



Fig. 100. Someo (TI), cappella "di là dell'acqua", cuspid frontonale, SS. Trinità, affresco, 1760.



Fig. 101. Formazza (VB), Fondovalle, cappella del Crocifisso, cuspid frontonale, SS. Trinità, affresco, 1750.

24. L. PIOLA CASELLI 1975, cit., fig. 7 e p. 354; G.J. HOOGEWERFF 1942-1943, cit. pp. 222, 225 e 238.

25. Segnalata da E. RÜSCH 1994, cit., p. 50 e da S. TAMI 1992.

26. G. SIMONA 1914, cit., pp. 21-23.



Fig. 102. Massino Visconti (NO), Oratorio di San Michele, *Trono di Grazia*, affresco, secolo XV.



Fig. 103. Il simbolo della confraternita dei Trinitari, stampa, 1663.

Nel Novarese, che pure abbonda di oratori campestri affrescati e ben conservati, il tema trinitario è raramente rappresentato e, quando appare, assume la forma del Trono di Grazia o di Misericordia, sul tipo raffigurato nell'oratorio della Trinità di Momo (fig. 20) e ad Armeno²⁷. Nell'Alto Vergante medesima iconografia si ritrova a Massino Visconti, nell'oratorio di San Michele (fig. 102)²⁸, e ancora a Borgosesia nell'oratorio di San Grato, mentre nessuna segnalazione, per il momento, viene dalla Valsesia circa la presenza di rappresentazioni non canoniche della Trinità, che gli studiosi locali tendono ad escludere²⁹. Ma, anche in questo caso, il tempo potrebbe aver fatto giustizia di esse, e solo una sistematica ricognizione delle visite pastorali nelle numerose parrocchie della valle potrebbe sciogliere il dubbio.

Il Trono di Grazia fu ripreso e diffuso dalla Confraternita dei Trinitari fino al secolo XVII, come al Calvario di Domodossola (fig. 103).

I primi esempi di iconografia della Trinità a tre figure identiche o "triandria", sul tipo di quella del Santuario di Ghiffa, si ritrovano, per la zona da noi considerata, nell'antica chiesa del Piaggio di Villadossola e a San Vittore dei Grigioni, pochi chilometri da Bellinzona, ma già fuori dal confine del Canton Ticino. Entrambe le raffigurazioni si rifanno al *topos* della visi-

27. G.B. e F.M. FERRO, *Affreschi novaresi del Quattrocento*, Novara, 1972; A. ANTONIOLETTI BORATTO, L. AMARANTO, *La Santissima Trinità di Momo*, s.l., 2005; F. BISOGNI, C. CALCIOLARI (a cura di), *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento*, Milano, 2006. Quest'ultimo studio non riesce a dare un'idea adeguata dell'enorme ricchezza e suggestione dei numerosi oratori sparsi nelle campagne del Novarese, oggetto recentemente di visite guidate e di una breve pubblicazione a cura della Provincia di Novara, *Alla scoperta di antichi oratori campestri...*, Novara, 2003.

28. Per il Vergante si rimanda a V. GRASSI, C. MANNI, *Il Vergante (Lago Maggiore)*. *Storia-paesaggio-itinerari*, Intra, 1990.

29. La Società Storica Valsesiana sta approntando, per iniziativa di Franca Tonella Regis, in collaborazione con il CHRIPA dell'Università di Grenoble, coordinato da Dominique Rigaux, nell'ambito del progetto PRE-ALP (*Peintures murales des Régions Alpines*), un censimento completo degli affreschi medioevali in Valsesia, del quale è stato pubblicato, da D. MINONZIO, il volume *Val Sermenza in Valsesia. Repertorio analitico dei dipinti murali nel Medioevo*, Borgosesia, 2005, nel quale non compare, tuttavia, il tema trinitario, come anche nel ricco repertorio iconografico della chiesa di San Giovanni al Monte di Quarona, pubblicato a cura del Comune di Quarona nel 1991.



Fig. 104. San Vittore (GR), chiesa di S. Vito, SS. *Trinità*, affresco di fine secolo XIV.

ta dei tre angeli ad Abramo, seppure in versione cristologica ed eucaristica. Nel primo caso (fig. 13), datato al secolo XIII, è più evidente la diretta derivazione dal prototipo bizantino sia nella rappresentazione delle vesti che nella eleganza dei calzari a laccio. L'ostia appare sospesa sopra i calici posti davanti alle figure leggermente barbute e benedittive, su una tavola in prospettiva rovesciata, ricoperta da una tovaglia a losanghe. L'affresco del Piaggio può considerarsi un precoce e raro esempio di questa tipologia in Italia, insieme a quello del Monte Autore di Vallepietra in Lazio (fig. 131)³⁰. A San Vittore nei Grigioni (fig. 104), la rotonda di San Lucio è un'interessante costruzione altomedievale sorgente dalla roccia, che penetra anche nell'aula accanto all'altare. La controfacciata, liberata dall'intonaco nel 1983, ha rivelato una serie di santi e sante perfettamente frontali conclusa dalla triade divina a tre figure giovanili, con breve barba sul mento e aureola crociforme, sedute frontalmente davanti a un tavolo sul quale sono disposti tre calici e tre libri. Le tre figure, benedittive, mostrano il palmo aperto della mano sinistra e sono designate con la scritta, in caratteri gotici, *S. Ternitas*. Datate alla fine del XIV secolo da Vera Segre e definite "Trinità orizzontale", sono collegate iconograficamente ad immagini simili esistenti nel Piemonte occidentale e nell'Alessandrino³¹.

Le tre figure affiancate, seppure limitate ai soli busti benedittivi, erano rappresentate in tre medaglioni quadrilobati, di gusto ancora trecentesco, nella cornice dell'affresco staccato proveniente dalla distrutta chiesa parrocchiale di Santo Stefano a Caddo e raffigurante San Cristoforo, oggi conservato al Monte Calvario di Domodossola, databile alla fine del secolo XIV o all'inizio del successivo. Le figure, ridotte a due, imberbi e benedittive, reggono nella sinistra un libro chiuso.

30. A.M. D'ACHILLE, *Sull'iconografia trinitaria medievale: La trinità del santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, in "Arte Medievale", II serie, anno V, N. 1 (1991), pp. 49-73. Sugli stessi G.F. BIANCHETTI, *Affreschi romanici in Ossola*, in "Oscellana", XII, N. 3, 1982, pp. 131-144,

con datazione tra la fine del XII e il secolo successivo.

31. V. SEGRE RUTZ, *La Trinità della Cappella di San Lucio a San Vittore (GR)*, in "Pagine d'Arte", N. 36, 1990, pp. 120-121.



Fig. 105. Varzo (VB), chiesa parrocchiale di S. Giorgio, SS. *Trinità*, affresco attribuito a Fermo Stella da Caravaggio, prima metà sec. XVI.

In Ossola la rappresentazione a tre figure in accezione eucaristica era rappresentata in una cappelletta nella frazione Progno di Montescheno in Valle Antrona. Distrutta la cappella nel secolo scorso, di essa rimane la testimonianza fotografica dell'affresco, datato all'inizio del secolo XVI, con le tre figure barbute e benedicensi, sedute dietro a una tavola sulla quale compaiono i tre calici chiusi dalla patena, mentre con la sinistra reggono un libro chiuso. Medesima iconografia, con leggere varianti, si riscontra nella rappresentazione delle tre figure trinitarie della chiesa parrocchiale di Varzo (fig. 105), databili alla prima metà del secolo XVI. In cattivo stato di conservazione, esse appaiono benedicensi mentre reggono con la sinistra la patena disposta in verticale accanto ai calici. Calici, patene, libri chiusi o aperti, come negli affreschi quattrocenteschi di San Pietro di Castelletto Cervo (fig. 18), sono quindi simboli che rimandano direttamente al mistero eucaristico. Di più, sia a Castelletto Cervo che a Varzo, una ulteriore "spia indiziaria" per possibili confronti comuni all'ambito dell'arco alpino e delle vie di pellegrinaggio è offerta dalla presenza della figura e delle storie di San Giacomo³².

La Trinità di Varzo, pur isolata sulla strada del Sempione e attribuita a Fermo Stella da Caravaggio³³, è cronologicamente vicina alla Trinità di Ghiffa, posta pure sulla strada verso la Svizzera e il Gottardo, per la quale venne eretto, caso unico in Piemonte, un santuario ampliatosi poi in Sacro Monte. La devozione all'immagine non venne mai meno in ambito locale, anche se la sua diffusione, piuttosto tarda, è riscontrabile soprattutto nella vicine valli Intrasca e Cannobina, con significativi riflessi nei paesi posti sulla sponda orientale del Verbano.

32. Si veda P. IACOBONE, *Il mistero della Trinità ed il pellegrinaggio a Santiago di Compostella in un affresco del monastero cluniacense di Castelletto Cervo*, in "Bollettino storico vercellese", XXVIII, 2, 1999, pp. 115-134. Dello stesso *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia*

nell'Italia medievale, Roma, 1997, che raccoglie numerose schede sulle diverse tipologie trinitarie in Italia.

33. P. VENTUROLI, *La pittura novarese nella prima metà del Cinquecento*, in *Museo Novarese*, a cura di M.L. TOMEA GAVAZZOLI, Novara, 1987, p. 259.

L'immagine di Ghiffa, nella sua icastica impassibilità, ripropone il tema eucaristico del calice e della patena sovrapposta, ma inserisce un elemento nuovo, il globo terracqueo sormontato dalla croce in segno di signoria sul mondo. I lunghi capelli ricadenti sulle spalle, le mani robuste, i volti quasi adolescenziali, con breve barba e guance sode e piene paiono richiamare le fattezze del Cristo in Maestà (fig. 106) della chiesa di San Marcello a Paruzzaro, figura nella quale il tema eucaristico è suggerito dalla presenza di quattro ostie con il monogramma bernardiniano inserite entro la cornice della mandorla. L'attribuzione dell'affresco a Sperindio Cagnola, pittore attivo in Ossola, a Masera e Crevoladossola e a Cavandone di Verbania, potrebbe essere proposta anche per l'affresco di Ghiffa³⁴. Ulteriore "spia indiziaria" rimane la riscoperta del Volto Santo al di sotto dell'immagine trinitaria, che si ricollega all'idea di sacrificio offerto nella messa al Cristo in Pietà³⁵.



Fig. 106. Paruzzaro (NO), chiesa di San Marcello, *Cristo in Maestà*, Sperindio Cagnola, primo quarto del sec. XVI.

La nuova iconografia di Ghiffa, con il globo sormontato dalla croce accanto al calice, si diffuse ampiamente, senza significative varianti, nei territori limitrofi, sui sentieri della devozione. La ritroviamo in una tela seicentesca conservata a Premosello Chiovenda, a Vignone (fig. 107), nelle cappelle sette e ottocentesche lungo le mulattiere della Valle Intrasca, tra Aurano, Intragna e Caprezzo (figg. 108-111), quest'ultima, attribuita al pittore milanese Enrico Francioli (1814-1886), ormai ai limiti della oleografia, a Ramate di Casale Corte Cerro (fig. 112), con le figure in piedi, benedicenti e con il globo, ma senza i calici (ma qui il sacrificio eucaristico è suggerito dalla presenza del Bambino Gesù disteso sulla croce in una lunetta laterale), a Cossogno (fig. 113), a Ghiffa, per opera di Lorenzo Peretti, a Cannobio, a Traffiume (fig. 114), in località Provola di Cursolo, al sommo della Valle Cannobina di fronte a Finero, affresco probabilmente distrutto in tempi recenti (qui l'immagine trinitaria dovette confrontarsi con quella più suadente e

34. Per il San Marcello di Paruzzaro L. CHIRONI TEMPORELLI, *Gli affreschi della chiesa di San Marcello*, in *Paruzzaro. Storia. Arte. Terra. Società*, Comune di Paruzzaro, 2001, pp. 313-322. Circa l'attività di Sperindio Cagnola o Cagnoli all'interno della bottega omonima, attività ancora non del tutto definita e documentata comunque nel primo quarto del secolo XVI, nell'orbita di Gaudenzio Ferrari e di Leonardo, oltre alla scheda CAGNOLA (Cagnoli, De Cagnolis) a cura di G. ROMANO in *Dizionario biografico degli italiani*, XVI, Roma, 1973, pp. 311-313, si veda P. VENTUROLI 1987, cit., pp. 254-260, che ricorda la presenza del Cagnola a Baceno, Crevoladossola, Domodossola, Masera, con un trittico già attribuito a Fermo Stella da Caravaggio, e a Cavandone di

Verbania, pochi chilometri dal Sacro Monte di Ghiffa.

35. Suggestioni in questo senso mi sono offerte dal pannello scolpito di scuola tedesca, datato al 1525, conservato nel Tesoro della Cattedrale di Aquisgrana, raffigurante la Messa di San Gregorio di fronte all'immagine del Cristo vivo nel Sepolcro (*Die schatzkammer des Aachener Domes*, Aquisgrana, 1995, pp. 54-55) e dalle considerazioni di M.L. GATTI PERER sull'affresco del Torchio Mistico conservato nella chiesa milanese di Santa Maria Incoronata, *Il Torchio Mistico summa della spiritualità agostiniana: una proposta per Bergognone giovane*, in "Arte Lombarda", N.S., N. 127, 1999/3, pp. 25-44.



Fig. 107. Vignone (VB), sacrestia della chiesa parrocchiale, *SS. Trinità*, olio su tela, secolo XVIII.



Fig. 108. Intragna (VB), località Vico, cappella della *SS. Trinità*, affresco, secolo XVIII.



Fig. 109. Aurano (VB), località al Piano, cappella della SS. Trinità, affresco, secolo XVIII.



Fig. 110. Aurano (VB), mulattiera per Scareno, Alpe Gabbiana, cappella della SS. Trinità, affresco datato 1886.



Fig. 111. Caprezzo (VB), località Gnocco, cappella della SS. Trinità, affresco di Enrico Francioli, 1870 circa.



Fig. 112. Ramate (VB), cappella, SS. Trinità, affresco, secolo XIX.



materna della Madonna del Sangue di Re, diffusasi oltre che in Vigizzo anche nelle Centovalli e nel Locarnese³⁶), a Pallanza, dove dà il nome a un vicolo e a una piazzetta nei pressi della chiesa di Santo Stefano, sia pure in versione 2004 (fig. 115). Parimenti distrutto, per far posto alla Grotta della Madonna di Lourdes nel 1934, un affresco della Trinità a tre figure venerato in una cappelletta di Bée detta popolarmente “di tri pòp”. Una rara variante è documentata in un affresco seicentesco a Oggiogno (fig. 116): le tre figure si mostrano con le mani oranti al devoto inginocchiato, sul modello degli ex voto in cera conservati al santuario di Ghiffa (figg. 2-3)³⁷.



Fig. 113. Cossogno (VB), Antica Osteria, facciata, affresco della SS. Trinità, metà secolo XIX.



Fig. 114. Traffume di Cannobio (VB), cappella di Coss, SS. Trinità, affresco, secolo XVIII.

36. Si veda E. RÜSCH, *La Madonna di Re in Ticino*, in “I nostri monumenti storici”, Bollettino per i membri della Società di Storia dell’Arte in Svizzera, anno 38, 1987, N. 2, pp. 223-231 e D. MINONZIO, *Artisti itineranti dal Canton Ticino alla Valsesia, in D’une montagne a l’autre. Etudes comparées*, a cura di Dominique Rigaux e del progetto PREALP CHRIPA, in *Les Cahiers du CRHIPA*, n. 6, (2000), pp. 33-67.

37. Per la ricerca nell’ambito verbanese si ringraziano Pier Giorgio Frigerio e Fabio Copiatti, oltre a Barbara Perazzi e Laura Prini per la preziosa collaborazione. Notizie utili sono state reperite nei percorsi didattici approntati dal Museo del Paesaggio di Pallanza e dalla Comunità Montana Valgrande attraverso tabelle esplicative poste sugli itinerari della devozione in valle Intrasca. Sono stati inoltre consultati per la valle Cannobina e Traffume il dettagliato ed esemplare repertorio di C. BERGAMASCHI, V. BERGAMASCHI, A. ZAMMARETTI, *Cappelle campestri e montane e dipinti su muri*, in *Patrimonio culturale e religioso della Valle Cannobina*, a cura della Comunità Montana Valle Cannobina, s.l., s.d. (1985), pp. 150-179; per Cannobio A. ZAMMARETTI, *Il Borgo e la Pieve di Cannobio*, vol. II, Cannobio, s.d. (1972), pp. 109-114; per Bée E. VILLA, *Storia di Bée*, a cura della Pro Loco di Bée, 1981, p. 56 e *Alla scoperta delle cappellette di Bée*, a cura della Pro Loco e della Scuola Elementare di Bée, 1996, p. 21; per Ramate L. ALBERTI (a cura di), *Affreschi del lago d’Orta sull’esterno di case, chiese e cappelle*, Valstrona, 1980, p. 74, fig. 134.



Fig. 115. Pallanza (VB), vicolo SS. Trinità, dipinto su formella in ceramica, sovrapposto ad un più antico affresco, 2004.



Fig. 116. Oggiogno (VB), casa privata, sopra la porta d'ingresso, *SS. Trinità con ai piedi dedicante inginocchiato*, secolo XVII.

Attraversato il lago, proprio di fronte a Ghiffa, segnalata da Pierangelo Frigerio e da Alessandro Pisoni, l'immagine a tre figure con il globo accanto si ritrova a Pianca di Maccagno e a Porto Valtravaglia (figg. 143-144), mentre a Nasca di Castelveccana (fig. 145), su una piccola lunetta sormontante la porta di una cascina ristrutturata, l'immagine triadica, databile al secolo XVIII, conserva, nella sua ingenuità, le fattezze arcaiche del prototipo della Trinità di Monte Autore a Vallepietra (Lt)³⁸.

Ritornati di nuovo al santuario di Ghiffa, posiamo gli occhi sugli ex voto ivi raccolti e notiamo la riproduzione litografica di un quadro del messicano Andres Lòpez, del 1780 (figg. 117-118), nel quale le tre figure, in candide vesti, siedono gerarchicamente sulle nubi sorrette da teste di cherubini, portano un'aureola triangolare, mostrano lo stesso volto giovanile, ma si distinguono per gli attributi e i gesti: il Padre, posto più in alto, benedicente, con lo scettro e un piccolo sole sul petto; il Figlio che mostra le mani segnate dai chiodi della Passione e reca sul petto un piccolo agnello; lo Spirito Santo che porta le mani giunte sul petto sormontato dalla colomba. La devozione alla Trinità ritorna alle sue origini sotto le forme accattivanti della iconografia sudamericana.

Mi sia permesso, in conclusione, di offrirvi una piccola antologia di altri esempi di raffigurazione della Trinità nei territori considerati, con soluzioni affatto originali, anche se apparentemente riferibili al modello canonico ufficiale.

A Castelveccana, nell'abside della chiesa di Santa Veronica, gli affreschi del primo cinquecento mostrano insolite varianti all'iconografia tradizionale: nella calotta il Padre reggente il globo entro una mandorla di nubi ha preso il posto

38. Segnalate da C.A. PISONI, *Trinità di valle*, in "il Rondò", Almanacco di Luino e dintorni per il 1997, Luino, 1996, pp. 101-108.



Fig. 117. Andres Lòpez, *La SS. Trinità*, olio su tela, 1780, Messico, collezione privata.



Fig. 118. Ghiffa, Sacro Monte, Chiesa della SS. Trinità, quadro ex-voto con litografia ispirata all'opera di Andres Lòpez.

del Figlio ed è accompagnato dal tradizionale Tetramorfo. In alto un medaglione mostra la colomba dello Spirito Santo; gli apostoli, con i cartigli in verticale, si allineano lungo la cavità della parete, mentre sul fronte dell'altare è dipinto il Volto Santo sullo sfondo di un tendaggio a larghe pieghe³⁹.

Nel San Gaudenzio di Baceno la Trinità compare in un piccolo oculo posto lungo la parete orientale, composto da vetrate cinquecentesche di scuola tedesca inserite entro gli elementi a goccia di una cornice a girandola gotica: quattro angeli ruotano intorno al tondo centrale che rappresenta la tradizionale Trinità con il Padre e il Figlio abbigliati da sovrani con manto regale, scettro e globo e in alto la colomba dello Spirito Santo⁴⁰.

A Roccapietra (fig. 119), nello splendido scrigno gaudenziano cantato da Giovanni Testori, gli affreschi cinquecenteschi della volta mostrano l'Assunzione della Vergine accolta in alto dalla Trinità a due figure antropomorfe, abbigliate secondo il rango, e accompagnate dalla tradizionale colomba. Il tema ritorna nei gruppi in terracotta policroma di Ghiffa, nella cappella dell'Incoronazione (fig. 39) e in quella del Battesimo (fig. 38).

Al Calvario di Domodossola, nel coro della chiesa del Crocifisso, il pittore Secondo Sestini affresca nel 1735 le due figure dalla lunga barba bianca del Padre e dello Spirito Santo assise in trono, con lo scettro, rivestite di piviali e coronate dal triregno, sospese tra le nubi. Un terzo trono, sulla sinistra, è vuoto e sorregge le insegne sacerdotali e regali del

39. G. MAGGIONI, G.M. MANVATI 1996, cit., pp. 129-135.

40. G.F. BIANCHETTI, *Vetrate del Cinquecento svizzero in Ossola*, in "Oscellana", N. 1, 1990, pp. 33-58; fantasiosa l'interpretazione datane

da E. BASELLO, *San Gaudenzio in Baceno*, s.l., 2000, pp. 32-33, che vi identifica Francesco I e papa Clemente VII sotto l'ala dello Spirito Santo.



Fig. 119. Roccapietra (VC), chiesa della Madonna di Loreto, *Assunzione della Vergine*, affresco di Andrea Solario, prima metà sec. XVI.



Fig. 120. Intragna (VB), cappelletta, *SS. Trinità*, affresco, secolo XIX.

Figlio, ripiegate con ordine, mentre lo stesso, nella nicchia dell'altare maggiore lancia l'ultimo grido prima di spirare, sotto lo sguardo attonito degli angeli e degli stessi evangelisti nei pennacchi. L'idea non è nuova, anche se resa qui in maniera drammatica e teatrale, secondo il gusto barocco. La ritroviamo infatti già in Jean Fouquet, a metà del Quattrocento, nel Figlio che lascia il trono per incoronare la Madre alla presenza delle altre due figure della Trinità, in forma umana, e di tutta la corte celeste in bell'ordine⁴¹.

Sempre al Calvario di Domodossola, nel 1704, lo scultore Giuseppe Rusnati e il pittore Giovanni Sampietro costruiscono una fastosa macchina scenica, plastica e pittorica, nella cappella detta del Paradiso (fig. 121): la volta sembra esplodere per far entrare cielo, nubi, angeli nella cappella dove, in una magmatica nuvola raggiante di luce il Risorto viene attirato verso il Padre, assiso sulle nubi, mentre sembra assente lo Spirito Santo, forse evocato dalla stessa energia che si sprigiona dalla tomba scopperchiata⁴².

Più intimo e consolante il piccolo gruppo di famiglia dipinto sul volto di una cappelletta ottocentesca di Intragna (fig. 120): il Figlio con la croce e il globo, il Padre benedicente con lo scettro e la colomba dello Spirito Santo sospeso a mezz'aria volgono lo sguardo verso il basso, mentre attendono che qualcuno, passando, rivolga loro gli occhi e ne invochi la divina protezione.



Fig. 121. Domodossola, Sacro Monte Calvario, cappella del Paradiso, volta, *Resurrezione*, sculture e affresco di Giuseppe Rusnati e Giovanni Sampietro, 1704.

41. Per Fouquet e altri esempi di iconografia trinitaria si rimanda a F. BOESPFLUG, *La Trinité dans l'art d'occident (1400-1460). Sept chefs-d'oeuvre de la peinture*, Collections de l'Université Marc Bloch de Strasbourg, Strasbourg, 2000.

42. Per il Monte Calvario di Domodossola T. BERTAMINI, *Il Sacro Monte Calvario di Domodossola*, Domodossola, 2000, con bibliografia relativa;

recente, a cura della Riserva Speciale del Sacro Monte Calvario, in occasione del restauro della Cappella del Sepolcro, *La Cappella XIV del Santo Sepolcro. Percorso all'interno di un restauro: ricerche, studi e nuove interpretazioni*, con contributi di Pier Giorgio Longo, Gian Vittorio Moro, Rossana Vitiello, Tiziana Carbonati, Susanna Del Favero, Domodossola, 2007.



L'iconografia della SS. Trinità in Piemonte e le confrarie dello Spirito Santo



Angelo Torre

In questo intervento mi propongo di leggere l'iconografia triandrica della Trinità a partire dal legame che è possibile riscontrare tra questa immagine trinitaria e una associazione dei laici nota come "confraria dello Spirito Santo"¹. Non si tratta di un'istituzione del tutto sconosciuta: anzi, proprio per zone come il novarese, esistono pregevoli studi², e per altre, come la Savoia, abbiamo a disposizione saggi di grande ricchezza documentaria e interpretativa³. Di fatto, però, l'istituzione è stata travisata perché, anche nei lavori migliori, viene vista come espressione del comune rurale. La documentazione piemontese a mia disposizione mostra invece che la confraria era un'istituzione legata al consumo e alla distribuzione di cibo, un'istituzione, per intenderci, molto più simile a quelle che nel mondo dei nativi nordamericani dava vita a cerimonie note come *potlac*⁴ – cioè distribuzioni competitive di cibo e risorse tra clan – e che il clero post-tridentino, in particolare mons. Bascapé, identifica attraverso la categoria della carità⁵. Si tratta dunque di attività che istituiscono la pubblica solidarietà – e la forza legittimante che ne deriva – in un luogo preciso, di estensione variabile: in altri termini, l'identità locale.

Sotto l'etichetta trinitaria, tale associazione ospitava pratiche sociali e politiche⁶ che oggi possiamo chiamare "produzione di località"⁷. Si tratta di una funzione essenziale nelle società del passato (e, sia pure con altre tecniche, anche del presente): la località non coincide con i vicinati, che sono un'espressione della modalità di insediamento. Essa è piuttosto prodotta da una serie di pratiche – rituali, giuridiche, tecniche – che hanno lo scopo di superare la fragilità delle relazioni interpersonali e costruire l'appartenenza locale degli individui attraverso la condivisione di competenze specifiche.

Ritengo che la "produzione della località" possa spiegare l'esistenza di questa particolare immagine della Trinità a Ghiffa e farci comprendere la sua straordinaria capacità di durare nel tempo.

1. Il modello di analisi resta N. ZEMON DAVIS, *Le ragioni del malgoverno*, in Ead., *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento*, Torino 1980, pp. 130-174.

2. Cfr. ora F. QUACCIA, *La Chiesa dei laici*, in *Storia della Chiesa di Ivrea. Secoli XVI-XVIII*, a cura di A. Erba, Roma 2007, Parte Seconda, cap. 3, *Le confrarie dello Spirito Santo*; R. VERDINA, *La Confraria di S. Spirito nella Riviera di S. Giulio*, in "Bollettino Storico per la provincia di Novara", 51, 1960, pp. 97-102. G. COMINO, *Sfruttamento e redistribuzione di risorse collettive: il caso delle confrarie dello Spirito Santo nel Monregalese dei secoli XIII-XVIII*, "Quaderni storici", 81, 1992, pp. 687-703; per regioni limitrofe N. CALVINI e A. BUGGÉ, *La contraria di Santo Spirito, gli Ospedali e i Monti di Pietà nell'area intemelica e sanremasca*, Casabianca, Sanremo 1996.

3. P. DUPARC, *Confréries du Saint-Esprit et communautés d'habitants au Moyen Âge*, « Revue historique de droit français et étranger », 4, 36, 1958, pp. 348-367; F. BERNARD, *Les confréries communales du Saint-Esprit, leurs lieux de réunions et leurs activités du X^e au XX^e siècle*, in « Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie », 6, 7, 1963, pp. 16-79. Più di recente, J. NICOLAS, *La Savoie au XVIII^e siècle*, 2 vols. (Paris, 1979), passim e P. HOFFMAN, *Church and Community* cit., pp. 59-68 e 104-08 e soprattutto J. CHIFFOLEAU, *Entre le religieux*

et le politique: les confréries du Saint-Esprit en Provence et en Comtat Venaissin à la fin du Moyen Âge, in *Le mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse* cit., pp. 9-40, N. COULET, *Le mouvement confraternel* cit., ivi, pp. 83-110 e N. MORARD, *Une charité bien ordonnée: la confrérie du Saint-Esprit à Fribourg à la fin du Moyen Âge*, ivi, pp. 275-96. Inoltre, N. COULET, *Les confréries du Saint-Esprit en Provence: pour une enquête*, in *Mélanges Robert Mandrou*, Paris 1985, pp. 205-17.

4. M. MAUSS, *Saggio sul dono. Forme e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino 1965, pp. 155-297 (numerose edizioni successive).

5. C. BASCAPÉ, *Novaria sacra* (1612), I, *Terminatio Varalli*, a cura di F. Ravizza, Merati, Novara 1878, pp. 133-36.

6. Accolgo qui l'audace invito di J. CHIFFOLEAU, *Amédée VIII ou la majesté impossible?*, in *Amédée VIII - Félix V. Premier duc de Savoie et pape (1383-1451)*, a cura di B. ANDENMATTEN e A. PARAVICINI BAGLIANI, Bibliothèque historique vaudoise, n° 103, Lausanne 1992, pp. 19-49 ad abbandonare la nostra distinzione sacro-profano.

7. A. APPADURAI, «Production of locality», in R. FARDON (éd.), *Counterworks. Managing the diversity of knowledge*, Londres-New York, 1995, pp. 204-225 (tr. it., Roma 2001, pp. 231-57); ho cercato di esplorare alcune potenzialità di questo concetto per la ricerca storica in A. TORRE, *La produzione storica dei luoghi*, "Quaderni storici", 110, 2001, pp. 443-475.



Il mio discorso si articola in due parti distinte: nella prima cercherò di illustrare i tratti salienti della confraria dello Spirito Santo, per proporre una possibile relazione fra la confraria e il culto della Trinità, e concludere con un'interpretazione del rapporto fra culto della Trinità e produzione di località. Nella seconda parte cercherò di applicare alla situazione di Ghiffa le ipotesi sviluppate a proposito di altre zone della regione piemontese con una serie di congetture, quali si possono desumere dalla storiografia disponibile.

1. Le mie affermazioni si fondano su una serie di documenti: intanto, l'analisi delle visite pastorali di diocesi piemontesi tra 1550 e 1750, che ho condotto per lavori precedenti⁸; inoltre, una documentazione straordinaria relativa alle confrarie, proveniente dalla Valsesia, e anch'essa utilizzata in lavori precedenti⁹; infine, due testimonianze eccezionali, relative a un'area della pianura cuneese e alla Valsesia, che consentono di precisare alcuni possibili significati del nesso tra confraria, Trinità e località.

La mia esperienza di studio, dunque, non è legata all'iconografia e alla storia dell'arte, ma alla religiosità dei laici. In un lavoro precedente, ho esaminato le visite pastorali in circa 250 comunità del Basso Piemonte, comprese nelle diocesi di Alba, Asti e Mondovì¹⁰, e ho ritrovato una forma di associazione che spesso, nella storiografia della Controriforma, viene assimilata a quelle, più familiari, delle confraternite tardomedievali: si trattava della confraria, o confratria, dello Spirito Santo. Colpito dalla sua elevata diffusione (a fine '500 maggiore di quella delle più conosciute confraternite dei disciplinanti), che contrasta con la laconicità delle descrizioni episcopali, ho isolato i frammenti con cui la si descriveva tra fine '500 e fine '700: ne è emerso un panorama costituito da un edificio profano (una casa) che ospitava al proprio interno delle marmitte per la cottura di cibo, qualche microscopico appezzamento di terra, modesti elenchi di redditi. Questa identificazione mi ha permesso di enucleare un *corpus* di rituali straordinariamente compatto: una distribuzione di cibo, soprattutto una minestra di legumi (ceci), che avveniva a una data fissa, la Pentecoste¹¹, a cui potevano accompagnarsi preghiere o cerimonie per i defunti. Una panoplia di riti da cui era assente il rituale laico per antonomasia, la processione, e in cui quello centrale della Chiesa cattolica, l'eucaristia, senza dubbio non occupava una posizione centrale¹².

Data la povertà del materiale testuale, ho deciso di analizzarlo attraverso gli scarti anche minimi tra le differenti attestazioni locali, e sono immediatamente stato colpito dal fatto che solo in qualche caso la distribuzione di cibo poteva essere assimilata all'assistenza nei confronti dei più poveri: anzi, proprio sulle caratteristiche dei destinatari delle risorse alimentari della confraria si concentravano gli interventi episcopali di censura. Distribuzioni "indistinte", "confuse", "promiscue", a ricchi e poveri, sembravano colpire e in qualche caso irritare i visitatori apostolici prima e i vescovi piemontesi poi.

Un altro elemento che emergeva da questa lettura contrastava invece con l'interpretazione della confraria fornita dalla scarsa bibliografia — essenzialmente francese — sull'argomento¹³, che enfatizza l'identità tra il sodalizio pentecostale e l'istituzione comunale e in qualche caso si spinge fino a fare del primo l'emanazione della seconda. È questa, almeno, l'ipotesi di Pierre Duparc, lo storico del diritto al quale dobbiamo la lettura più penetrante delle confrarie, basata su materia-

8. A. TORRE, *Il consumo di devozioni. Religione e comunità nelle campagne dell'Ancien Régime*, Venezia 1995.

9. *Confrarie e comunità nella Valsesia di antico regime*, in G. GANDINO, G. SERGI et F. TONELLA REGIS (a cura di), *Borgofranco di Sesia, 1247-1997. I tempi lunghi del territorio medievale della Bassa Valsesia*, Torino, 1999, pp. 81-98; *Faith's boundaries: Ritual and territory in Early Modern rural Piedmont*, in N. TERPSTRA (a cura di), *The politics of ritual kinship. Confraternities and social order in Early Modern Italy*, London, 1999, pp. 243-261; *Faire la communauté. Confréries et localité dans une vallée du*

Piémont, XVII^e-XVIII^e siècle, « Annales. H.S.S. », 62, 1, 2007, PP. 101-36.

10. TORRE, *Il consumo di devozioni*, cap. II.

11. ALUN HOWKINS, *Whitsun in 19th century Oxfordshire*, "History workshop pamphlets", 8, 1978.

12. Il numero di confrarie che a fine Cinquecento prevede la messa a Pentecoste è, stando alle visite pastorali, irrisorio. TORRE, *Il Consumo*, cap. II.

13. V. i testi citati alla n. 3.



le della Savoia medievale. La simmetria fra confraria e comune contrastava con almeno due elementi: la distribuzione territoriale delle confrarie e le parole usate dai visitatori episcopali per descrivere il sodalizio. Da un lato, infatti, tutta una serie di situazioni — slegate da netti riferimenti ecologici, tipo pianura-collina-montagna — mostrava come in uno stesso comune potessero coesistere più sodalizi, da due a nove per comunità anche piccole, mentre, al contrario, in località vicine sodalizio, municipio e parrocchia sembravano sovrapporsi in un'immagine di maggior compattezza. Una simile distribuzione territoriale della confraria sembrava quasi casuale, ma in ogni caso contrastava con l'idea di emanazione municipale. Soprattutto, non si accordava con la terminologia usata per descrivere il sodalizio. Una felice intuizione di Pierre Duparc¹⁴, purtroppo da lui non sviluppata, gli aveva fatto scrivere che la confraria si identificerebbe con il suo farsi: la confraria non “è”, la confraria “si fa” (*fietur*), coincide dunque con l'adunanza, e, soprattutto, esisterebbe nel momento e nella misura in cui l'adunanza stessa ha luogo. In questa luce, assumevano senso dettagli quasi insignificanti, come i casi in cui i vescovi sostenevano che il sodalizio pentecostale consisteva “nel consumo” del cibo. Per farla breve, per questa via sono giunto a formulare l'ipotesi contraria a quella di Duparc, e cioè che fosse la comunanza della confraria (nel momento in cui la si faceva) a creare una comunità, con i limiti e i confini che l'adunanza si dava, e non l'esistenza formale di una comunità a esprimersi attraverso un'associazione rituale.

Che cosa mi autorizzava a formulare una simile ipotesi? Erano soprattutto, direi, le stesse fonti ecclesiastiche postri-dentine — quelle che avevano esplorato meglio la vita rituale dei villaggi, certamente, ma non solo, in Piemonte. Alcuni membri del clero, secondo una importante indicazione di Peter Burke¹⁵ palesavano uno sguardo e una sensibilità che non è esagerato definire “etnografici”. Tra di loro spicca, per svariati motivi che vedremo fra breve, mons. Carlo Bascapé, vescovo di Novara e uno dei più colti seguaci di Carlo Borromeo all'inizio del secolo XVII.

Intanto, Bascapé appare animato da una spiccata volontà di comprendere - più che di proscrivere - il fenomeno confraria, e ne dà una valutazione alla luce della sua cultura canonistica¹⁶. Egli infatti assimila la confraria alla *phratria* antica “perché fra moltissimi e vari dello stesso paese, non solo, ma di tutta la regione, si costituisce una comunanza per prendere cibo insieme, o distribuire del pane, come se fosse un solo sodalizio o coabitazione, anzi una vera società di fratelli, riuniti nella carità cristiana, per cui queste pie opere, qui e altrove, usano chiamarsi “carità”, per la qual ragione i religiosi volgarmente chiamano fare la carità, il prendere il cibo assieme. Vi sono molti delegati per questa opera ed in ogni anno dagli amministratori delegati, si va di porta in porta questuando grano con cui, secondo i vari istituti dei luoghi, si fa pane; si prendono fagioli e vengono cotti in pubblico e se ne fa pubblico pasto, per i poveri non solo, ma anche per qualunque accorrente e sovente anche per i forestieri”¹⁷.

14. P. DUPARC, art. cit., p. 354.

15. P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano 1980 (ed. or. 1978), cap. 8.

16. BASCAPÉ, *Commentarii canonici Caroli episcopi Novariensis*, Novariae, apud Hieronymum Sesallum, 1615.

17. BASCAPÉ, *Novaria sacra* (1612), I, *Terminatio Varalli*, pp. 133-36. Cit. in VERDINA, 1960, dall'ed. a cura di Ravizza, Merati 1878 (la sottolineatura è mia). Cfr. anche *Decreta edita, et promulgata in synodo dioecisana prima...Jo St. Agatia*, Asti, Zangrandi 1597, decr. *De Coena Domini*. Sulla teologia della Pentecoste cfr. A. GARDEIL, *Dons du Saint-Esprit*, in *Dictionnaire de théologie Catholique*, vol. IV, t. 2, Paris 1924, coll. 1729-81. Cfr. anche CORRAIN-ZAMPINI, p. 215, per un fraintendimento completo, in senso “manistico”, del rito: la presenza del ballo può indicare il senso civico della festa. Va notato come la distribuzione non

coincida necessariamente con Pentecoste: Rocchetta Cengio (diocesi di Alba) ha un'elemosina la seconda festa di Pasqua, Roccaforte (diocesi di Mondovì) il giorno dell'Annunciazione (legata quindi alla manifestazione dello Spirito Santo). Per questa accezione della carità cfr. il *Liber de Spiritu et Anima* (PL, XL, 792), in *Three Treatises on Man. A Cistercian Anthropology*, a cura di B. MCGINN, Kalamazoo, Mi, 1977, pp. 63-74 (cit. in *Ragnatele di rapporti*, Torino 1988, p. 50). A. PROSPERI, *Tra evangelismo e controriforma* cit. pp. 265-66, ricorda la fondazione di una “Schola Charitatis” da parte di Giberti, nel 1538-39, che richiama in ogni caso un'altra accezione della confraternita: essa si dedica alla carità nei confronti dei poveri vergognosi, ma sembra soprattutto supplire, nelle parole di Giberti, “a tutto quello che non facessero, o non potessero fare tutti li altri lochi di opere di misericordia” (p. 266).



Lo scopo della confraria è dunque integrativo, e la apparenta, come è già stato notato¹⁸, a tutti quei casi, documentati dagli antropologi sociali e culturali, di definizione di un gruppo di amici e alleati attraverso la condivisione del cerimoniale di consumo del cibo e di scambio di doni. In altri termini, la condivisione rituale crea i gruppi sociali. Creazione, inoltre, non disinteressata: i rituali redistributivi conferiscono prestigio a chi organizza e istituzionalizza lo spreco¹⁹.

L'intelaiatura giurisdizionale dell'universo che stiamo esaminando ci consente di cogliere nella confraria aspetti specifici in rapporto alle altre istituzioni redistributive e integrative. Torniamo per un attimo a mons. Bascapé e alla sua precisione etnografica. Egli insiste sulla selettività di quanti costituiscono la comunanza attraverso la raccolta, la cottura e una distribuzione pubblica a cui chiunque, in linea di principio, ha accesso. Si badi: non viene detto che tutti partecipano, ma che “moltissimi e vari” danno vita a una comunanza cui “qualunque accorrente” può partecipare. In tutti i casi, è la carità²⁰ a costituire la comunanza, e non, viceversa, una comunanza giuridico-amministrativa a tradursi in rituale sotto il patrocinio dello Spirito Santo.

La prima e più importante caratteristica delle confrarie a scoraggiare l'identificazione con il comune era dunque la considerazione della partecipazione al sodalizio. La preziosa indicazione di Bascapé faceva capire che non era affatto chiaro, infatti, chi desse vita a questa intermittente comunanza “a scala variabile”. Una lunga analisi di due secoli di visite pastorali in circa 250 parrocchie piemontesi permetteva di rispondere a questo interrogativo: l'equivalenza confraria-parrocchia era uno solo, magari particolarmente auspicabile, dei risultati possibili. La confraria poteva essere più ampia della parrocchia, oppure (più spesso) più piccola: in ogni caso, la sua matrice è segmentaria — cioè, territoriale. A consociarsi e adunarsi sono segmenti della popolazione di una parrocchia o di un comune: sono “vicinanze”, come viene detto in qualche località. Si tratta di una istituzione medievale particolarmente significativa per la situazione italiana, dove una lunga *quérelle* di inizio Novecento vi ha addirittura additato una delle matrici dell'istituzione comunale (ancora una volta, il contrario di quanto affermato da Duparc per la Savoia)²¹. In ogni caso, la dimensione della vicinanza sembrava cruciale, poiché rendeva comprensibili tutti i casi in cui la pluralità di sodalizi riguardava non abitati dispersi ma borghi compatti, cui offriva l'opportunità (ambita, evidentemente) di dividersi in “superiore” e “inferiore”, “soprano” e “sottano” ecc. Ma la stessa identità confraria-vicinato-territorio (per quanto piccolo), a ben guardare non reggeva. Erano troppe le situazioni in cui i vescovi insistevano perché una confraria accogliesse alle sue adunanze le famiglie di un territorio circostante (“finaggio”), oppure facesse posto ad altre “parentele”. Insomma, la vicinanza era una espressione della segmentazione territoriale, e metteva in campo diritti²² — in qualche modo tradotti nelle forme rituali, anche liturgiche, che la con-

18. La confraria va riletta in analogia con *potlâc* e altri rituali di integrazione politica: Duparc, nel 1958, si fermava a DAVY - MORET, *Des clans aux empires*, Paris 1923. Noi potremmo aggiungere almeno F. BOAS, *Secret Societies and Social Organization of the Kwakiutl Indians*, “Reports of the American National Museums”, 1895; M. MAUSS, *Saggio sul dono*, cit.; E. EVANS PRITCHARD, *The Sanusi of Cyrenaica*, Oxford 1949; R. FIRTH, *I simboli e le mode*, Bari 1973, cap. VII; J. BEATTIE, *Uomini diversi da noi. Lineamenti di antropologia sociale*, Bari 1978, pp. 277-78. Ma G. Duby ha rintracciato i rituali dello scambio anche nel Medio Evo di *Guerriers et paysans*, Paris 1979, pp. 60-69.

19. H. G. BARNETT, *The Nature of Potlatch*, “American Anthropologist”, XL, 1938. Di fronte a queste classificazioni “etiche” (dell'osservatore) è tuttavia preferibile ricostruire l'intera gamma di istituzioni “emiche” (degli osservati) di reciprocità: ad esempio, ricostruire tutti i casi in cui

si prevede distribuzione di cibo, a prescindere dalla presenza formale della confraria.

20. Dello Spirito Santo, ma forse non solo: anche alcuni banchetti dei disciplinati vengono chiamati “carità” (A.C.V. Asti, Visita mons. Aiazza, 1597, Castagnito, cc. 263v-266v).

21. C. WICKHAM, *Comunità e clientele nella Toscana del 12 secolo: le origini del comune rurale nella piana di Lucca*, Roma 1995. M. DELLA MISERICORDIA, *Divenire comunità: comuni rurali, poteri signorili, identità sociali in Valtellina e nella montagna lombarda nel tardo medioevo*, Milano 2004.

22. Essi si trovano talvolta espressi attraverso l'organizzazione di attività ludiche. Sul rapporto tra gioco e diritto cfr. *Gioco e giustizia nell'Italia di Comune*, a cura di G. ORTALLI, Treviso e Roma 1993.

traddistinguevano. Tali idiomi richiamavano indirettamente la costruzione da parte degli abitanti di un territorio (per quanto ridotto), o meglio la costruzione di uno spazio rituale e pubblico dotato di un nome (di luogo, di devozione ecc.).

Mi sono occupato altrove di illustrare le resistenze delle confrarie piemontesi all'identificazione con il comune e con la carità municipale delle Congregazioni di Carità, e la persistente indeterminazione dell'ambito territoriale del sodalizio che ne deriva²³.

L'esistenza diffusa e persistente di queste istituzioni e di questi rituali, e la loro non necessaria insistenza su un'area che possiamo identificare con il comune rurale o cittadino, mi ha condotto in una direzione di analisi precisa che, dietro sollecitazioni provenienti dalla microanalisi storica e dalla antropologia storica²⁴, non insiste tanto sulla possibile matrice ecologica, del tipo montagna-pianura della distribuzione spaziale delle confrarie dello Spirito Santo, quanto piuttosto sulla natura della comunità contadina: le istituzioni comunali si presentano come "federazioni" di micro-segmenti territoriali, che potremmo identificare con settori del comune — le ville, i cantoni e tutti quegli insediamenti più piccoli del comune stesso, ai quali vengono attribuiti nomi locali²⁵. Letti attraverso le categorie dell'antropologia sociale e culturale, tali confrarie possono essere intese come "istituzioni della vicinanza".

2. Il rapporto fra confraria e Trinità è desumibile dalla documentazione episcopale, in modo frammentario ma con certezza, almeno per l'area del Basso Piemonte e per alcune aree prealpine e alpine: quando nelle visite pastorali la confraria è presentata con una intitolazione specifica²⁶, questa è praticamente sempre legata allo Spirito Santo. Questo legame, tuttavia, emerge con nettezza impressionante attraverso una documentazione di altro genere, originata dal tentativo della dinastia sabauda di riformare la carità tra Cinque e Seicento²⁷: affidata all'Ordine di San Maurizio e Lazzaro, questa riforma prevedeva la vendita delle terre appartenenti a vario titolo alle confrarie e ha generato resistenze di vario genere, di cui si conservano numerosi casi nell'archivio dell'Ordine Mauriziano. Ma anche la chiesa ha cercato di riformare le confrarie proponendone la trasformazione in istituzioni assistenziali, rivolgendo cioè la carità verso i più poveri e i miserevoli, oppure incanalandone i rituali in direzione di ciò che si voleva rappresentasse l'identità locale, il Corpo del Signore. I vescovi piemontesi di fine Cinquecento raccomandano e, talvolta, impongono, la cessione delle terre e degli apparati cerimoniali delle confrarie alle compagnie del Santissimo Sacramento²⁸. La resistenza a questi indirizzi di riforma è leggibile, anche se in modo frammentario, nelle visite pastorali e nella documentazione parrocchiale diocesana.

La resistenza alle iniziative della dinastia sabauda ha prodotto fonti di straordinario interesse, che mostrano in modo indubitabile alcuni aspetti della confraria altrimenti destinati a restare nell'ombra. Alla ricerca di tali istituzioni per sopprimerle, i funzionari sabaudi ci svelano le loro tecniche, diremmo indiziarie, per rilevare la presenza di istituzioni di cui si nega localmente l'esistenza. Essi vanno dunque a caccia dei "segni" dell'esistenza della confraria: si trattava principalmente di registri di canoni enfiteutici, di donazioni ecc., di conti dell'associazione che talvolta venivano tenuti in forma

23. A. TORRE, *Il consumo* cit., parte II.

24. E. GRENDI, *Il sistema politico di una comunità ligure: Cervo fra Cinquecento e Seicento*, "Quaderni storici", 46, 1981, pp. 92-129; G. DELILLE, *L'ordine dei villaggi e l'ordine dei campi*, in *Storia d'Italia Einaudi. Annali 8, Insediamenti e territorio*, a cura di C. DE SETA, Torino 1985; G. LEVI, *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Torino 1985, cap. 2.

25. Roà, borgate, cantoni, vicinie, ville (ma anche: case di...) sono alcuni tra i nomi più comuni.

26. Di solito sono presentate come "Domus confratriae".

27. A. ERBA, *La Chiesa sabauda tra Cinque e Seicento. Ortodossia tridentina, gallicanesimo savoiano e assolutismo ducale (1580-1630)*, Roma 1979, pp. 237-247 e A. TORRE, *Il consumo* cit., pp. 103-123.

28. TORRE, *Il consumo* cit., pp. 251-57.



scritta, ma soprattutto della casa della confraria, o delle confrarie, e di un'iconografia che la rendeva immediatamente riconoscibile agli occhi delle popolazioni della fine del medioevo e della prima età moderna. Questa iconografia era, senza alcuna possibilità di dubbio, la trinità triandrica o *sintronos*²⁹. Essa viene definita variamente: tre "salvatori col mondo in mano", "tre simili figure", "tre santi spiriti", "tre re"³⁰.

C'è da chiedersi il motivo di questa identificazione, sulla quale non si possono nutrire dubbi. Analisi di tipo culturale-simbolico di questa immagine hanno proposto relazioni più o meno convincenti, che si fondano su aspetti svariati. Intanto, come ha suggerito settanta anni fa Adeleid Heimann, sulle implicazioni giuridiche dell'immagine stessa, che ricorda effettivamente un consiglio, o una autorità collegiale³¹, oppure la sua rappresentazione teatrale³². Più di recente, Pietro Iacobone ha studiato la trinità triandrica in una prospettiva di ermeneutica teologica³³, e ha messo in rapporto un'articolata serie di immagine trinitarie — la trinità triandrica, il trono di gloria, la filoxenia di Abramo, il volto triforme — con la rappresentazione eucaristica dell'unità trina. Ma è anche possibile, come suggeriscono i lavori più recenti di François Boespflug, leggere questa immagine della Trinità in relazione alla storia della teologia e della rappresentazione iconografica della divinità³⁴: lo snodo di questa storia andrebbe individuato nella grande varietà di rappresentazioni trinitarie, che si addenserebbero nella prima metà del secolo XV³⁵ per prolungarsi per alcuni decenni seguenti. Questo addensamento cronologico sembra particolarmente significativo per le confrarie piemontesi, poiché le immagini di cui disponiamo in sede locale sono praticamente tutte riconducibili a questo periodo³⁶. In ogni caso, si tratta di una cronologia di difficile interpretazione, e l'autore evita giustamente di prendere partito tra le diverse ipotesi che è possibile formulare al riguardo. Una tra queste, in particolare, sembra molto suggestiva, e invita a ricondurre queste rappresentazioni trinitarie (tra cui la nostra) alla storia politica della Chiesa tardomedievale. Essa infatti sarebbe da ricondurre al clima delle vicende finali dello scisma d'Occidente, e in particolare al periodo dei concili di Costanza, Basilea e Firenze: come è noto, le discussioni conciliari, di cui abbiamo ricostruzioni classiche³⁷, si appuntano sulla nozione di Trinità, nella prospettiva della riunificazione — poi abortita — con le chiese orientali. Tali discussioni hanno attirato da tempo l'attenzione degli storici del pensiero politico, i quali hanno insistito sul fatto che proprio l'invocazione dello Spirito Santo ha consentito a quelle assemblee di rivendicare la legittimità delle decisioni conciliari³⁸. Tale rivendicazione avrebbe poi costituito la base per una più generale legittimazione delle assemblee e dei corpi deliberativi, che avrebbe trovato fertile terreno nel secolo della Riforma.

È questo, certo, un terreno arduo da documentare in sede locale. Qui noi possiamo cogliere soprattutto un altro aspetto della vita politica, quello delle pratiche di rappresentazione e di organizzazione delle comunità locali, siano esse

29. Su questa iconografia cfr. F. BOESPFLUG, *Dio nell'arte: Sollicitudini nostrae di Benedetto 14. (1745) e il caso Crescenzia di Kaufbeuren*, Casale Monferrato, 1986; P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis: dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997.

30. *Il consumo*, pp. 120-23.

31. A. HEIMANN, *Trinitas creator mundi*, "Journal of the Warburg Institute", 2, 1, 1938-39, pp. 42-52.

32. HEIMANN, art. cit, ma anche F. BOESPFLUG, *La Trinité dans l'art d'occident (1400-1460): sept chefs-d'oeuvre de la peinture*, Strasbourg 2000, pp. 171-193.

33. P. IACOBONE, *Mysterium* cit.

34. F. BOESPFLUG, *Pur une histoire iconique du Dieu chrétien... Une esquisse*, in *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, dir. da J.-M. Mayeur, Paris 2000, vol. 14: *Anamnesis* / sous la responsabilité de F.

Laplanche; avec la collaboration de G. Alberigo, pp. 83-123, non compreso nella traduzione italiana dell'opera.

35. F. BOESPFLUG, *La Trinité dans l'art d'occident, 1400-1460*, cit.

36. M. Bressy, *La "Trinità". Sacre figurazioni nel saluzzese*, R.P.C., Saluzzo 1971 e ora T. BERTAMINI, *Iconografia della SS. Trinità nel Verbano-Cusio-Ossola*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella riserva Naturale della SS. Trinità*, Ghiffa, Regione Piemonte 2000, pp. 57-74.

37. J. GILL, *Il Concilio di Firenze*, Firenze 1967; C. GINZBURG, *Indagini su Piero. Il battesimo, il Ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino 1994.

38. A. BLACK, *Council and Commune. The conciliar movement and the fifteenth-century heritage*, London 1979 e Id., *The Conciliar Movement in Cambridge History of Medieval Political Thought, c. 350-c. 1450*, a cura di J. H. Burns, Cambridge 1988, 573-87.



identificate o no con il comune rurale. Su questo piano, la storia delle pratiche politiche locali si annuncia promettente.

Una ricerca che da anni sto coordinando sull'area piemontese³⁹ mostra infatti come il comune territoriale sia una creazione tarda, e soprattutto che l'organizzazione del territorio in area subalpina e piemontese in generale si appunti più sulla nozione di "luoghi" che su quella, a noi più familiare, di "Comune". Le comunità locali sono frammentate in segmenti spesso in tensione reciproca, per il possesso e l'uso di risorse di vario genere, dalla terra alle acque, dal pascolo arborato alle attività forestali⁴⁰. In questa luce, la creazione di comunanza attraverso la carità assume una nuova luce: affratellare vicinanze, metterle in relazione reciproca, come richiede una crescente presenza delle autorità pubbliche anche e soprattutto sul piano fiscale e giurisdizionale⁴¹.

Da questo punto di vista, la documentazione piemontese si mostra ancora una volta straordinariamente promettente, e indica importanti direzioni di ricerca.

Per poter considerare il possibile ruolo della confraria nella integrazione segmentaria dei villaggi piemontesi occorre individuare una documentazione che permetta un "ascolto" più ravvicinato. Inutile cercarla nell'erudizione, che ha quasi sempre assimilato la confraria a una confraternita devozionale di tipo rudimentale per via delle sue devozioni poco articolate e assolutamente non aggiornate. D'altro canto, l'ideologia statalista fa sottovalutare alla storiografia accademica le forme di microidentità. Neppure le carte delle confrarie possono servire allo scopo, poiché, nei rarissimi casi in cui sono sopravvissute, non parlano della composizione del sodalizio, ma del suo funzionamento, e quindi dell'amministrazione dei redditi: parlano dei fittavoli ed enfiteuti dei suoi appezzamenti, parlano del pasto della Pentecoste, ma non dei partecipanti⁴². Al contrario, uno sguardo ad aree geografiche poco praticate dalla storiografia piemontese, fortemente centripeta in tutte le sue componenti, non solo conferma l'ipotesi di lavoro che ho formulato, ma ci costringe a radicalizzarla. Vedremo infatti come, attraverso un esempio specifico, quello della Valsesia, sia possibile sostenere che le confrarie siano istituzioni pensate, e usate, per la costruzione e la produzione di luoghi.

Tra tutte le sub-regioni piemontesi, infatti, la Valsesia, posta alle pendici del Monte Rosa, mostra un attivismo quasi parossistico delle confrarie e dei segmenti territoriali del villaggio: relazioni di amministratori sabaudi, dispute locali e materiale sparso ora raccolto in un piccolo ma ricco Archivio di Stato⁴³, offrono una testimonianza straordinaria, che si concentra nel periodo successivo alla data in cui la Valle, nel 1708, viene incorporata nello Stato sabauda. I fondi torinesi mostrano poi come, nell'instaurare il rapporto con il nuovo sovrano, la Valle si mostri vigile interprete dei propri statuti duecenteschi, che affidano il potere a un Consiglio generale della valle e a tre Curie⁴⁴. Gelosa custode di un legame pat-

39. R. BORDONE, P. GUGLIELMOTTI, S. LOMBARDINI, A. TORRE (a cura di), *Lo spazio politico locale in età medievale, moderna e contemporanea*. Atti del convegno internazionale di studi (Alessandria, 26-27 novembre 2004), Alessandria 2007. Le "Schede storico-territoriali dei Comuni del Piemonte", a cura del Centro Goffredo Casalis, sono rintracciabili in <http://www.regione.piemonte.it/guaw/MenuAction.do>.

40. Sono fondamentali a questo riguardo le ricerche di una disciplina relativamente nuova, l'ecologia storica, su cui: D. MORENO, *Dal documento al terreno. Storia e archeologia dei sistemi agro-silvo-pastorali*, Bologna 1990. Id., *Storia, archeologia e ambiente. Contributo alla definizione ed agli scopi dell'archeologia postmedievale in Italia*, "Archeologia medievale", 1, 1997, pp. 89-94; Id., *Escaping from "landscape": The historical and environmental identification of local land-management practices in the post-Medieval Ligurian mountains*, in R. BALZARETTI, M. PEARCE et C. WATKINS (a cura di), *Ligurian landscapes. Studies in archa-*

eology, geography and history, London 2004, pp. 129-140.

41. Cfr. gli abbondanti materiali pubblicati da DELLA MISERICORDIA, op. cit.

42. Archivio Parrocchiale di Piverone, *Libro dell'Conti che renderanno li signori Priori della Confratria del presente luogo (1675)*. Ringrazio Franco Quaccia per avermi segnalato questo materiale.

43. *Confrarie e comunità nella Valsesia di antico regime* cit. cerca di restituire quella ricchezza.

44. F. TONETTI, *Storia della Vallesesia e dell'alto Novarese*, Varallo, Colleoni, 1875-1880; C. G. MOR, *La formazione territoriale del comune valsesiano nel sec. XIII*, "Bollettino storico-bibliografico subalpino", 38, 1936, pp. 281-329; G. GANDINO, G. SERGI et F. TONELLA REGIS (a cura di), *Borgofranco di Sesio, 1247-1997* cit.; G. GARAVAGLIA, *Potere politico e strategie familiari nella Valsesia del XVII secolo*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", 55, 2002, pp. 39-114.



tizio con il ducato di Milano, la Valle ha poi cercato il dialogo con il potere torinese attraverso le diverse voci in cui si articola la sua vita politica.

L'esame di questo materiale ha messo in luce la natura problematica dell'insediamento valsesiano: alla sua analisi ho dedicato un lavoro specifico⁴⁵, e non me ne occuperò in questa sede. Qui basti dire che la documentazione valsesiana, mentre da un lato mostra in modo inequivocabile l'impossibilità di sovrapporre confraria e comune, permette di dare finalmente un nome alle unità che sembrano animare i sodalizi pentecostali: la valle risulta composta non da un tessuto di comuni, ma da una rete, di difficile identificazione, di unità politiche minori, i "cantoni". Qui si trovano, in prevalenza, le confrarie dello Spirito Santo, e qui esse manifestavano la loro attività rituale. Alla luce di questa natura segmentaria mi è stato possibile leggere le azioni che la popolazione locale, tra Sei e Settecento propone alla nostra attenzione: azioni non trasparenti, esse acquistano chiarezza solo alla luce di una serie di testimonianze fin qui ignorate sul modo in cui i valsesiani costruivano, e costantemente riproducevano, la propria, composita, identità locale. Essa, dunque, costituisce l'artificio con cui essi generalizzavano la singolarità del proprio assetto istituzionale e sociale.

Il materiale a cui mi riferisco mostra come il nuovo potere torinese abbia identificato con incertezza e, al tempo stesso, con gradualità i propri interlocutori locali. Dapprima li raggruppa in una quarantina di "terre" (termine dal significato oscuro), poi in comuni, e poi ancora in poco meno di quattrocento (!) unità dalla scala decisamente minore, i "cantoni". Nonostante la sua scala ridotta, il cantone non va inteso come un'unità naturale (ad es. demica): intanto, ha delle "dipendenze", è costituito da più "luoghi" o "cassinali", è legato, in modi ancora difficili da determinare, a modalità di ripartizione del carico fiscale⁴⁶. Soprattutto, i cantoni possono unirsi e dividersi, formando quelle che ho chiamato "coalizioni di località"⁴⁷, e che in Valsesia sembrano identificate dal nome "Riviera".

In età tardomedievale e moderna, questo attivismo dei cantoni sembra essere stato il protagonista di un rilevante processo di apparocchiamento. Siamo debitori di questa lettura, ancora una volta, a monsignor Bascapé. Il presule novarese afferma infatti che le trentasette parrocchie che egli enumera nel 1612, sarebbero state solo sette un secolo prima,

45. *Confrarie e comunità*.

46. Molti elementi scoraggiano l'equazione confraria-cantone. Il cantone è artificiale (V. pp. 10-11, nn. 71-78). Provo a illustrare questa "artificialità" del cantone con un esempio. Intanto, il cantone ha, a sua volta, delle sotto-unità. Vediamo come si autodefinisce Colma, un cantone della bassa Valle posta a ridosso di Valduggia: esso non va confuso col "semplice abitato". Piuttosto, è un principio di organizzazione di un territorio "tutto sparso d'abitazioni che formano il luogo medesimo". Colma, in realtà, è un'unità politica: si tratta di insediamenti minimi che gli abitanti definiscono un "frequente caseggiato", e che vengono talvolta chiamati "luoghi" a loro volta e possiamo identificare con una serie di borgate. Quando il comune di Aranco si separa da Agnona, nel 1691, al primo si aggregano un cantone e i "luoghi inferiori". (Archivio di Stato di Vercelli, Sezione di Varallo Sesia - d'ora in poi ASV -, *Opere Pie. Istituzioni di Assistenza e Beneficenza. Ospedali, Congregazioni di Carità* - d'ora in poi *Congregazioni di Carità*), Agnona, b.1: l'espressione è contenuta nella transazione per la separazione della villa di Aranco dalla parrocchia di Agnona, e ritorna significativamente proprio nella fase di legittimazione torinese nella Valle, in una lettera del curato di Agnona che nel 1749 vuole far rispettare l'obbligo di Aranco di portarsi processionalmente ad Agnona il giorno dell'Annunciazione.

Si potrebbe forse sostenere che quando questi quartieri sono chiamati "Cassinali", un termine chiave su cui torneremo tra breve, l'insediamento si deve intendere disperso (n. 73: i "luoghi" di Colma potrebbero coincidere con i "cassinali").

Ma "luoghi" significa anche insieme di cantoni dipendenti da una località che si propone come centrale: in una vicenda del 1747, i cantoni di Agnona sono appunto definiti, nel loro insieme, con questo plurale per indicare una dipendenza - nella fattispecie, l'obbligo (presunto) di partecipare alla spesa di rifacimento del ponte sulla Sesia a Borgosesia (Archivio di Stato di Torino, Corte, Valle di Sesia, m. 5, n. 2). Della costruzione si occuperà qualche decennio dopo la Carità dei Poveri di Agnona, ribadendo la sua vocazione "territoriale": v. oltre, n. 52. "Luoghi" non è tuttavia da considerare un sinonimo locale di "distretto" (es. il distretto di Borgosesia: lvi, m. 4 n. 10, 1754-66: Agnona e le comunità limitrofe non si trovano nel "distretto" di Borgosesia). La dipendenza territoriale conosce ovviamente accezioni ecclesiali: quando mons. Bascapé riunisce le due parrocchie di Acellio (Cellio), si riferisce esplicitamente a cantoni come Breja, come "Feruta cum Doverio", ma anche a unità più indistinte come le "Casas Rafaniorum cum pagis adiunctis" (BASCAPÉ, *Novaria*, pp. 129-30).

47. TORRE, *La produzione storica dei luoghi* cit.



e attribuisce la responsabilità di questa crescita esponenziale agli insediamenti “sparsi” e “divisi”⁴⁸, e alla tendenza delle “*pagorum membra*” a trasformarsi “*paulatim in novos pagos*”⁴⁹. Bascapé è consapevole della natura rituale, e quindi giurisdizionale e politica, dell'apparrocchiamento: esiste un nesso tra cantone, oratorio e unità rituale degli abitanti che per la gerarchia ecclesiastica può determinare una “*perturbatione sacri regiminis*”, poiché implica la sottrazione di decime ai rettori senza garantire al nuovo parroco il sostentamento che gli spetta⁵⁰.

Le élites locali protagoniste dell'apparrocchiamento offrono con ogni probabilità sostegno a un'identità locale che si articola per istituti, o sodalizi, di tipo caritativo: le confrarie, appunto. Si tratta in ogni caso di una corrispondenza imperfetta, che deve far riflettere sulla specificità delle confrarie: i cantoni sono rappresentati a livello cerimoniale da una confraria, ma possono appartenere anche a più confrarie, e le confrarie possono comprendere più cantoni. Confraria e cantone, dunque, non coincidono sempre e necessariamente, e la loro combinazione dà luogo a figurazioni estremamente varie. Esistono comuni costituiti con chiarezza da confederazioni di confrarie, mentre in altri casi carità “larghe” e carità estese su un solo cantone convivono nello stesso comune⁵¹.

Le confrarie non si limitano a distinguere cantoni e a unirli, ma possono anche separarli⁵².

Queste oscillazioni, impossibili da seguire singolarmente, mostrano in ogni caso come la confraria costruisca uno spazio specifico anche quando il suo titolo non lo proclama. Questo punto, centrale nella mia argomentazione, richiede una illustrazione dettagliata, che è consentita dalla documentazione relativa alle confrarie di Agnona⁵³. La situazione delle confrarie di Agnona sembra caratterizzata dalla massima libertà territoriale: quando gli “huomini della Comunità” si riuniscono per eleggere i confrari della Carità di Santo Spirito, ne determinano anche i confini. Nel 1694 essi “hanno convenuto che dal Croso di Garlotto verso la parte superiore debbano elegger li suddetti Procuratori o sijno Confrarij per il governo di una Carità eleggendone uno in Agnona, et altro in Casosso, et dal detto Croso verso la parte inferiore debbano elegger li altri due Procuratori per il governo dell'altra Carità eleggendone uno in Agnona et altro alle Cascine”⁵⁴. Ma non si tratta di un semplice dualismo borgo/cascine, come farebbe pensare il fatto che, sempre a fine Seicento, le cariche delle

48. Non è chiaro se sono sinonimi o no, se corrispondono perciò ad habitat dispersi o pluricentrici. Ringrazio M.L. Sturani per avermi fatto rilevare questa distinzione.

49. La lettura di Bascapé si basa sulla contrapposizione fra pianura e montagna. La dispersione degli insediamenti sarebbe il segno di “*populi...ad multiplicationem apti*” nelle aree montane, in contrasto con la compattezza degli insediamenti a “*uno loco et vico*”, ma malsani ed esposti alla guerra e alle pestilenze, delle aree pianeggianti. Vale la pena di riportare il passo per intero: C. BASCAPÉ, *Novaria seu de ecclesia Novariensi Libri duo*, Sessalla, Novara 1612, p. 122.

50. Al favore di papa Alessandro III alla creazione di nuove parrocchie, egli oppone la decisione tridentina di valutare caso per caso. “*Non omnia incommoda aequaliter se habent: non aequae subveniendum paucis ut multis: alioqui plurimis pagis, licet parva casarum numerum per latere et cacumine montium defixis, singillatim parochi dandi essent; a quibus tamen ali non possunt*”.

51. Due esempi tipici. Nella Valle superiore, Failungo sembra essere il territorio che risulta dalla Carità del sale del cantone di Pila e da quella, sempre del sale, del cantone di Micciolo. Valduggia è rappresentata da una Carità di Santo Spirito apparentemente priva di connotazioni micro-territoriali o cantonali. Essa è tuttavia affiancata da una serie di istituzioni caritative molto precisamente localizzate: la carità di Santo Spirito di

“Cantone e Zuccaro”, quella di Invozio e quella di “Arlezza e Colma”. Ma le confederazioni caritative che stanno alla base del comune valsesiano non ricalcano semplicemente la struttura insediativa: attraverso di esse è possibile cogliere una geografia specifica, che non corrisponde cioè ad alcuna altra scala territoriale e compone figurazioni specifiche. Prendiamo ancora un caso, quello di Boccioleto, un comune della Valle Superiore: alla Congregazione di Carità a base “comunale” e a non meglio definite istituzioni come la confraria dello Santo Spirito e la Carità del Panno si affiancano un'Opera Pia Laneri, che a inizio Settecento rivela una ben precisa natura “segmentaria” (cioè a base territoriale); ma anche il cantone di Palancato ha una propria confraria; un'altra copre invece l'area comune ai cantoni di Salivo e Ormesano, mentre i cantoni di Boccioleto e Ronchi sono accomunati da una Carità dei Poveri (ASV, Boccioleto b.1) Varallo: documentato fino a 1922.

52. Cfr. la divisione tra Valduggia e Santa Maria di Invozio, del 1660, nasce dalla divisione territoriale dei membri delle due confrarie di S. Giorgio e di S. Maria: *Confrarie e comunità cit.* Archivio di Stato di Varallo, Valduggia, b. 1, “Transazione nella causa tra gli uomini di Valduggia (S. Giorgio) e S. Maria per la Carità di Santo Spirito” (1660).

53. Ivi, Agnona, b. 1.

54. Ibidem, “Carità di Santo Spirito”.



istituzioni caritative siano divise a coppie di borgo-cascine, borgo-cantoni. Se consideriamo, approfittando di una documentazione precisa, la localizzazione dei possedimenti della confraria di Santo Spirito, possiamo notare come gli appezzamenti che essa mette all'incanto annualmente si trovino in Agnona e Borgosesia, ma come i censuari provengano dal borgo di Agnona (16), dalle "cascine" (11), da Calco (8), da Borgosesia (1) e Varallo (1)⁵⁵. Se conduciamo la stessa operazione sulla documentazione della Carità dei Poveri troviamo un orientamento territoriale diverso da Santo Spirito. Essa risulta più dispersa: compaiono le località di Foresto, Isolella e Aranco tra le localizzazioni degli appezzamenti. Tra le provenienze dei censuari spiccano dei forestieri. Due le soluzioni possibili (non mutuamente esclusive): si può trattare da un lato di uno strumento di integrazione di forestieri, ma dall'altro può accogliere le tensioni centrifughe di Isolella, che - ricordiamo - sta per separarsi come entità amministrativa dal resto della "Riviera". Comprendiamo a questo punto un rituale specifico della carità dei Poveri, che prevede lasciti di sale da distribuirsi davanti al cimitero il Venerdi Santo⁵⁶: è un modo di dare coerenza a un territorio altrimenti indeterminato.

Si potrebbe tuttavia pensare che si tratti di geografie immobili, di residui di circoscrizioni amministrative, di cui si sia perduta altra memoria. Che la cosa non stia in questi termini è tuttavia illustrato con forza da altri frammenti documentari, questa volta provenienti da Valduggia. Qui siamo agevolati dalla sopravvivenza di un documento straordinario: un "Elenco delle famiglie domiciliate nella giurisdizione della carità di Santo Spirito di Valduggia per la scelta de confrari, 1699-1806". Questo documento, certo non sconosciuto in zona, dimostra come le confrarie fossero concepite deliberatamente come istituzioni per la costruzione di luoghi. Nel controfrontespizio, una scrittura di primissimo Ottocento afferma che si sono divise le famiglie per "terzieri" (e in realtà, non possiamo escludere che sia proprio l'estensore a proporre come tali, a inventarli e legittimarli con la propria scrittura): per tre anni la gestione della carità "locale" (?) spetterà a Lebbia e Limio, poi a Crobia e Malmo⁵⁷. Ma il documento prosegue rivelando la pratica a cui ci si sta attenendo: "per memoria che avendo riconosciuto le case abitate a Gabbio superiore e inferiore sono in n° di 30 e in Crobia [non] sono che n° 10...". La densità abitativa è dunque il criterio capace di spostare gli equilibri, gli orientamenti e le gravitazioni tra i "luoghi". Si tratta, è chiaro, di un fattore che muta nel tempo e per effetto di altre pratiche, quali quelle di successione o i flussi migratori. La "giurisdizione" della confraria non si limita a registrare vicinanze, ma plasma il territorio sulla base delle decisioni dei membri: la plasticità è assicurata, ci informa il nostro testimone di Valduggia, dal fatto che "quando vi è qualche fuoculare nuovo, o fratelli divisi ed abitanti in sue case proprie si suol sempre eleggere quelli": nuovi fuochi, nuovi incarichi. Non è un caso perciò che l'anonimo estensore usi ancora, all'inizio dell'Ottocento, un termine carico di valenze di potere quale "giurisdizione"⁵⁸: la confraria è un ambito all'interno del quale si istituiscono le regole della coesione segmentaria in territori specifici creati e "orientati" dalle vicende insediative, demiche e politiche dell'insediamento. È un ambito di potere che plasma l'appartenenza, attrae o respinge la "vicinanza". La metafora del campo magnetico è giustificata dal fatto che, proprio in questo periodo, l'attrazione locale si sta caricando di significati nuovi: qualche decennio dopo, nel 1834, un altro anonimo estensore di conti delle confrarie, probabilmente un Bussi di Cantone o di Zuccaro, annuncerà proprio sul registro della con-

55. Ibidem, "Inventarium Charitatis S.ti Spiritus de loco Agnonae" (1749).

56. Ibidem, "Nota de beni et entrate della Carità de Poveri d'Agnona" (post 1640) e "Inventario de beni e redditi della Carità de Poveri del Panno e del Sale Ricavato dal suo Registro particolare fatto nell'anno 1751".

57. Ivi, Congregazione di Carità, Valduggia, Confraria di santo Spirito, b. 1: Lebbia corrisponde al nome di due cantoni nell'*Elenco*; Crobia esiste nell'accezione "di sotto"; Limio, Malmo e Gabbio non figurano tra i can-

toni a inizio Settecento. Semplice disattenzione, o ulteriore indizio di mobilità, oppure ancora disparità toponomastica tra un testimone locale e un amministratore sabaudo?

58. ANTONIO MANUEL HESPANHA, *Les magistratures populaires d'Ancien Régime*, in *Diritto e potere nella storia europea*. Atti in onore di B. Paradisi (IV Congresso Internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto), Firenze 1982, pp. 807-22.



fraria locale (di Cantone e Zuccaro) un'emigrazione che sente come definitiva, chiamando "Patria" la propria confraria⁵⁹.

3. Cantoni e confrarie sono dunque i protagonisti della vita cerimoniale della Valsesia. Malgrado la corrispondenza tra i due termini, non si tratta di fenomeni posti sullo stesso piano: mentre i cantoni, per quanto siano "costruiti" dalle dinamiche interne alle parentele, rappresentano l'articolazione dell'insediamento, alle confrarie si attribuisce una capacità giuridica di agire. Ce lo dice una fonte che non a caso mostra un doppio legame con la Valle. Nel 1651, infatti, un giurista locale, il teologo Pietro Francesco Apostoli di Valduggia (1651)⁶⁰, redasse una memoria giuridica in difesa della confraria di Santo Spirito di Borgo Sesia, su richiesta dei suoi ufficiali, scomunicati dal prevosto sulla base di un decreto episcopale di ben quindici anni prima. Il motivo del contendere è dato dal rifiuto degli ufficiali della confraria di "rendere i conti dell'amministrazione dei beni, redditi ed elemosine della detta Confraria ogni anno alla presenza del predetto Prevosto"⁶¹. La memoria di Apostoli intende dimostrare che la scomunica è illecita perché la confraria è posta sotto la giurisdizione laica⁶². Si sofferma perciò con estrema precisione a elencare in dettaglio le differenze che intercorrono tra il sodalizio pentecostale, le associazioni devozionali e le opere pie. Nel far questo ci fornisce preziosi spunti di analisi sul possibile rapporto tra un sodalizio e un luogo: la sua tesi è che la confraria non appartenga a un luogo in particolare ma vada considerata, alla luce del diritto comune, come un collegio "in generale", la cui capacità giuridica prevede la possibilità di statuire sulla propria giurisdizione. Un corpo laico, dunque, che appare costantemente e necessariamente alimentato dalle relazioni personali che intercorrono fra i membri.

La laicità della giurisdizione è comprovata, secondo l'avvocato-teologo valesiano, dalla distanza che separa la confraria dalle confraternite e altre opere di devozione. Nel sodalizio in questione manca infatti un oratorio eretto per autorità episcopale nel quale i confratelli si radunino nei giorni festivi "per la pratica frequente del Sacramento della Penitenza e della Santissima Eucaristia"; i membri del sodalizio non hanno abiti distintivi, i sacchi lunghi fino ai piedi che caratterizzano i penitenti; non praticano la flagellazione, e non si caratterizzano per una o più devozioni specifiche.

Questa caratteristica non penitenziale e non devozionale della confraria sposta immediatamente e chiaramente l'enfasi del discorso sull'azione rituale: mentre la confraternita è un "*certorum hominum sodalitium*", la confraria è una "*quaedam communicatio panis et elemosinae distribuendae et Confratrum Societas ex Christiana caritate compacta*"⁶³. Il cuore e la ragion d'essere dell'istituto stanno dunque nella "*communicatio*" – la creazione di una comunanza –: un termine dalla connotazione chiaramente politica, che per alcuni pensatori di fine Cinquecento è, anzi, l'elemento genetico della società politica, lo snodo che permette di passare da rapporti puramente personali alla dimensione pubblica della *civitas*⁶⁴.

59. ASV, Congregazione di Carità, Valduggia, Carità di Santo Spirito di Cantone e Zuccaro, b. 1, "Avvertimenti per Procuratori della Carità", 21 maggio 1834.

60. Gli Apostoli sono menzionati da G. GARAVAGLIA, *Potere politico* cit., fra le famiglie eminenti di Valduggia; è nota la loro emigrazione dalla valle verso la zona del lago Maggiore. V. L. A. COTTA, *Museo novarese. Acresciuto di nuove biografie d'illustri novaresi e di altre notizie: dedicato ai cittadini di Novara*, Milano, Ghisolfi, 1701 (cit. dall'edizione Merati, Novara 1872, stanza II, p. 510).

61. La memoria è conservata in Archivio di Stato di Torino, Corte, Valle di Sesia, m. 1 d'addizione, n. 3, "Ricorso dei Consiglieri di Borgo Sesia per ottenere il premezzo di convertire la vendita della Confraria dello Spirito Santo nello stipendio de' Maestri di Scuola colle scritture, a cui appoggia una tal dimanda, 1758".

62. La consuetudine con la curia romana (Apostoli era teologo del cardinal Orsini) rende particolarmente gustosa l'enfasi con cui egli conclude la sua memoria: "da tutte queste considerazioni i Dottori giungono a questa notevole conclusione poco gradita agli ufficiali della Cancelleria e abbastanza apprezzata dalle confraternite e molto proficua, che i beni stabili lasciati alle confraternite in quanto meramente laicali non sono soggetti alle leggi canoniche". Fonte citata è Extravagant Paolo II. (*Quibus pia loca illustrantur*).

63. Apostoli, c. non pag.

64. Colpisce la terminologia althusiana del passo: F. INGRAVALLE e C. MALANDRINO (a cura di), *Il lessico della Politica di Johannes Althusius. L'arte della simbiosi santa, giusta, vantaggiosa e felice*, Firenze 2005, pp. 103-25.



Alla luce della “*communicatio*”⁶⁵ possono essere comprese le altre caratteristiche della confraria. Intanto, la sua laicità: essa, infatti, è retta esclusivamente da laici, senza ingerenza episcopale; non le si può in alcun modo applicare il nome di luogo sacro o religioso, poiché non possiede alcuna chiesa, oratorio o altro luogo destinato alle adunanze eccetto il palazzo pubblico della Comunità, dove hanno luogo una volta l’anno l’elezione degli ufficiali e la distribuzione delle elemosine di pane; i beni di tali confrarie, lasciati attraverso legati pii, sono descritti nel catasto o libro degli estimi della Comunità, come beni puramente laicali e quindi soggetti agli oneri ordinari e straordinari della stessa comunità; gli Ufficiali della “*communicatio*” sono eletti annualmente senza la presenza e la licenza ecclesiastica, e subiscono per tale motivo l’autorità del giudice secolare. Si può dunque capire la ragione per la quale, per la sola autorità e arbitrio dei suoi ufficiali le stesse elemosine “si distribuiscono” nella festa di Pentecoste nel palazzo di comunità (è il caso di Borgosesia, appunto) secondo il numero delle famiglie e delle persone (*iuxta numerum familiarum, et personarum*).

Ma la confraria non può essere definita neppure “luogo pio”. Secondo i giuristi⁶⁶, infatti, le fanno difetto un luogo a cui siano aggregati i suoi membri; la destinazione del luogo all’esercizio di opere pie; la sua istituzione da parte dell’autorità papale o vescovile. Al contrario, i membri della confraria non si identificano in alcun luogo specifico, “*sed ubique in domibus publicis et privatis ad sua opera peragenda convenire possunt*”⁶⁷. Il richiamo a edifici privati non è una svista, e neppure un lapsus. Credo al contrario che sia il punto centrale dell’argomentazione, e, come vedremo tra breve, la ragione che giustifica la presenza della memoria di Apostoli nelle carte giurisdizionali dell’Archivio sabauda. La ragione d’essere delle confrarie è la carità: la “ragione dei poveri”, come afferma Apostoli. Per questo motivo esse “davvero possono essere chiamate distributrici e dispensatrici a scopo pio secondo l’intenzione dei benefattori”. Al limite, la sede del sodalizio potrebbe essere rappresentata dalla casa di un benefattore⁶⁸: il laico può deputare la propria casa ad opera pia, e fondarvi anche un ospedale con oratorio privato, purché non abbia forma di chiesa e non si celebri messa senza autorità del Vescovo e non vi sia aggregata giurisdizione spirituale⁶⁹. La giurisdizione episcopale sarebbe limitata ai casi in cui si siano avute dilapidazione e usurpazione dei beni da parte dei laici⁷⁰.

65. Cfr. M. POVERO, *Communicatio (Communio)* e M. MIEGGE, *Communicatio mutua (Althusius e Calvino)*, in F. INGRAVALLE e C. MALANDRINO (a cura di), *Il lessico della politica* cit.

66. Le affermazioni di Apostolo si fondano sui dottori del diritto comune, a cui si aggiunge qualche canonista. Ho condotto un’analisi puntuale del testo in *Faire communauté*, cit., pp. 117-23.

67. N. DE TUDESCHIS (PANORMITANUS), *Consilia iuris, quaestiones et praxis*, Venice, L. A. Motto, 1588, cons. 3, pp. r e 3v, Cons. 55, pp. 27r e 27v. Sulla giurisdizione secolare, si veda G. D’ANDREA, *Liber sextus decretalium D. Bonifacii Papae VIII, suae integritati una cum Clementinis et Extravagantibus eorumque glossis restitutus*, Venezia 1581, pp. 124-24 e 129-30.

68. PIETRO D’ANCARANO, *Consilia seu juris responsa*, Venezia 1574, cons. 129, n.1 p. 63: “*Bona a laico pro alendis pauperibus relicta an dicantur bona piana vero privata et prophana*”.

69. Apostoli ricorda il caso di un’eredità lasciata per il nutrimento dei poveri e in totale amministrazione della comunità della terra di Prato, e rinvia a INNOCENZO IV, *Apparatus Preclari Juris Canonici Illuminatus ab Innocentio papae VIII*, Venezia 1522, e GIOVANNI D’ANDREA, *In quinque decretalium libros novella commentaria* (1581), Bottega d’Erasmus, Torino 1963. Secondo Apostoli Federico Petrucci, *Consilia, sive responsa, quaestiones, et placita... quae ante hac mendis scatebant & errori-*

bus..., Venezia 1576, *Quaestio III*, CXI, n°2, pp. 56-57: “*hospitale dicitur ecclesiasticum si fuerit deputatum...*”, e CCLXXX, p. 117: “*Nomine ecclesiarum an comprehendat hospitale*”. Alla stessa conclusione è pervenuta la Rota Magistralis, *D. Durano Ronaus beneficiatus S. Lorenzo in Damaso 7 febr. 1628 in novissimis* (Apostolo, loc. cit.): il caso parla di una confraternita laicale al cui interno è eretto un beneficio ecclesiastico, ma i cui confratelli non vestono abito. Tuttavia essi non possono essere ritenuti iscritti ad alcuna chiesa, sono persone puramente laicali e i beni del beneficio provengono da laici. La confraternita “*non est locus, sed custodes et officiales qui sunt laici seorsim fuerunt considerati*”. Sulla base di Baldo, (*L si quis § in omnibus #19 C. de episcopali audien*), la Rota conclude che il beneficio è laicale. Una conclusione che si adatta perfettamente al nostro caso.

70. Il vescovo non ha autorità di visitare questi luoghi per disposizione del Concilio, poiché non si tratta di luoghi ecclesiastici, pii o religiosi (P. FUSCO, *De visitatione e regimine ecclesiarum Libri duo*, Roma 1616, l. 2 c.14, nn. 3 e 4; C. A. TESAURO, *De poenis ecclesiasticis praxis absolutae et universalis*, Roma 1760, c. 6, pp. 221-22. S. GRAZIANI, *Disceptationum forensium iudiciorum, tomus primis- quintus*, Genève 1664, vol. III, nn. 3 e 4. Cap. 481 #15) se non in caso di negligenza degli amministratori deputati dai testatori secondo la disposizione (c. *Tua nobis de testam., Gratianus ibi#14*). Inoltre nessun luogo è soggetto a giurisdizione epi-

Secondo il giurista-teologo Apostoli, dunque, le confrarie non sono sodalizi devozionali, ma delle “*communicatio-nes*”, delle creazioni di comunanza, e per nessun motivo, eccettuata la dilapidazione dei beni legati dalla pietà dei laici, possono essere soggetti alla giurisdizione ecclesiastica. La conclusione in termini giuridici è che esse vanno considerate come *collegi in generale*⁷¹. Si tratta di una dizione giuridica dietro la quale si nasconde una capacità di enorme portata: i collegi possono infatti fare statuti e leggi intorno a ciò che è pertinente al loro ufficio e costituire sindaco. In altri termini, le confrarie creano località piuttosto che esserne una qualificazione: “*cum non sint adscripta loco sed sunt Collegium personale, et quoddam corpus fictum, et repraesentatum*”⁷² e, come nota Apostoli sulla scorta di Bartolo da Sassoferrato, la confraria “*ubicumque vult congregari potest*”⁷³. La qualificazione corporativa generale dà alla distribuzione, o alla “messa in comune” un valore fondativo: i beni legati alla confraria non sono lasciati per ragione di luogo, né per ragione delle persone, ma solo per la ragione dei poveri, e per questo motivo “davvero” possono essere chiamate distributrici e dispensatrici a scopo pio secondo l’intenzione dei benefattori⁷⁴. È il fatto di radunarsi al solo scopo di esercitare la carità a fondare un ambito sociale e/o territoriale: è la comunicazione, la comunanza che si intende istituire, a fondare la natura pia del lascito.

Giunti a questo punto, possiamo azzardare una prima, provvisoria, conclusione: l’istituzione-confraria possiede la capacità, sociale e giuridica, di produrre luoghi attraverso la pratica di “mettere in comune” risorse tra vicini e di ridistribuirle ai partecipanti di una serie di rituali locali. In questo quadro sociale, politico e culturale, l’etichetta della Trinità, e in particolare la rappresentazione triandrica, o sintronica, della Trinità, con i suoi connotati giuridici e teatrali, assume una funzione e un significato di legittimazione dell’istituzione-confraria e della sua azione di fondazione, e produzione, di un luogo.

scopale se non vi sia destinato per autorità dello stesso vescovo. (c. *Ad haec de religiosis domibus*). L’autorità episcopale sui lasciti “*ad pias causas*” è discussa da L. DE MOLINA, *De Hispaniorum primogeniorum origine, ac natura, libri quatuor*, Colonia 1613, pp. 157-58 e da G. GONZALES, *Dilucidum ac perutile glossema seu commentatio ad regulam octavam cancellariae de reservatione mensium et alternativae episcoporum*, Roma 1611, *Summarium* §4, *Glossa* 5, pp. 147-49. Il carattere laico e non pio delle confraternite è sostenuto da A. TIRAQUEAU, *Tractatus. De privilegijs piaae causae. De praescriptionibus*, Venezia 1561, “*Praefatio*”, pp. 1-20, in part. p. 7.

71. Apostolo rinvia a BARTOLO DA SASSOFERRATO, *Commentaria*, vol. VI, *Digestum Novum*, Il Cigno, Galileo Galilei, Istituto Giuridico Bartolo da Sassoferrato, Roma 1996, “*de colleg. Illicitis*”, pp. 157r-159r, che “sotto il nome di collegi permessi dal diritto comune parla in generale delle nostre confrarie”. Proponendo un primo dubbio se i collegi di specie religiosa si possano costituire senza autorità papale o episcopale in *C. Religionum ac Religiosis domibus*, risponde che mentre le persone di tali collegi restano secolari e sono permesse dal Diritto Comune, se le persone compiono azioni ecclesiastiche (*si personae efficiuntur Ecclesiasticae*), è richiesta allora l’autorità del superiore ecclesiastico. E ivi n°14 alla domanda a chi si debbano rivolgere, risponde: presso i giudici superiori secolari, se sono collegi di persone secolari. In n° 15 aggiunge che nei collegi misti di laici e chierici, se la maggioranza è laica,

anche i chierici per le questioni temporali devono rivolgersi al giudice secolare (*cum maior pars trahat ad se minorem. L. Quod maior ff. ad municip* e anche n° 16: le donne possono essere iscritte a questi collegi, se contribuiscono con elemosine, così come vediamo che esistono collegi di donne religiose). Anche BALDO DEGLI UBALDI, *Consiliorum sive responsorum*, 1608, l. 2, *Cons. 134*, p. 30, afferma che dei lasciti a questo tipo di fratellanze non si debba versare al vescovo la quarta canonica, poiché l’autorità diocesana non distribuisce nessun beneficio spirituale e non nomina né destituisce il priore. Perciò non sono collegi ecclesiastici, e i lasciti a queste confrarie non possono essere considerati come lasciti pii o religiosi. V. G. DEL MAINO, *Consiliorum sive responsorum iuris, in quatuor volumina partitorum, Volumen primum-quartus. Cum additionibus et notis dn. Francisci Becij*, Venezia 1581, *Cons. 218*, nn. 1 e 3, p. 140v.; *Additio*, p. 141. Il carattere laico delle confraternite è riconoscibile dalla loro incapacità di esigere decime: P. FARINACCI, *Sacrae rotae romanae Decisionum ab ipso recentissime collectarum, pars secunda*, Colonia 1649, *Decisio DXCV*, N. 1, p. 499, e dal fatto che sui lasciti sono soggette alla falcidia e alla quarta trebellianica: v. P. DI CASTRO, *consiliorum sive responsorum...Pauli Castrensis, Volumen primum-tertium, tomus primis*, Lyon 1554, *Lib. 2, Cons. 426*, n. 3, p. 196v.

72. Apostolo, f. 6.

73. BARTOLO, *Commentaria*..., cit., p. 158.

74. Apostoli qui rinvia genericamente a N. De Tedeschi.





Fig. 122. Ghiffa, festa al Sacro Monte della SS. Trinità in una foto del 1907.

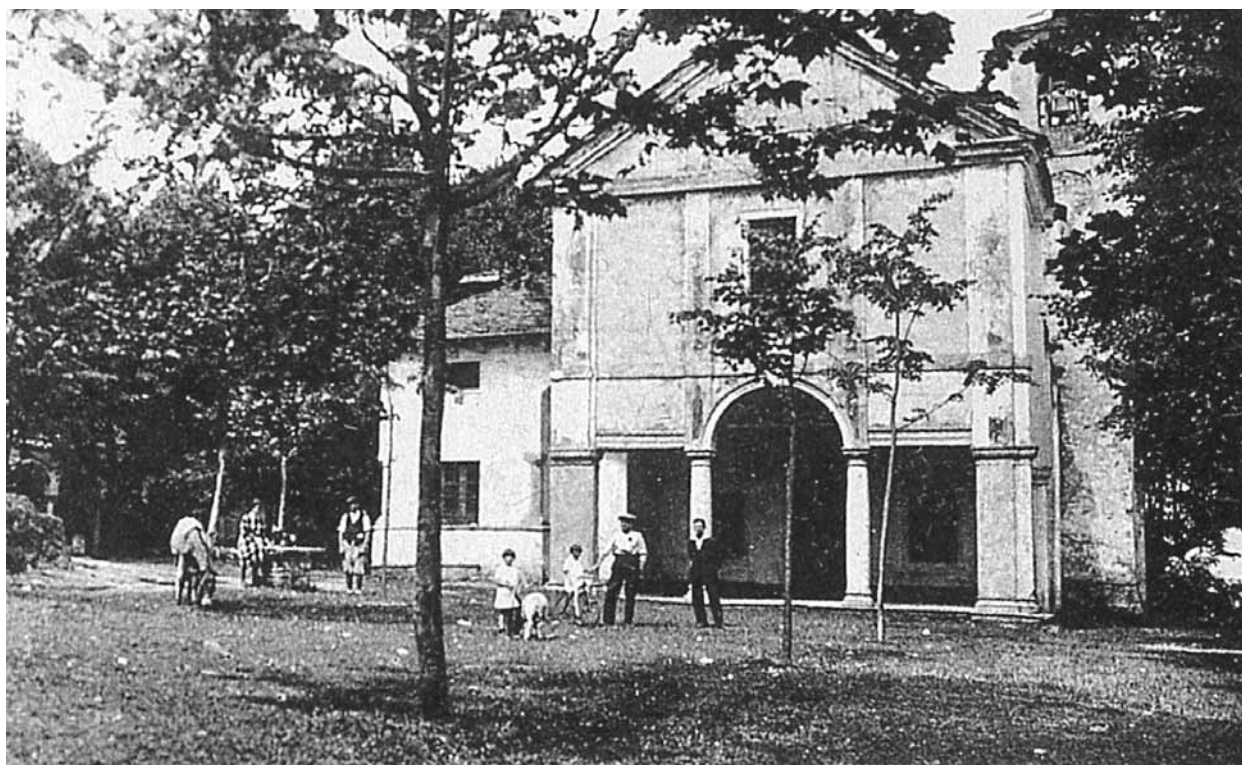
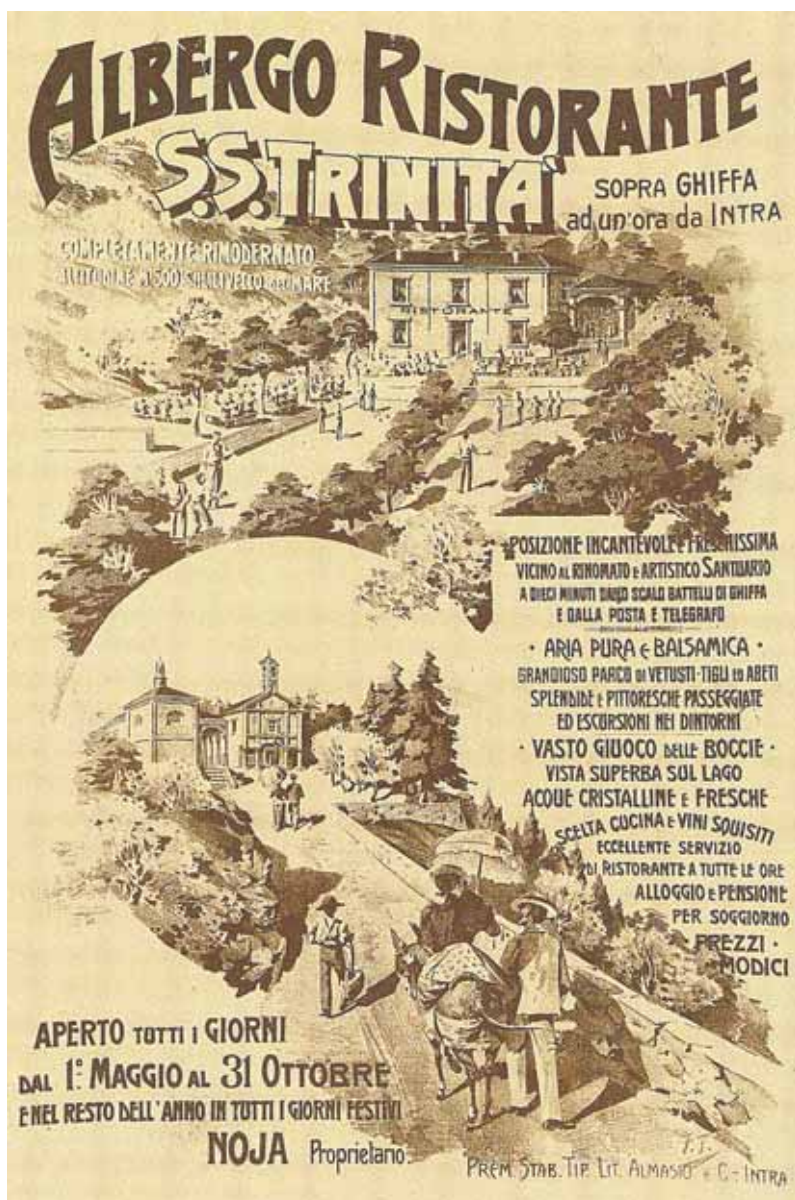
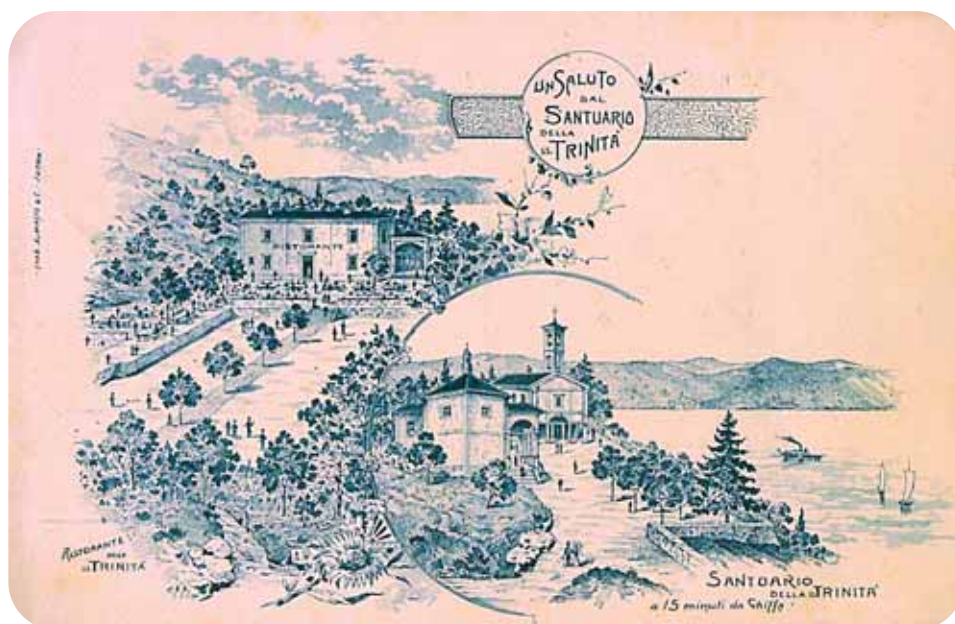


Fig. 123. Ghiffa, Sacro Monte della SS. Trinità, 1930 circa, nella cartolina si osserva davanti al Santuario il tavolo in pietra oggi spostato.





Figg. 124-125. A destra: Locandina promozionale, 1906.
Sotto: cartolina del Santuario della SS. Trinità, 1910.
Entrambi i documenti mostrano la notevole importanza dell'osteria-ristorante nel contesto del Sacro Monte della SS. Trinità.



4. Le considerazioni che precedono indicano dunque l'esistenza di un nesso, profondo, fra l'immagine triandrica della Trinità e la produzione di località. Esso risulta mediato da una associazione di laici, la confraria, che in un rilevante numero di casi porta un'intitolazione allo Spirito Santo e, anzi, lo rappresenta attraverso un'iconografia distintiva, largamente riconosciuta tra medioevo ed età moderna. Il nesso tra località e iconografia triandrica della Trinità induce a chiedersi se non sia questo il senso dell'immagine del santuario della Santissima Trinità di Ghiffa: pur in assenza di qualsiasi accenno all'esistenza dell'associazione confraria nella situazione locale, i materiali, preziosi, che gli studi fin qui condotti hanno riportato alla luce e messo a nostra disposizione, ne rintracciano alcune funzioni e manifestazioni, e invitano a percorrere questa direzione di ricerca. Nelle pagine che seguono cercherò dunque di ripercorrere i lavori di chi mi ha preceduto per indicare gli indizi che inducono, a mio avviso, ad auspicare questa nuova direzione di analisi. Non intendo, quindi, per essere chiari, avanzare una nuova interpretazione del santuario di Ghiffa, ma, più modestamente, indicare le tracce che sembrano confermare le ipotesi fin qui formulate sul rapporto esistente fra culto trinitario e produzione di località. Esse in ogni caso andranno confermate da ulteriori ricerche d'archivio che, ripeto, esorbitavano dagli scopi di questo lavoro.

Gli studi esistenti su Ghiffa si concentrano ovviamente sull'impresa di costruzione del santuario, ma dietro di essi si intravedono problemi, affrontati in modo necessariamente meno sistematico, relativi a quella che potremmo chiamare la "costituzione territoriale" della regione intrese: la gestione laica degli oratori di cantone, il culto trinitario e le pratiche di distribuzione del cibo che abbiamo fin qui individuato come forme rituali della "produzione di località" ne potrebbero rappresentare elementi centrali.

La "costituzione territoriale" dell'area in cui sorge il santuario costituisce un aspetto decisivo, ed emerge da una lettura del materiale edito, attenta alle relazioni spaziali sul piano topografico: attraverso di essa è possibile identificare la "cultura politica locale", che dà nuova fisionomia sia ai protagonisti della gestione del luogo sacro dedicato alla Trinità, sia ai rituali che si indovinano dietro una documentazione frammentaria e indiretta.

Questa prospettiva di indagine si ricollega alla lettura istituzionale proposta in questo stesso volume da Giancarlo Andenna, per il quale il santuario va interpretato come un tentativo di controllo episcopale di una devozione popolare che, pur con forme di espressione spontanea, si inquadra in una rete di istituzioni riconducibili al funzionamento dell'istituzione plebana. L'esistenza dell'oratorio originario del santuario di Ghiffa andrebbe cioè messa in rapporto con la frammentazione tardomedievale di una struttura territoriale, il "*consortium plebis*" di Intra, i cui "*confratres*" distribuivano ai "poveri" risorse alimentari. Tale frammentazione si sarebbe tradotta nella progressiva conquista di autonomia da parte delle cappelle presenti nel territorio plebano⁷⁵. Questi suggerimenti, importantissimi, sembrano dettare un'agenda per lo studio del territorio intrese⁷⁶ in età moderna, che si incentri sull'organizzazione delle devozioni. Vorrei elencarne qui alcuni possibili spunti.

Intanto, nessuna delle fonti utilizzate dagli storici del santuario sembra parlare di confrarie dello Spirito Santo. Una rilettura delle visite pastorali e degli archivi parrocchiali e soprattutto comunali ne potrebbe certamente rivelare la fitta presenza

75. G. ANDENNA, in questo volume. In questa chiave interpretativa, le "offerte" all'oratorio si spiegherebbero in termini di pagamenti di decima ecclesiastica.

76. R. LEGGERO, *The Construction of local political Identity in Lake and*

River Communities in North-West Italy (12th to 14th Centuries), in *Empowering interactions. Political Cultures and the Emergence of the State in Europe, 14th-19th Centuries*, Wim Blockmans, André Holenstein, and Jon Mathieu (a cura di) (pubblicazione prevista per l'estate 2008).



ma, al di là della loro rilevazione, che andrà in ogni caso intrapresa, il punto di partenza sembra essere senza dubbio costituito dalla configurazione territoriale locale, come hanno messo in rilievo tutti coloro che se ne sono fin qui occupati. Maggiore attenzione andrà dedicata ai “paeselli” cui accenna Don Bernardino Ceretti⁷⁷ in un paragrafo della sua operetta non a caso dedicato alla “topografia”⁷⁸; oppure alla “costituzione cantonale” di cui parla Don Caviglioli⁷⁹. Le degagne del Verbano offrono un panorama insediativo e istituzionale radicato e che, fino alla fine dell’antico regime, si riteneva impossibile, in ogni caso, non opportuno sradicare: ancora nel 1752 l’intendente della provincia di Novara, Capris di Castellamonte⁸⁰, partiva dall’organizzazione decanale per descrivere la struttura politica territoriale di cui, nonostante la differenza dal panorama sabauda, sconsigliava lo smembramento. Si tratta di un panorama di poteri territoriali simile dal punto di vista morfologico⁸¹ a quello valsesiano e a quello biellese⁸²: borgate (cantoni) minuscole, che non possiedono autonomia amministrativa (Ghiffa ad esempio la raggiungerà pienamente solo nell’Ottocento⁸³) ma sono in rapporto di tensione con gli insediamenti contigui, o appartenenti alla stessa circoscrizione decanale: i cantoni risultano dotati di cappella e utilizzano i rituali della carità per esprimere la voce - competitiva⁸⁴ - della vicinanza. Allo stato attuale della ricerca, sembrerebbe che in alcuni casi soltanto, seppure straordinariamente addensati nella zona di Ghiffa⁸⁵, i vicinati “producano” la propria località attraverso il culto trinitario.

Si tratta in ogni caso di una presenza nella quale i laici giocano un ruolo di protagonisti, che noi possiamo leggere tra le righe della documentazione finora individuata e riportata dagli studi esistenti sul santuario. In epoca post-tridentina, questa presenza trova espressione documentaria nello stigma episcopale nei confronti di una gestione laica degli oratori locali. Assume così tutto il suo spessore di cultura politica la situazione che troviamo descritta nel documento base della storia del santuario, la visita di mons. Speciano: certo, non sappiamo ancora chi siano “quelli che tengono conto di questa chiesa riputandosi d’esser così padroni d’essa e delle limosine che vi si fanno come del lor cose proprie, come sia che vi si fanno delle spese et delle fabbriche tutte volte che gli mene di fantasia senza partecipare con quelli che ne fanno più di loro e che sono i suoi superiori spirituali”.

L’ottica pastorale del vescovo novarese lo spinge a dare soprattutto rilievo alle relazioni di questi laici con la gerarchia ecclesiastica: i laici, intanto, non facciano alcuna spesa, e “ancorché fosse necessario et utile a questa chiesa che prima ne trattino con il canonico titolare di san Maurizio... Anche nelle cose di poco rilievo possa esso dare il suo voto”. Altrimenti, “chi spenderà di suo capriccio sarà come se fosse speso del proprio”. E più sotto “il canonico celebrante si informi chi siano quelli che laggiù mi dissero sappiano governare questa chiesa e li farà rendere i conti alla sua presenza di quanto avuto e speso comandando a quelli che nell’avvenire piglieranno il governo di essa che debbono segnare tutte le limosine che si doneranno e non dispensarle senza autorizzazione di detto canonico”⁸⁶.

77. Don B. CERETTI, *Il santuario della Santissima Trinità sopra Ronco nella parrocchia di S. Maurizio della Costa*, Gaetini, Intra 1857, p. 5.

78. Ivi, pp. 6-8.

79. Don G. CAVIGLIOLI, *Ghiffa. Scampoli di storia e di cronaca*, Verbania, Alberti, p. 31.

80. Archivio di Stato di Torino, Camera dei Conti, Controllo Generale Finanze, vers. 98, Relazione concernente l’economico degli affari civili comunicativi della provincia dell’alto e basso novarese e vigevanasco. Ringrazio Marco Battistoni per avermi indicato l’anomala collocazione del doc.

81. Per un’approssimazione teorica al metodo morfologico rinvio a C. GINZBURG, *Storia notturna*, Torino 1989; M. GRIBAUDI, *Formes et évolution historique : cinq objets de la France du XIX^e siècle*. In corso di pub-

blicazione. H. LE BRAS, in corso di pubblicazione.

82. Ho studiato i cantoni biellesi in TORRE, *La produzione storica dei luoghi* cit.

83. CAVIGLIOLI, op. cit., p. 89, rinvia a “verso il 1860”. F. MONDOLFO, *Ghiffa: uomini e storie attorno al Monte della Trinità*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Regione Piemonte, Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa, 2000, p. 147 precisa che nel 1862 il comune assume il nome attuale.

84. MAUSS, *Saggio sul dono* cit.

85. CAVIGLIOLI, op. cit., p. 70 e T. BERTAMINI, *Iconografia della SS. Trinità* cit.

86. F. MONDOLFO, *Origini e storia del diletissimo monte*, in *Sacro Monte di Ghiffa*, pp. 14-15.



La visita pastorale esprime in forma gerarchica la tensione territoriale tra cantone-cappella e chiesa di san Maurizio, che sta alla base della configurazione politica locale. Si tratta di una tensione strutturale, che troviamo operante non solo per tutto l'antico regime, ma ancora lungo tutto l'Ottocento. Le tensioni sono di diverso tipo: esse coinvolgono i rapporti tra i diversi corpi di abitanti, e le relazioni che esse intrattengono con feudatario e clero; inoltre, ciascuno di questi assi di tensione resta operante per tutto l'antico regime. Vedremo infine come la considerazione di tali tensioni ci consenta di vedere in una luce specifica gli spettacolari investimenti devozionali nell'oratorio della Trinità che caratterizzano il secolo compreso tra metà Sei e metà Settecento. Ma procediamo con ordine.

A metà Settecento, la relazione dell'intendente sabaudo individua alcune fondamentali tensioni all'opera all'interno della struttura decanale: sostanzialmente, sono i rapporti tra i diversi corpi di abitanti e tra i diversi cantoni. Gli abitanti della degagna intrese, infatti, non godono di un unico statuto giuridico, ma si dividono in vicini, cioè nativi, della circoscrizione (o del cantone?⁸⁷), e in "appoggiati", cioè forestieri abitanti. Capris coglie con forza le contraddizioni di questo dualismo, e fa rilevare come i matrimoni, gli spostamenti della popolazione e le stesse pratiche economiche generino continuamente nuove divisioni e acutizzino le tensioni relative all'acquisto o alla negazione della cittadinanza⁸⁸. Si tratta di un dualismo che troviamo espresso anche in relazione all'oratorio della Trinità, dove, a metà Ottocento, Don Ceretti individua una tensione tra il protagonismo dei vicini di Ronco e la necessità di convincere gli "estranei" a contribuire costantemente, cioè non episodicamente, al culto. È poi di straordinario interesse che lo stesso Don Ceretti associ questa notazione all'invocazione di una "unione di comuni" per una più consona gestione della devozione al santuario.

Si tratta di una importante indicazione di metodo: il dualismo vicini/appoggiati va colto in parallelo con le tensioni territoriali, che si possono facilmente rintracciare nella seconda metà del Settecento. Un esempio molto esplicito di tali tensioni ha per protagonisti gli uomini della pieve di Cannero, che nel 1769, dopo aver redatto un catasto per ogni cantone, procedono alla divisione delle montagne, ciascuno di essi rivendicando "quella montagna, che gli potrà spettare di ragione"⁸⁹ con la precisazione che si dovrà seguire la "regola di Mercimonio" (cioè il prezzo di mercato), e non "l'Estimo reale", cioè la ripartizione del carico fiscale del ducato di Milano, generato da un regime pattizio solo parzialmente in relazione con la realtà del territorio⁹⁰. Il ruolo del rituale in questo sistema di tensioni è di assoluto rilievo: nella stessa pieve di Cannero i cantoni esprimono la propria unione recandosi al Sacro Monte di Varese, e l'esistenza di dissapori si traduce, come nel caso di Oggiogno, nella defezione dal pellegrinaggio e nel pagamento di un'oblazione di "denari 3 per cadun fuoco"⁹¹. Ma a sua volta l'oblazione suscita le proteste di un altro cantone dipendente da Oggiogno, Pianto, il quale dovrebbe pagare per "13 fuochi" ma "asserisce di non essere tenuto". Accanto a queste tensioni, affiorano vere e proprie cause di separazione tra cantoni, come quando si ritiene che uno di essi abbia un troppo grande (!) numero di fuochi e "prevarrebbe" nel pagamento dei servizi religiosi⁹². È vero che, nella stessa documentazione, le tensioni della degagna di san Maurizio sembrano meno laceranti, poiché le terre che la compongono "restano già tra loro conguagliate" e segnalano solo dissapori relativi al pagamento di un censo a Federigo Borromeo⁹³. Ma Don Caviglioli, in proposito, ci infor-

87. C. MÜLLER, *Gli statuti della Comunità d'Intra, Pallanza e Vallintrasca*, Milano 1913.

88. Archivio di Stato di Torino, Relazione Capris cit.

89. ASTO, Camera dei Conti, Seconda Archiviazione, capo 13, *Registro corrispondenti per le province di nuovo acquisto*, m. 37, cartella IV: giurisdizione (?) di Oggiogno, cura di Canneno, pieve di Cannero. Tutto il fondo è da leggere in questo senso.

90. E. COLOMBO, *Il contado di Vigevano e la forza di una comunità. La*

Provincia e Gambolò nel Seicento, Vigevano, Società Storica Vigevanese, 2006 con bibliografia.

91. ASTO, Camera dei Conti, Seconda Archiviazione, capo 13, *Registro corrispondenti per le province di nuovo acquisto*, m. 37, cartella IV: giurisdizione (?) di Oggiogno, cura di Canneno, pieve di Cannero.

92. Ivi.

93. Ivi, m. 38.



ma che nel Settecento il bosco delle quattro comunità di San Maurizio, Cargiagio, Premeno e Oggebbio era ancora “in condominio”.

Dovremo ricostruire nel dettaglio queste configurazioni, con la consapevolezza che ci troviamo in ogni caso di fronte a una situazione in movimento, anche nel tempo breve⁹⁴. A questo proposito, la fine del Settecento mette in moto nuove tensioni, legate da un lato alla fine della casata feudale dei Morigia⁹⁵, e, forse conseguentemente, alla frammentazione della degagna in una serie di comuni. Questi sembrano risultare ancora legati alla struttura ecclesiastica, poiché è San Maurizio, di peso demografico crescente⁹⁶, a dare il nome al nuovo comune (1783?), nel quale mi pare che si rispecchi il ruolo assunto dal canonico di San Maurizio, cui Goffredo Casalis, nel 1841, attribuisce “giurisdizione” sui cantoni circostanti⁹⁷. In ogni caso il processo di apparrocchiamento e di frammentazione amministrativa è inarrestabile: “verso il 1860” il comune si sposta a Ghiffa e nel 1863 ne assume anche il nome. Ma la riflessione dei giuristi novaresi ci avverte, e andrà in ogni caso verificato, che l'autonomia comunale non implicò necessariamente la cancellazione di una persistente autonomia giuridica⁹⁸.

Occorrerà anche chiedersi se questa frammentazione si accordi o non, piuttosto, entri in tensione con le pratiche economiche dell'area, che si appuntano sul “pascolo boschivo”⁹⁹, sulla produzione di carbone vegetale¹⁰⁰ e sul transito¹⁰¹. Tali pratiche indicano come, accanto alle tensioni verso la frammentazione esistessero istanze contrarie, che andavano verso l'integrazione del territorio su scala sovralocale.

All'interno di questo quadro di tensioni territoriali, la gestione laica degli oratori di cantone, e quello di Ronco in particolare, assume ben diverso peso. La trattazione delle fasi dell'impresa costruttiva del santuario, ricostruita con ammirevole precisione dalla storiografia, non riesce a celare, a mio avviso, la profonda ambiguità della situazione iniziale. Tra Cinque e Seicento, infatti, la denominazione dell'oratorio risulta contraddittoria, poiché viene riferita a diversi cantoni della degagna: a Frino, a Ronco, allo stesso cantone di San Maurizio, anche se probabilmente poco abitato¹⁰². Solo in un secondo tempo, e con certezza solo nel secolo XIX, l'oratorio viene sicuramente attribuito al cantone di Ronco, per il fatto che è più “vicino”¹⁰³. Tale vicinanza non è solo topografica¹⁰⁴, ma sociale: sono le famiglie di Ronco a risultare più “interessa-

94. CAVIGIOLI, op. cit., p. 89: nel 1807 San Maurizio è consorziato con Vignone e Zoverallo, la sede comunale passa da Frino a Ronco, ecc.

95. MONDOLFO, *Ghiffa: uomini e storie al Monte della Trinità*, in *Sacro Monte* cit.; CAVIGIOLI, *Ghiffa*, pp. 27-45.

96. CAVIGIOLI, op. cit., p. 52 riporta cifre che sono senz'altro da verificare: 1662: 8 ab.; CASALIS, (v. n. successiva), indica al 1841 618 abitanti.

97. G. CASALIS, *Intra*, in *Dizionario geografico storico, statistico e commerciale degli Stati di Sua Maestà il Re di Sardegna*, Torino, Cassone, Marzorati, Vercellotti, 1833-1856, 28 voll., vol. VIII, p. 490. A questa data, il canonico prebendato di San Maurizio risulta avere giurisdizione su Decio, Ronco, Ghiffa, La Punta, Frino, Premeno, Caragno, Carzago, Carpiano, Antoliva, Cerreto, Corte, Bozzella, Sassello, il Sasso, Selva, il Pozzo, Arca.

98. Mi chiedo se non possa essere questo il senso dell'invocazione della necessità di “assorbire il diritto locale nel diritto comune”, che Caviglioli pone ancora alla base dell'opera dei giuristi novaresi di fine Ottocento, ad es. Giacomo Giovanetti: CAVIGIOLI, op. cit., p. 32 n.2.

99. O. RACKHAM, *Ancient woodland: its history, vegetation and uses in England*, London, 1980; ID., *The history of the countryside*, London

1986; ID., *The nature of Mediterranean Europe: An ecological history*, New Haven, 2001 e la bibliografia indicata alla n. 40.

100. Sulla produzione di carbone vegetale in antico regime cfr. le attività del L.A.S.A. - Laboratorio di Archeologia e Storia Ambientale Università di Genova in www.dismec.unige.it/laboratori_centri/LASA/lasa.html.

101. Cfr. le indicazioni di M. CAVALLERA relative al feudo imperiale di Maccagno: *Enclaves e confini: Maccagno Imperiale nella politica e nell'economico milanese*, relazione presentata al Convegno su *I feudi imperiali italiani tra XV e XVIII secolo*, Albenga- Loano - Finale 27-28-29 maggio 2004 ora in pubblicazione. Sui circuiti commerciali nel Piemonte orientale cfr. A. TORRE (a cura di), *Per vie di terra. Movimenti di uomini e cose nell'antico regime*, Milano 2007.

102. La denominazione di mons. Speciano è indicativa probabilmente della volontà di riferire l'oratorio alla giurisdizione parrocchiale. Ma la committenza dei Cerina, qualche anno dopo, mostra un diverso orientamento locale. MONDOLFO, op. cit., p. 15.

103. CERETTI, op. cit., p. 7.

104. Carta dello Stato Maggiore Sardo, tav. 20, 1852.



te”¹⁰⁵, perché “agiate” e, ancora a metà Ottocento si ritiene che “ad esse si deve se col tempo questa semplice cappella poté riuscire in un bel santuario”¹⁰⁶.

Ora, il punto cruciale è: quando nasce davvero il santuario? Se ripercorriamo le tappe, che la storiografia ha sin qui ricostruito, a una prima fase di conflitti fra laici dei diversi cantoni e fra loro e i visitatori post-tridentini, segue una fase di intenso investimento devozionale nell’oratorio. Soprattutto a partire dal 1650, intorno a una Trinità di cui, forse, resta ancora da capire bene la funzione¹⁰⁷, per mezzo secolo si costruiscono tre edifici sacri: nel 1647 la cappella grande dell’Incoronazione, nel 1659 la cappella di San Giovanni, nel 1701-03 la cappella di Abramo. Il porticato della Via Crucis sembra appartenere a una fase ulteriore, in cui si organizza l’accoglienza dei devoti e si definisce l’orientamento del complesso, dando una facciata alla chiesa. A questa fisionomia edilizia non sembrano tuttavia corrispondere una percezione e un funzionamento amministrativo che noi legheremmo al santuario: nel 1841¹⁰⁸ il santuario è ancora definito “oratorio” e la sua festa coincide con l’assunzione di funzioni parrocchiali – attraverso funzioni gestite dalla compagnia del Rosario di San Maurizio. Ma si tratta di una caratteristica tipica delle cappelle campestri¹⁰⁹, e non dei santuari: e come tutte le cappelle campestri, nasce da una tensione con l’istituzione parrocchiale. Lo possiamo leggere attraverso le vicende della cappella dell’Addolorata, su cui si concentrano devozioni femminili da lungo tempo attribuite all’oratorio, ma che in realtà finiscono per localizzarsi durevolmente in parrocchia¹¹⁰. Si pone ancora, mi pare di capire, un problema di dipendenza dell’oratorio-santuario dalle istituzioni ecclesiastiche locali. Va in questo senso, certamente, l’attribuzione di una dipendenza giurisdizionale di Ghiffa dal canonico di San Maurizio nel 1841. Ma, se questo è vero, diventa meno casuale e stravagante la notazione di Mondolfo secondo la quale solo con il 1842 si ha una traccia sicura dell’amministrazione di tipo santuarioale, con registrazione delle offerte¹¹¹, aste per l’affitto dell’osteria, per un vestito, l’impiego di un organista e di numerosi sacerdoti per le funzioni.

Nell’incertezza legata allo stato iniziale delle ricerche su questo tema, due date, da questo punto di vista, sembrano costituire l’intervallo decisivo: l’investimento devozionale nelle reliquie, da parte del curato di Nebbiuno, nel 1808, in cui i commentatori riconoscono un atto di fondazione (e che noi riconosceremmo volentieri come un’ennesima forma della configurazione dei poteri locali, in relazione alle vicende comunali del 1806 e 1807). Dall’altro, e con maggior precisione, il 1857, l’anno in cui Don Ceretti “inventa” il santuario come realtà politico-territoriale: all’auspicio di una più ampia circoscrizione comunale per il sostegno materiale dell’opera devozionale, nell’opuscolo dedicato al santuario della Trinità, il curato di Ghiffa cerca in effetti di *immaginare* la connotazione del suo spazio preciso, tant’è che lo situa all’interno della parrocchia di San Maurizio della Costa. Ma soprattutto, la sua sensibilità romantica aggiornata invoca una trasformazione del bosco, con la sostituzione delle popolazioni vegetali coeve (da cui peraltro è cosciente che si ricavi la ricchezza necessaria all’operazione santuario) con “pini cerri e betulle”. Accanto, egli invoca “l’unificazione dei due comuni onde è composta” la parrocchia, per un sostegno economico sufficiente all’impresa. In altri termini, è a metà Ottocento che si inizia a identificare il santuario e a farne il motore di una trasformazione territoriale che deve ancora avvenire o che, quanto meno, sta avvenendo in quello stesso torno di tempo. E, allo stesso tempo, si parla del santuario come di una realtà topografica che incide sulla struttura del territorio, lo plasma. L’affermazione di don Ceretti, infatti, condensa, interpreta e indi-

105. CERETTI, op. cit., p. 7.

106. Ivi, p. 9.

107. Cfr. GRITTI, in questo volume: si tratta di un’edicola o di una cappella esterna?

108. G. e F. DE CARTIS, “Notizie storiche intorno a S. Maurizio e sue fra-

zioni” (1841), parzialmente trascritto in MONDOLFO, op. cit., pp. 20-24.

109. TORRE, *Il consumo*, cap. III e IV.

110. MONDOLFO, op. cit., p. 21.

111. Ivi, p. 35.



rizza le vicende territoriali dell'ultimo secolo come una fase di straordinaria importanza per la vita locale per la sua cultura politica e le sue trasformazioni.

Giunti a questo punto, possiamo azzardare una prima conclusione: l'evolvere della costituzione territoriale dell'area intrese e le fasi costruttive del santuario sembrano convergere nell'individuare la fase decisiva della trasformazione dell'oratorio in santuario nel tardo Settecento e nel primo Ottocento. In questa trasformazione, la funzione assolta dal culto trinitario sembra decisiva: la sua forza legittimante e il suo legame con il cibo divino, su cui insistono François Boespflug e Pasquale Iacobone¹¹², danno qui voce a una produzione di località che passa sicuramente, oltre che per le devozioni che sappiamo con certezza vi si praticavano, per la condivisione del cibo. A ciò che hanno sostenuto i lavori che mi hanno preceduto, posso solo aggiungere che la presenza dell'osteria (figg. 124-125), il suo affitto all'asta, possono essere messe in relazione con la presenza del grande tavolo (fig. 123), altrimenti inspiegabile, rilevato da alcuni studi puntuali sull'edificazione del santuario¹¹³.

In altri termini, la concentrazione degli investimenti devozionali sull'oratorio della Trinità e sul suo culto ha potuto fungere da legittimazione dell'autorità del cantone nei confronti del feudatario e del clero intrese, approfittando di una nuova presenza statale, almeno temporaneamente favorevole alla conservazione delle tensioni territoriali intercantionali. La nascita del santuario si propone fin dall'inizio come costituzione di un nuovo centro (dirottandovi ad esempio l'audizione dei casi riservati e il controllo della religiosità femminile¹¹⁴). La cronologia che ho qui, in modo del tutto congetturale, proposto, ha almeno un vantaggio: consente di spiegare la diffusione del culto trinitario nell'area del Verbano e del suo sistema di degagne, da un lato. Ma dall'altro, consente di spiegare la cronologia, straordinariamente tarda, delle Trinità anticipate dalla pubblicazione di Bertamini nel primo libro sul Sacro Monte, e poi messe a disposizione degli studiosi nel prezioso taccuino che accompagnava i materiali del convegno della primavera 2007. Nonostante la cautela di Benedetto XIV¹¹⁵, alle già fitte immagini dei secoli precedenti si affiancano non pochi esempi del XVIII e addirittura del XIX¹¹⁶: in questa luce, assume una straordinaria importanza il fatto che, ancora nel 1841, Don Giuseppe De Cartis dica che le reliquie donate all'oratorio nel 1808, si espongono "all'altare delle tre Divine Persone" - una delle espressioni con cui i funzionari sabaudi del secolo XVII indicavano l'iconografia triandrica delle confrarie piemontesi dello Spirito Santo¹¹⁷. In mancanza di attestazioni dirette, sarebbe un po' frettoloso ascrivere queste presenze a un successo del santuario e tantomeno dell'ordine dei Trinitari. Ritengo più prudente indagare prima la struttura e la cultura politica dei luoghi in cui tali attestazioni si trovano, e solo in un secondo tempo tentare di attribuirne la paternità al santuario, ora Sacro Monte di Ghiffa.

112. BOESPFLUG e IACOBONE, in questo volume.

113. CACCINI - MINCHILLI, *Il santuario della SS. Trinità di Ghiffa*, Tesi di laurea, Milano 1965, cit. in MONDOLFO, op. cit., p. 27: il tavolo si trovava "Nel locale proprio dietro l'altare della Trinità".

114. DE CARTIS, cit. in MONDOLFO, op. cit., p. 21.

115. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art*, cit.

116. BERTAMINI, art. cit., pp. 23-24 ; *L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti*, quaderno a cura di C. SILVESTRI distribuito in occasione del convegno, Ghiffa 2007, riporta almeno sei immagini triandriche del XIX secolo.

117. MONDOLFO, art. cit., p. 23.





Esempi di iconografia trinitaria nel Piemonte Meridionale



Gelsomina Spione

Il mio breve intervento si limiterà a presentare gli esempi, finora noti, di Trinità triandrica e Trono di grazia, presenti nel Piemonte meridionale, tra alessandrino e cuneese.

La prima immagine che presento è quella degli affreschi della chiesa di Trinità da Lungi a Castellazzo Bormida (fig. 126), in provincia di Alessandria¹. La decorazione dell'abside è composta da tre riquadri, non coevi, affrescati nella fascia inferiore al di sotto delle finestre su due diversi strati di intonaco: sono raffigurati da sinistra a destra una quattrocentesca Madonna in trono, un frammento trecentesco con la figura di Cristo, anch'esso in trono e infine due figure assise riconducibili all'inizio del XV secolo². È quanto resta di una Trinità orizzontale: si intuiscono le figure del Padre e del Figlio, mentre lo Spirito Santo è assolutamente illeggibile, ma fortunatamente si conserva una fotografia degli anni Trenta del Novecento che ci permette di leggere nella sua completezza l'affresco. Le tre figure sono collocate frontalmente e in sequenza dietro un unico tavolo in atto di benedire il calice posto davanti a ognuno, differenziandosi, in questo caso, per l'età, vecchio il Padre, più giovane il figlio e adolescente lo Spirito Santo.



Fig. 126. Castellazzo Bormida, Chiesa di Trinità da Lungi, affreschi absidali, *Madonna in trono, Cristo in trono e Trinità triandrica*, inizi XV secolo.

1. Per l'edificio, fondato dai canonici regolari di Santa Croce di Mortara, che risale alla prima metà del secolo XII, si veda G. IENI, *SS. Trinità da Lungi di Castellazzo Bormida: una fondazione mortariense in terra di Gamondio*, Alessandria 1985.

2. Per la decorazione ad affresco, si rimanda a E. ROSSETTI BREZZI,

Testimonianze trecentesche nel territorio alessandrino, in G. ROMANO (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino 1997, p. 27. Gli affreschi, fittamente martellati per farvi aderire un nuovo intonaco, sono tornati alla luce in occasione dei lavori di restauro condotti nel 1934.





Fig. 127. Castellazzo Bormida, oratorio della SS.Trinità, nicchia sopra l'altare, *Trono di Grazia*, scultura lignea, XVII secolo.

potersi datare al XVII secolo. Non possiamo con certezza dire se il Trono, arricchito da angeli che recano i simboli della passione, facesse parte dell'apparato scultoreo visto dal vescovo De Rossi; certo è un'immagine molto cara ai confratelli tanto da essere ancora replicata sullo stendardo ottocentesco, sia pure forse privata del suo originario significato iconografico.

Attualmente non di facile lettura, la decorazione, coperta di intonaco ad una data non precisabile, era ancora in parte visibile almeno fino al 1863, quando è descritta da un erudito locale Gerolamo Buzzi, che erroneamente identifica la Trinità triandrica e il Cristo in mandorla, con "li quattro evangelisti di stile antichissimo e tenutisi da' Periti dell'arte della rinomata scuola di Giotto"³.

Esiste nel territorio alessandrino una seconda versione analoga alla raffigurazione di Castellazzo Bormida, nel presbiterio della chiesa abbaziale cistercense di Santa Maria a Rivalta Scrivia, riferibile alla seconda metà del XV secolo.

Sempre a Castellazzo Bormida, a partire almeno dal 1536, viene edificato un oratorio della Trinità nel concentrico urbano. L'edificio che vediamo oggi è un rimaneggiamento tardo settecentesco, assegnato dagli studi all'architetto alessandrino Giuseppe Zani⁴. Nella visita pastorale del vescovo De Rossi risalente al 1760 è descritto un altare sopra il quale *erecta est icon ad modum antiqua, in qua collocatum est simulacrum santissima trinitatem representans*⁵. L'unico frammento che potrebbe essere collegato alla descrizione del De Rossi, è il Trono di grazia che ancora campeggia nella nicchia sopra l'altare dell'oratorio (fig. 127), una scultura, pesantemente ridipinta, ma che sembra

3. *Storia di Gamondio Antico or Castellazzo di Alessandria opera del sacerdote Girolamo Buzzi dottore di ambe leggi da Castellazzo*, vol. I, Alessandria 1863, p. 200.

4. Per l'oratorio della Trinità, C. MORETTI, *Catalogo di edilizia ecclesiasti-*

ca nel territorio di Castellazzo Bormida, Alessandria 2001, p. 93.

5. Alessandria, Archivio della Curia Vescovile, Visite pastorali, mons. De Rossi, faldone 7, fascicolo 1, c. 87v.



Fig.128. Valgrana, facciata dell'ospizio, *Trinità triandrica*, Tommaso e Matteo Biasacci, seconda metà XV secolo.

Spostandosi nella provincia di Cuneo è possibile recuperare alcune immagini della Trinità triandrica, in un arco cronologico esteso. In questo territorio un importante lavoro di censimento è stato condotto da Mario Bressy⁶. Nel suo contributo del 1971, corredato di fotografie, Bressy rintracciava sei raffigurazioni della Trinità triandrica, a Valgrana, Melle, Bellino (frazione Celle), Scarnafigi, Martiniana Po e Vallepietra.

Vale la pena soffermarsi su alcuni degli episodi censiti da Bressy.

Seguendo una scansione cronologica il primo esempio, e forse il più noto, è rappresentato dagli affreschi della cappella della Trinità di Scarnafigi, databili intorno al 1430⁷. Il ciclo, estremamente complesso, declina numerose varianti dell'iconografia trinitaria e presenta sia il Trono di grazia (sulla volta dell'abside) sia la Trinità triandrica (sulla parete sinistra della cappella)⁸.

All'ultimo decennio del Quattrocento risalirebbe l'affresco sulla facciata dell'ospizio di Valgrana (fig. 128): come a Scarnafigi lo schema è quello delle tre persone identiche e intercambiabili, disposte una accanto all'altra, accomunate dallo stesso mantello che le avvolge in un unico corpo. Il recente restauro ha portato alla luce la firma dei fratelli Biasacci, confermando l'ipotesi attributiva avanzata dagli studi. Tommaso e Matteo Biasacci sono a capo di una bottega itinerante, che

6. M. BRESSY, *La Trinità. Sacre raffigurazioni nel saluzzese*, Saluzzo 1971. Le indicazioni di Bressy sono confluite in P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997. Al censimento di Bressy e Iacobone, va aggiunto l'affresco con la Trinità Triandrica di Venasca, riprodotto in E. DAO, M. PICCAT, *La cappella della Santissima Trinità in Scarnafigi*, Savigliano 1981, p. 53.

7. Per l'analisi del ciclo di Scarnafigi, inserito nel contesto culturale del

quattrocento cuneese si vedano le schede di G. GALANTE GARRONE, in E. CASTELNUOVO e G. ROMANO (a cura di), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra, Torino 1979, pp. 182-184 e 404-406.

8. Per le vicende storiche e una lettura dell'iconografia degli affreschi quattrocenteschi, si veda E. DAO, M. PICCAT, 1981.



Fig. 129. Melle, *Trinità triandrica*, fine XV secolo.

copre le valli Grana, Maira, Varaita, arrivando fino al Ponente ligure, passando da Cuneo e Savigliano, in un arco cronologico che copre tutta la seconda metà del XV secolo⁹.

L'immagine successiva è identica dal punto di vista iconografico a quella di Valgrana, ma si trova a Melle (fig. 129) ed è cronologicamente un po' più tarda rispetto a quella dei Biasacci.

Con un salto cronologico non indifferente si arriva alla Trinità di Bellino, affresco che è documentato al 1758 (fig. 130), con le tre figure del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo sopra le nuvole con l'aggiunta dell'immagine della sindone e dei santi Ambrogio e Agostino. L'immagine è arricchita da una cornice decorativa con vezzosi vasi di fiori, che sembrano spogliare l'immagine da ogni complessità iconografica.

La persistenza della raffigurazione della Trinità triandrica nel saluzzese si avverte con forza e potrebbe essere letta come riflesso delle implicazioni politiche e del tentativo della dinastia sabauda di riformare le confrarie dello Spirito Santo, identificate nei resoconti dei delegati sabaudi proprio dalla presenza dell'immagine della Trinità triandrica¹⁰.

9. Per l'attività dei Biasacci e l'affresco di Valgrana, si veda da ultimo E. COTTURA, E. ROMANELLO, *Affreschi di Tommaso e Matteo Biasacci in Valle Grana*, in *Valle Grana. Una comunità tra arte e storia*, Comunità Montana Valle Grana, Peveragno 2004, pp. 103-130 (in particolare per Valgrana, p. 118).

10. Per questa lettura si rimanda a A. TORRE, *Il consumo di devozioni. Religione e comunità nelle campagne dell'Ancien Régime*, Venezia 1995.

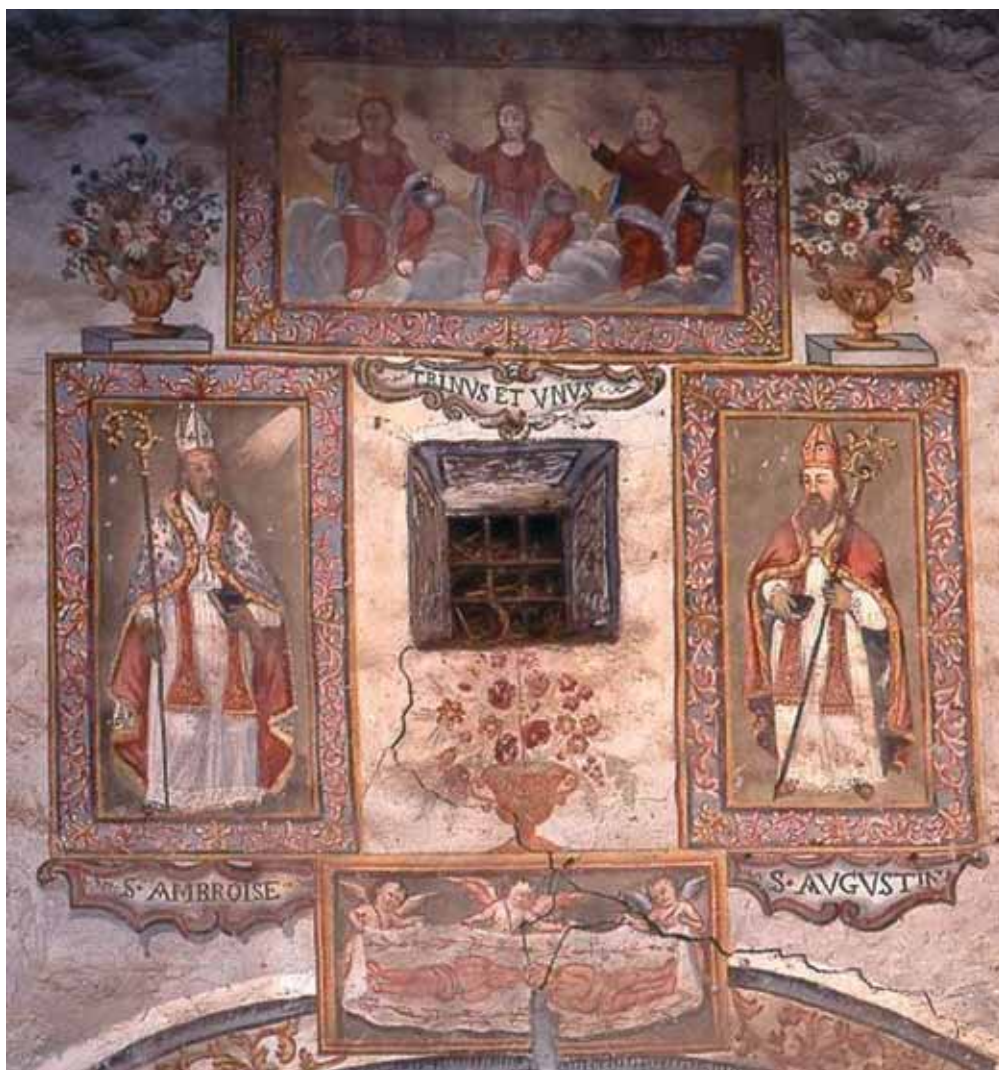


Fig. 130. Bellino, *La Trinità, i Santi Ambrogio e Agostino, la sindone*, secolo XVII.

Bibliografia

- BRESSY M., *La Trinità. Sacre raffigurazioni nel saluzzese*, Saluzzo 1971.
- BUZZI G., *Storia di Gamondio Antico or Castellazzo di Alessandria opera del sacerdote Girolamo Buzzi dottore di ambe leggi da Castellazzo*, vol. I, Alessandria 1863.
- CASTELNUOVO E., ROMANO G. (a cura di), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra, Torino 1979.
- COTTURA E., ROMANELLO E., *Affreschi di Tommaso e Matteo Biasacci in Valle Grana*, in *Valle Grana. Una comunità tra arte e storia*, Comunità Montana Valle Grana, Peveragno 2004, pp. 103-130.
- DAO E., PICCAT M., *La cappella della Santissima Trinità in Scarnafigi*, Savigliano 1981.
- IACOBONE P., *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997.
- IENTI G., *SS. Trinità da Lungi di Castellazzo Bormida: una fondazione mortariense in terra di Gamondio*, Alessandria 1985.
- MORETTI C., *Catalogo di edilizia ecclesiastica nel territorio di Castellazzo Bormida*, Alessandria 2001.
- ROSSETTI BREZZI E., *Testimonianze trecentesche nel territorio alessandrino*, in G. ROMANO (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino 1997, pp. 15-36.
- TORRE A., *Il consumo di devozioni. Religione e comunità nelle campagne dell'Ancien Régime*, Venezia 1995.



Il culto al santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore. Un approccio antropologico alla conoscenza e alla tutela del territorio



Paola Elisabetta Simeoni

Ringrazio il Direttore della Riserva del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa che mi ha offerto la possibilità di disporre di uno spazio per intervenire. La mia presenza qui costituisce per me un momento importante di incontro con una realtà storica e culturale di notevole interesse, che rivela dei riflessi tra la singolare iconografia trinitaria di Ghiffa e la icona della Santissima Trinità di Vallepietra (Roma) del santuario sul Monte Autore, ma anche con altre immagini sacre di cui si è parlato in questo colloquio¹.

Nell'ambito del mio lavoro presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), ho ideato e realizzato nel 2003-2004, un progetto di ricerca, documentazione e catalogazione intitolato *Dagli Archivi fotografici dell'ICCD alla ricerca antropologica sul campo. Le fotografie di Luciano Morpurgo e il culto al santuario della Santissima Trinità di Vallepietra*. Il progetto si poneva l'obiettivo di dimostrare l'importanza della conoscenza e quindi della ricerca - intesa anche come documentazione e catalogazione - a fondamento della tutela dei patrimoni culturali da una parte, dall'altra intendeva sottolineare l'imprescindibilità dell'approccio demoetnoantropologico (DEA) nel quadro della tutela non di singoli beni, come emergenze decontestualizzate, ma come multidisciplinare, sfaccettata, caleidoscopica, "globale"² dimensione della realtà storica del 'territorio' culturale. In questa realtà storica è parte fondamentale la dimensione demoetnoantropologica anche, e non solo, per la memoria che nelle comunità popolari ha la trasmissione di "arcaiche" tradizioni orali.

Il progetto ha preso le mosse dallo studio e dalla catalogazione delle fotografie di Luciano Morpurgo relative al pellegrinaggio al santuario di Vallepietra, conservate presso l'ICCD per un confronto e una ricostruzione storica dei dati documentali in essi contenuti alla luce delle ricerche antropologiche culturali e storiche religiose passate e attuali³.

1. Particolarmente somiglianti alla immagine di Vallepietra sembrano essere le immagini popolari etiopi di cui ci ha parlato Agostino Colli.

2. Per globale non intendo tuttologia, onnicomprensività del reale, ma interpretazione che coinvolge la complessità dell'indagine territoriale nelle sue diverse sfaccettature e assunzione della dimensione del "vis-suto" come metodo (cfr. SIMEONI P.E., *Il territorio antropologico. Beni culturali e globalità*, in "SM Annali di San Michele", n. 7, 1994: pp. 183-192). Vedi anche FERRARI O. - PAPALDO S., *Conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio artistico, culturale e ambientale. Conservazione e gestione dei patrimoni culturali*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 1978 Roma: p. 565. Si veda anche EMILIANI A., *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia. I Documenti*, vol.5, Torino 1973: p. 1615.

3. La ricerca antropologica sul terreno è stata realizzata da una équipe di specialisti coordinati dalla sottoscritta. La ricerca etnoantropologica si è svolta nella seguente maniera: la preparazione del lavoro sul terreno con sopralluoghi di ricerca svolti antecedentemente l'inizio del periodo

cerimoniale. Il gruppo di lavoro, composto da Emilio Di Fazio ed Emiliano Migliorini (etnomusicologi), di cui l'uno addetto in modo particolare alla documentazione audiovisuale e l'altro alla documentazione audio, da Jean-François Genotte (antropologo culturale) con il compito della rilevazione audio di interviste di tradizione orale, da Angelo Palma (fotografo), da Gerardina Rullo (esperta di fotografia antropologica) e con il coordinamento della sottoscritta (antropologa culturale) con il compito specifico della raccolta di documentazione audiovisiva. Tutta la documentazione (oltre 50 ore di registrazioni audiovisive), 45 ore di registrazioni audio e circa 2500 fotografie è stata raccolta e archiviata all'ICCD presso l'Archivio Laboratorio Demoetnoantropologico (ALDEA). L'evento è stato catalogato con le schede BDI (beni demoetnoantropologici immateriali) e BDM (beni demoetnoantropologici materiali), in piccola parte pubblicate in *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Scheda BDI, Beni demoetnoantropologici Immateriali*, seconda parte, Roma 2006: pp. 135-179; le fotografie di Morpurgo con le schede F. Vedi sito dell'ICCD: www.iccd.beniculturali.it.





Fig. 131. Vallepietra, Santuario della SS. Trinità, affresco della SS. Trinità, secolo XII (foto Albino Stocchi e Gerardo Leone, ICCD).

Luciano Morpurgo ha frequentato il santuario e fotografato il pellegrinaggio in due periodi diversi: tra il 1917 e il 1923 e nel 1937⁴. Nel corso del lavoro è venuto alla luce anche altro importante materiale visivo inedito: si tratta di fotografie di osservatori e gitanti iscritti sin dalla fine del XIX secolo alla Sezione romana del Club Alpino Italiano (CAI-Roma), vere scoperte di enorme interesse scientifico, come, oltre a quelle di Morpurgo, le fotografie di Cesare Pascarella, di Vincenzo Howells, di Thomas Ashby e poi di Emilio Cecchi e, negli anni successivi al secondo dopoguerra, di vari fotoreporter, antropologi e fotografi esperti in fotografia etnografica. È stata inoltre ritrovata la versione integrale del documentario di Giacomo Pozzi Bellini⁵.

4. Le fotografie di Luciano Morpurgo sono conservate presso il Museo e Archivio Fotografico Storico (MAFOS) dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

5. GIACOMO POZZI-BELLINI (1939), *Il Pianto delle Zitelle*, Lumen Veritas, girato con la sceneggiatura di Emilio Cecchi e la cura della colonna sonora di Luigi Colacicchi. Il documentario, cui viene conferito un premio alla



Fig. 132. *Pellegrinaggio al santuario della SS. Trinità sul Monte Autore*, Enrico Coleman, 2 giugno 1901, acquarello, collezione privata.

Dal ritrovamento della ricca documentazione è derivata la mostra intitolata *Fede e Tradizione alla Santissima Trinità di Vallepietra. 1881-2006*, inaugurata il 20 dicembre 2006 a Roma presso l'ICCD, con la pubblicazione di un catalogo contenente, oltre i saggi di ricerca, tutte le fotografie esposte⁶.

Dell'affresco della Santissima Trinità di Vallepietra (fig. 131) vorrei sottolineare, in modo particolare, il contesto etnoantropologico, poiché altri hanno studiato l'immagine dal punto di vista storico e iconografico oltre che teologico, Mons. Iacobone presente al Convegno e Anna Maria D'Achille, ai quali rimando per i diversi approcci di studio⁷.

VII Biennale di Venezia, non riceve il visto di approvazione della commissione di censura, che richiede numerosi tagli, a causa del forte impatto visivo di alcune scene di massa, sgradite al regime fascista. Pozzi Bellini si rifiuta di apportare i tagli richiesti e il documentario non giunge al pubblico italiano. La versione integrale del documentario è stata ritrovata da chi scrive e da Angelo Palma, curatori della mostra dell'ICCD.

6. SIMEONI P.E. (a cura di), *Fede e Tradizione alla Santissima Trinità di Vallepietra, 1881-2006*, Roma 2006; nel catalogo sono pubblicate a cura di Palma A. e Simeoni P.E. alle pp. 135-319, le 350 fotografie esposte, che fanno parte di un ritrovamento di più di 1.000 fotografie attribuibili a "osservatori esterni" al culto del Monte Autore. Vedi anche

PALMA A. e SIMEONI P.E. (a cura di), *Guida alla mostra Fede e Tradizione alla Santissima Trinità di Vallepietra, 1881-2006*, Roma 2006.

7. IACOBONE P., *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997; D'ACHILLE A. M., *Gli affreschi del Santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore presso Vallepietra*, in SIMEONI P.E., op. cit. 2006: pp. 51-64. Il saggio già pubblicato nel 1980 in "Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia ed Arte", LIII, Tivoli: pp. 41-63, è riproposto con una "Nota di aggiornamento". Di A.M. D'ACHILLE è da segnalare anche: *Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, in "Arte medievale", V, 1: pp. 49-73.

Il luogo sacro è estremamente suggestivo e di straordinaria bellezza (fig. 132). Così lo descrive Corrado Mezzana⁸: «L'imponente massiccio del monte Autore, in gran parte rivestito di faggi secolari, domina con i suoi 1.853 metri s. l. m. la parte centrale dei monti Simbruini. La vista che si gode dalla cima è amplissima e si stende su tutto l'Appennino centrale. Sul fianco meridionale della montagna si apre, come un grande anfiteatro, il bacino delle sorgenti del Simbrivio, corso d'acqua che ne esce a sud e, rasentata la rupe su cui a 825 metri si trova il paese di Vallepietra, raggiunge il fiume Aniene. Sulle pareti di questo grande anfiteatro, nella sua parte centrale, a 1.337 metri di quota, vi è un piccolo ripiano poggiato su colossali torrioni di roccia e sopra di esso un'enorme parete che scende a picco e che mette a nudo il sasso vivo della montagna, circa 300 metri di altezza per 1.000 di larghezza. Lo strapiombo si chiama *Colle della Tagliata* e raggiunge i 1.654 metri. Ai piedi di questa imponentissima abside naturale, entro una grotta che s'addentra per quindici metri nelle viscere della montagna è appollaiato il Santuario della Santissima Trinità».

Le speciali caratteristiche naturali - montagne rocciose in posizione emergente rispetto al territorio circostante, la presenza di sorgenti e corsi d'acqua⁹ - favoriscono la perpetuità sacrale dei luoghi di culto. Il posto è in effetti frequentato da millenni; sono stati rinvenuti reperti neolitici e testimonianze di un antico culto romano delle acque, probabilmente dedicato alle ninfe.

La montagna è posta ai confini con l'Abruzzo e all'incrocio di tre antiche vie di transumanza pastorale (*tratturi*), che collegavano la zona con la campagna romana da una parte e con l'Abruzzo e la Campania dall'altra. Il santuario ha infatti un vasto bacino di utenza devozionale: è frequentato da pellegrini provenienti principalmente dalle regioni dell'Italia centrale, in particolare il Lazio e l'Abruzzo, in parte la Campania e il Molise.

Il pellegrinaggio alla Santissima Trinità di Vallepietra è un evento religioso molto complesso (fig. 133), all'interno del culto si alternano e si stratificano storicamente rappresentazioni religiose e simboliche, credenze e pratiche rituali diverse e 'altre' rispetto alla religiosità ufficiale della Chiesa¹⁰.

L'affresco della Santissima Trinità è dipinto sulle pareti della grotta dove è stata costruita la chiesa e risale alla prima metà del XII secolo. Particolarmente intrigante è l'immagine della Santissima Trinità, rappresentata secondo una iconografia singolare, con probabili influenze "orientali": le 'Tre Persone' - tre figure uguali di Cristo - sono rappresentate sedute; benedicono alla maniera greca mentre con la sinistra tengono un libro aperto. La pittura presenta 2,10 m di larghezza e 1,60 m di altezza nella parte centrale. L'immagine, acheropita, è ritenuta miracolosa; a essa è tributato affetto profondo e gratitudine che si esprime attraverso la fedeltà al pellegrinaggio annuale e all'offerta di ex-voto conservati nel Santuario o nel piccolo museo di Vallepietra.

Anna Maria D'Achille ha rilevato una derivazione (o piuttosto collateralità) dell'affresco laziale dall'*Hortus Deliciarum* raffigurata da Herrade de Hohenbourg con cui presenta una singolare e straordinaria somiglianza nei volti con lo sguardo fisso, nell'abito e nel modo di benedire. In un recente approfondimento di ricerca, la studiosa si riavvicina all'ipotesi di una influenza "orientale" del dipinto: «la rappresentazione trinitaria con tre immagini di Cristo è frequente a partire dal sec. XI in Nubia, dove anzi si moltiplica in modo quasi esponenziale. Tre esempi provengono da Faras (il primo, perduto ma documentato, si trovava nella c.d. Rivergate Church ed era databile al sec. XII, gli altri due erano nella cattedrale e

8. MEZZANA C., *Il Santuario della SS.ma Trinità sul Monte Autore. Storie, leggende, costumanze. Gli affreschi medievali, l'iconografia della Trinità*, Anagni 1943.

9. I monti Simbruini costituiscono uno dei più importanti bacini idrici

d'Europa.

10. SIMEONI P.E., *Facce la grazia Santissima Trinità Madonna mèa. Il segreto della Santissima*, in SIMEONI P.E., op.cit. 2006: pp. 19-34.





Fig. 133. Vallepietra, processione delle *Zitelle* precedute dallo stendardo raffigurante le *Tre Persone*, foto di Luciano Morpurgo (1937), archivio ICCD, MAFOS, Fondo Morpurgo, neg. 5905.

attualmente si trovano l'uno, databile agli inizi del sec. XI, al Sudan National Museum for Antiquities di Khartoum e l'altro, databile tra XII e XIII secolo, al Muzeum Narodowe w Warszawie di Varsavia); uno dalla piccola chiesa di Sonqi Tino (attualmente anch'esso nel Museo di Khartoum); ben sei, tutti del sec. XII, sono ancora in situ nel monastero della città vecchia di Dongola. La più antica immagine di Faras, per la sua spiccata formulazione iconografica, sembra indirizzare come prototipo verso una pittura su tavola che è probabile provenisse dall'impero bizantino. Come ipotesi di lavoro viene pertanto postulata l'esistenza di un'antica icona della Trinità in tre persone identiche, un modello di cui nel mondo orientale rimane solo l'eco, ma che, veicolato attraverso il Mediterraneo, poté raggiungere anche l'Occidente"¹¹.

Intorno a questa sacra icona si sviluppa l'intensa devozione di migliaia di fedeli, che ogni anno, anche a più riprese, individualmente o organizzati in "compagnie", raggiungono il luogo sacro. Il pellegrinaggio, compiuto ancora a piedi da molti di loro, testimonia una fede profondamente sentita e il riferimento a una tradizione ancora oggi estremamente viva¹².

Le tre figure che compongono la Trinità sono denominate le *Tre Persone* in devozione alle quali i pellegrini cantano a squarciagola degli inni, chiamati *le Teppe*, e altri accompagnati o meno da strumenti musicali che ogni compagnia canta in maniera peculiare; i suoni che si creano nell'anfiteatro del Colle della Tagliata costituiscono un "paesaggio sonoro" fortemente suggestivo.

Il ciclo culturale si sviluppa dal 1 maggio di ogni anno, giorno in cui si celebra l'apertura del santuario, fino all'ultima domenica di ottobre, data di chiusura. L'evento culturale culminante si svolge in una notte di plenilunio per la ricorrenza della SS.ma Trinità – festa mobile che si festeggia la prima domenica dopo Pentecoste – durante la quale, per tre giorni e tre notti antecedenti la festa, si avvicendano le compagnie dei pellegrini; al santuario¹³, essi passano tre volte davanti all'immagine santa e escono dalla chiesa senza dare le spalle alla divinità, svolgono processioni e altre funzioni liturgiche, mettono in pratica riti di vario genere e, dopo aver addobbato cappelli, bordoni e stendardi con una particolare erba di montagna (*pelucche*) o fiori di carta colorata, immagini sacre e stretto legami di comparatico, "rigenerati" ripartono per ritornare ai paesi di origine attesi dalla folla dei compaesani. A questi momenti rituali se ne alternano altri, non meno importanti, di svago intorno ai fuochi accesi sulla montagna: per tutta la notte i pellegrini ballano, cantano, bevono, mangiano (ricordi forse di tradizioni 'entusiastiche' ed estatiche) e dormono (alcuni anche nel santuario stesso secondo il rito antico dell'*incubatio*).

Altro momento culminante di grande afflusso di fedeli si verifica per S. Anna, madre della Madonna - festeggiata il 26 luglio - e per la quale, alla fine dell'Ottocento, è stata edificata una cappella vicino alla chiesa della Trinità. Molte compagnie di pellegrini raggiungono il santuario per la festa della Natività della Madonna, l'8 settembre.

Elemento centrale del culto, richiamo per molti fotografi che hanno documentato l'evento, il *Pianto delle zitelle* è una rappresentazione sacra della Passione di Cristo cantata da giovani ragazze di Vallepietra all'alba della festa della Santissima Trinità. La prima documentazione scritta del *Pianto* si fa risalire alla fine del '600 o all'inizio del '700¹⁴. Il dram-

11. D'ACHILLE A.M. (2006), op.cit. pp. 62-63.

12. Nel 2006 sono stati calcolati circa un milione di pellegrini.

13. Altre performance rituali vengono eseguite dalle compagnie che arrivano dalla Ciociaria davanti a un'altra immagine della Trinità, simile a quel-

la del santuario ma dipinta su tela a olio, che si trova nella Parrocchia di Vallepietra.

14. È assai probabile che la tradizione orale del *Pianto* sia più antica.



ma è essenzialmente strutturato sull'alternarsi di brevi arie chiamate misteri, in cui ogni ragazza illustra poeticamente i simboli della Passione, e di frammenti volgarizzati del Miserere (Salmo 50) intonati all'unisono da due zitelle¹⁵.

Di notevole interesse antropologico è la particolare percezione della Santissima Trinità - più o meno conscia, più o meno ammessa - che hanno oggi ancora i fedeli che salgono al santuario. Tale fede si esprime nella percezione femminile della Trinità chiamata la *Santissima* (molti pellegrini dicono di venerare in questo santuario la Madonna)¹⁶. Di grande interesse teologico e storico, oltre che antropologico, è la rappresentazione "triadica" dell'icona, simile a quella del santuario di Ghiffa. L'insieme delle impressioni provocate da questa particolare icona in grotta in un sito così straordinario e le espressioni religiose provocano una sensazione di forte "affascinamento" e un profondo coinvolgimento emotivo.

Nel corso di una ricerca svolta nella valle dell'Aniene negli anni '80 del Novecento, si rilevava che "le interviste raccolte in alcuni paesi [...] testimoniano la permanenza di una grande vitalità del culto. La Trinità viene considerata la festa più importante nell'ordine di una gerarchia sacra in cui prima viene la 'Santissima' come entità superiore, poi viene la Madonna, in seguito tutti i santi. Questa idea ricorrente sembrerebbe giustificare l'interpretazione della concezione popolare della Trinità come figura divina scaturita da un elemento femminile 'arcaico', permanenza che andrebbe rivista alla luce di fattori socio-culturali in forte trasformazione". Ancora si è osservato allora che nei vari paesi della valle dell'Aniene "la Madonna viene invocata con l'espressione dialettale di *mamma mea*", che esprime un sentimento di amore profondo di tipo materno¹⁷ e, nelle più recenti indagini, che in alcuni paesi della Ciociaria la Trinità viene chiamata *Maternità*.

Centrale nel saggio interpretativo di Angelo Brelich¹⁸, la percezione femminile del culto può essere indice di diverse ipotesi che vanno da quelle dell'origine pre-romana del culto o a quelle che tentano di dare senso storico, teologico o storico e religioso alla icona delle *Tre Persone* nella grotta del monte Autore. In particolare, nel corso delle indagini compiute negli anni successivi (nel 2005 e nel 2006) per il progetto dell'ICCD, si sono concretizzate suggestive convergenze, somiglianze tra il "complesso" del culto alla *Santissima* di Vallepietra e altri luoghi di culto italiani dedicati alla Trinità. Le "somiglianze" si possono ascrivere a diversi elementi: una montagna "spaccata", una notevole quantità d'acqua, una fondazione storica del santuario attribuita a monaci "basiliani" o genericamente di origine "orientale", un culto alla Trinità, una percezione femminile della stessa.

Allo stato attuale delle indagini ho trovato elementi interessanti di confronto in diversi luoghi di culto¹⁹, dove ho individuato insieme simili elementi: al santuario dedicato a S. Maria della Trinità di Fiumedinisi (Messina), nel culto alla "Triade" di Forza D'Agrò (Messina), al santuario della Santissima Trinità di Gaeta²⁰ e al santuario della Santissima Trinità di Polcenigo (Pordenone).

15. Il *Pianto delle zitelle* ha subito nel corso dell'ultimo secolo evidenti cambiamenti. Un'innovazione determinante, verificatasi negli ultimi anni, è stata la trasformazione della sacra rappresentazione - che in passato veniva cantata sul loggione del santuario nel semplice alternarsi delle giovani *zitelle* - in una vera e propria azione teatrale, con ampia scenografia, a cui partecipano anche personaggi maschili (Cristo, Giuda, Pilato, i soldati romani...). E. DI FAZIO - E. MIGLIORINI, *La montagna risuona di canto... Il paesaggio sonoro del pellegrinaggio alla Santissima Trinità del Monte Autore*, in SIMEONI P. E. op. cit. 2006: pp. 65-76.

16. Vedi anche P.E. SIMEONI (2006), *Si andava in un'organizzazione mistica. Spazi liminali e destrutturazione sociale nel pellegrinaggio al santuario della Santissima Trinità di Vallepietra*, in P.E. SIMEONI (a cura di),

Essere donna essere uomo nella valle dell'Aniene, Roma: pp. 37-48.

17. LOMBARDOZZI A., *Feste e religiosità nella media e alta valle dell'Aniene*, in F. FEDELI BERNARDINI - P. E. SIMEONI (a cura di), *Ricerca e territorio. Lavoro, storia, religiosità nella valle dell'Aniene*, Roma: pp. 252.

18. BRELICH A., *Un culto preistorico vivente nell'Italia Centrale. Saggio storico-religioso sul pellegrinaggio alla SS.ma Trinità sul Monte Autore*, in "Studi e materiali di Storia delle religioni", XXIV-XXV: pp. 36-59.

19. Reputo sia possibile che, nel procedere delle indagini, si possano trovare altri luoghi sacri con le stesse caratteristiche.

20. SIMEONI P.E. (2006), *Facce la grazia Santissima Trinità...*, in SIMEONI P.E. (2006): pp. 28-31.



Il primo è costituito da una cappella, ricostruita nel XIX secolo a valle dei ruderi di un antico monastero basiliano. Questo luogo è sovrastato dal Monte Scudéri (1256 m s.m.) che domina tutta la valle di Fiumedinisi ricchissima di acque e di una feracità stupefacente, dove cresce una flora estremamente variegata e dove si pratica tuttora una economia agropastorale.

«Il santuario sorge nel punto dove si è scissa la roccia, si possono osservare i due ‘lembi’ che si incastrano perfettamente tra di loro, cosicché alla parete convessa corrisponde una roccia concava, e la spaccatura forma un profilo stretto e sinuoso tra le due rocce affrontate. Si racconta che la montagna si è spaccata al momento della morte di Cristo. Nella spaccatura passa un torrente che alimenta la valle che si allunga ai piedi del località ricca di leggende che riguardano grotte che si troverebbero sia nella roccia sovrastante l’antico monastero, sia nelle viscere del Monte Scudéri. Il toponimo Fiumedinisi sembra aver avuto origine da ‘fiume di Dioniso’: in questi luoghi, il figlio di Giove e Semele, sarebbe stato educato dalle ninfe, mitologicamente chiamate *Nisiadi*»²¹.

S. Maria Santissima della Trinità viene chiamata anche qui *la Santissima* ed è evidente una percezione femminile della Trinità anche qui come negli altri casi non espressa chiaramente, ma in questo caso ‘rinforzata’ dalla dedizione a Maria del santuario. Una delle leggende di fondazione del santuario narra di tre sorelle che partirono da Fiumedinisi e, percorrendo la valle, ‘fondarono’ tre luoghi di culto, dei quali quello di Maria Santissima della Trinità è posto nel luogo più elevato²².

Il culto della Triade a Forza D’Agrò (fig. 134) è un’altra realtà culturale di grandissimo interesse fondato e gestito nei secoli da una confraternita le cui origini si fanno risalire al XIII secolo. L’immagine della Trinità nella chiesa della Triade è una copia della tavola di legno attribuita ad Antonello da Messina o alla sua scuola e rappresenta la comparsa dei tre angeli ad Abramo ovvero la ‘filoxenia’ di Abramo. Questa iconografia è quella “orientale”. Il racconto ricorda una delle leggende di fondazione del culto di Vallepietra e racconta l’origine della sacra icona, secondo la quale “le Tre Persone della Santissima Trinità partirono, alloggiarono in un albergo del paese e si incamminarono verso il santuario appoggiandosi su un albero i cui rami furono per ben tre volte tagliati dai sublacensi. Furono infine ritrovati sulle pareti della grotta”²³.

Dalle interviste registrate a Forza d’Agrò risulta una latente percezione femminile della Trinità: «[...] *È come se evochiamo la Madre, il Padre, il Figlio, lo Spirito Santo tutto accorpato in un’unica espressione ... Difatti noi parliamo sempre al femminile quando parliamo della Trinità: ‘a’ gghiamamu, no ‘i’ gghiamamu ... ‘la’ chiamiamo: invucaì a šrinnetà, ‘a’ gghiamai speriamo c’a me senti [...] è una identità, una personalità, una femminilità, che poi naturalmente noi nascondiamo nel nostro intimo*». È nell’intimo – ‘nel segreto’ – del proprio cuore, afferma l’intervistato, che questa immagine assume una sostanza femminile allo stesso tempo materna e affascinante ... come un amante²⁴: «io dentro mormoro che è il mio modo di pregare [...], come se io la accarezzassi questa donna, fatidica donna, come se io la accarezzassi, mi prostro a cercare di rabbonirla...»²⁵.

21. C. GREGORIO (1993), *I tesori di Fiumedinisi*, Messina: p. 34.

22. Nella provincia di Frosinone, è documentata una dedizione del santuario di Vallepietra alle “Tre Madonne”: SIMEONI P.E. (2006), *Facce la grazia Santissima Trinità ...*, in SIMEONI P.E. (2006), op. cit.: p. 23.

23. F. FEDELI BERNARDINI (2000): p. 37.

24. Questa percezione così intensa è percepita anche nei culti alla Madonna come riferito per esempio per il culto della Madonna di Canneto (Frosinone): «Questo peculiare rapporto tra l’uomo e la divinità assume a Canneto risonanze intime, private e individualizzate, sebbene diffuse e generali e concorre a creare e ad accrescere il segreto di questo luogo

e del culto alla Madonna; un’immagine questa investita di un fascino ed una ‘attrazione fatale’ (più adatte a un’amante che a una madre), magistralmente espresse in questa interrogazione quasi esistenziale [...] ‘*Che cosa mi hai fatto Maria?*’. V. PADIGLIONE - A. RICCIO (2002), *Che cosa mi hai fatto Maria?*, Anagni: p. 17, nota 1.

25. «*Anche quando faccio la marachella o la bestemmia [...] io dentro di me bestemmio la Trinità [...]*». Una delle bestemmie pronunciata infine è *bottana* (sic). Intervista di P. E. SIMEONI a C.N., Forza D’Agrò (ME), marzo 2005, ALDEA ICCD-DEAA 35.



Un altro santuario, sul quale si stanno effettuando ancora delle indagini e che ha caratteristiche simili è quello della SS. Trinità di Gaeta (Latina), fondato da monaci “basiliani”; si erge su un promontorio sul mare e la località viene chiamata la *Montagna Spaccata*. Anch’essa, come quella di Fiumedinisi, si sarebbe spaccata con il ‘terremoto’ scatenatosi alla morte di Cristo. Da recenti indagini, ho saputo del forte legame di questo santuario con un piccolo santuario dedicato a S. Maria La Noce di Formia (Latina), la cui statua veniva portata ogni anno prima di Pasqua dai fedeli per farla “incontrare” con la “Montagna Spaccata”.

Il santuario di Polcenigo (Pordenone) presenta alcuni degli elementi sopraesposti. È dedicato a una Santissima Trinità e la chiesa, che è stata fondata probabilmente nel 1339, è ubicata alle sorgenti del fiume Livenza²⁶, alle pendici del monte Cavallo nella valle denominata della “Santissima”. Il territorio di Polcenigo, ricco di sorgenti e di corsi d’acqua, fin da epoca molto antica fu un luogo favorevole a insediamenti umani. Le tre sorgenti del

Livenza, in particolare, hanno una caratteristica: pur affiorando a poche decine di metri sul livello del mare, danno origine repentinamente a un corso d’acqua di notevole portata, tanto da essere navigabile fin dalla sorgente.

Una leggenda di fondazione (con delle varianti) racconta di un’apparizione, nel 347 d.C., delle tre Persone della Trinità addirittura all’Imperatore d’Oriente Teodosio II, che vi sostava nel corso di una campagna militare. La narrazione assegna anche a una scrittura antichissima in lingua greca la memoria della prima fabbrica dedicata al culto. La festa si svolge il giorno 8 settembre in occasione della Natività della Madonna.

«Frequentemente la chiesa viene chiamata semplicemente *Santissima*, da cui il toponimo, insistendo sull’attributo assoluto piuttosto che sulle tre Divine Persone. La stessa denominazione in forma abbreviata si applicava più facilmente ed immediatamente alla Vergine che alla Trinità; da qui, la *confusione* nella gente del luogo che *riferiva la dedicazione*



Fig. 134. Forza d’Agrò (ME), Chiesa della Triade, *La Filoxenia di Abramo*, copia della tavola in legno attribuita ad Antonello da Messina, XV secolo.

26. Le sorgenti del fiume Livenza hanno una caratteristica particolare: pur affiorando a poche decine di metri sul livello del mare, danno origine repentinamente a un corso d’acqua di notevole portata, tanto da essere

navigabile fin dalla sorgente: http://www.comune.polcenigo.pn.it/elenco_pagine_dettaglio.asp?id=6&categoria=11%20territorio.

Santissima alla Madonna. Pure l'apparizione originaria veniva attribuita alla Madonna e non alla Trinità». Ancora «La tradizione orale ricorda l'abitudine delle donne di bagnarsi il viso nelle acque della sorgente attraverso una *fessura della pietra* in un tempietto dedicato alla Madonna costruito a pochi metri dal santuario, sopra una delle polle sorgive»²⁷. Come a Vallepietra vi è attestato sin da tempi antichi un culto alla fertilità.

In sostanza, lo studio etnoantropologico dei luoghi di culto presi in considerazione e delle loro manifestazioni e immagini sacre ha indotto a riflettere sulle diverse interpretazioni e ipotesi che si sono basate sulla lettura incrociata di elementi culturali e di storia delle religioni che la stessa indagine antropologica ha potuto mettere in luce.

La tradizione orale è documento di grandissima importanza per la investigazione delle dinamiche culturali e sociali attuali, ma anche veicolo prezioso per individuare le tracce di arcaiche memorie conservate in una dimensione "mitica" riferibile a fatti storici e a credenze e pratiche antiche che va interpretata e collegata anche ai documenti scritti.

Tali evidenze documentali, e i collegamenti che inducono a formulare, forniscono suggestioni ricche di fascino; nei casi su esposti, per i quali sono ancora da comprovare la validità storica e culturale dei dati raccolti, ma che hanno aperto nuove vie alla ricerca. Le indagini antropologiche sul terreno permettono di contribuire alla comprensione e alla conoscenza delle origini storiche del patrimonio culturale e scientifico del nostro paese. Da esse possono partire altre suggestioni e diversi studi che permetteranno di fare nuove scoperte di tesori storici e culturali nascosti.

27. Le sottolineature sono mie. Dal sito: <http://80.205.162.231/AreaRicerca.htm> dell'ICCD relativo al Censimento dei santuari cristiani, scheda a cura di Goi.





Genesi, designazione e significato di una famiglia di immagini

François Boespflug

Questa relazione vuole essere nello stesso tempo storica, metodologica e teologica. Ha infatti un triplice obiettivo: reinserire la Trinità del santuario di Ghiffa¹ nel gruppo delle immagini simili da cui dipende e rispetto al quale essa mostra anche la sua originalità, e descrivere a grandi linee la sua storia; ribattezzare questo gruppo d'immagini dopo aver enunciato i criteri di appartenenza che gli conferiscono la consistenza di un tipo iconografico; interrogarsi infine su ciò che esso significa.

Inizieremo quindi con il ricordare l'emergere di questa famiglia di immagini (I/), sulla cui designazione ci esprimeremo (II), prima di descrivere la sua storia secondo i principali generi d'arte in cui si è inscritta (affreschi, miniature, pannelli), la sua diffusione e la sua influenza, poi il suo declino, eccetto precisamente nella zona di Ghiffa (III/). Per terminare, tenteremo di precisare quale sia il suo significato e di valutare nella misura del possibile la sua legittimità teologica (IV/).

I/ Genesi di una famiglia di immagini

La teologia e l'iconografia cristiane, fin dall'epoca patristica e durante tutto il Medioevo, hanno amato trovare un legame «tipologico», o più esattamente un fascio di legami di questa natura, tra l'Ospitalità di Abramo raccontata nel libro della Genesi (Gn 18) e due misteri della fede cristiana, cioè la Trinità e l'eucaristia. Uno dei testimoni più antichi di questa associazione tradizionale è il mosaico a San Vitale di Ravenna (fig. 135): i pani posti davanti ai tre visitatori seduti a tavola hanno la forma di grandi ostie con impressa la croce.

Nella storia bizantino-salva dell'Ospitalità di Abramo in quanto soggetto d'arte, l'accento venne messo sulla comunione dei Tre seduti a tavola e non sulla scena del Saluto dei Tre da parte di Abramo. Lo si constata prima di tutto nella



Fig. 135. *Ospitalità di Abramo*, mosaico, V secolo; San Vitale, Ravenna.

1. *Ghiffa*, pp. 23 e 60.



Fig. 136. *Ospitalità di Abramo*, miniatura, ottateuco, XII secolo; Vaticano, *Codex Barberinus gr. 372*, f. 85.

miniatura (Vaticano, Codex Barberinus gr. 372, f. 85: un ottateuco del XII s.) (fig. 136) poi nella pittura murale (affresco del monastero di San Giovanni il Teologo a Patmos; affresco di Teofane il Greco nella chiesa della Trasfigurazione a Novgorod), e infine nell'arte delle icone. Quella di Rublëv, che è diventata il riferimento principale per tutta l'arte cristiana d'Oriente fino ai nostri giorni, senza parlare del ruolo che svolge da trent'anni nelle chiese cattoliche occidentali², è nello stesso tempo un'immagine della Trinità e dell'eucaristia, nella misura in cui offre alla contemplazione la comunione dei Tre attorno all'offerta dell'Agnello, comunione aperta verso lo spettatore, quindi verso l'umanità intera.

Nell'arte occidentale, l'Ospitalità di Abramo (Gn 18) ebbe una storia diversa. Senza precludersi di rinviare alla Trinità e all'eucaristia, si privilegiò il racconto della teofania, spesso reso da due scene, Saluto e Pasto, talvolta di più (ce ne sono cinque in un manoscritto della *Parafrasi di Aelfric*³). Questa illustrazione sotto forma di dittico prevalse durante tutto il Medioevo. Ciò non toglie che certe opere si fecero eco dell'interpretazione patristica dei tre misteriosi visitatori come pre-

figurazione della Trinità e dell'offerta di farina come prefigurazione dell'Istituzione dell'eucaristia, come la miniatura della *Bibbia di Lambeth*, nel XII secolo: «il pittore, cercando forse di rendere esplicito questo aspetto, mostra i tre inviati che tengono in mano dei pani a forma di ostia e Abramo un vaso che assomiglia a un ciborio, destinato alla riserva del pane consacrato»⁴.

In seguito, l'Occidente vide apparire due fenomeni di cui il primo, l'emergere delle prime visioni della Trinità, riguardò solo un piccolo numero di persone, mentre l'altro, il sorgere della devozione eucaristica, toccò ben presto la grande massa dei fedeli. Al punto di congiunzione di queste due evoluzioni inizialmente indipendenti, si trovano certe visioni mistiche, come quella di Ruperto di Deutz, con la Trinità che sta all'altare nel momento della processione delle offerte⁵. È difficile dire se questa visione abbia avuto un ruolo nella genesi delle immagini che mostrano la Trinità all'altare. Analogamente, alcuni dei primi manoscritti della *Bibbia moralizzata*, quelli dell'inizio del XIII secolo, contengono delle immagini sorprendenti con il Padre e il Figlio all'altare⁶. È il caso di individuare un legame tra queste e le visioni della Trinità che vedono quest'ultima all'altare o in occasione della celebrazione della messa, come raccontano, dopo Ruperto di Deutz, le visioni

2. BCESPFLUG 2007.

3. Londra, British Museum, Cotton Claudius B. IV, f. 29 da v° a 31 r°; ripr. in BCESPFLUG 1997, fig. da 15 a 18.

4. Londra, Lambeth Palace Library, ms. 3, f. 6; CAHN, pp. 180-181.

5. BCESPFLUG 1997-2 e 2002-2.

6. BCESPFLUG, ZALUSKA 2005.

di Gerardesca di Pisa, Hedwige di Laufenberg⁷ o Agnese di Oberweimar⁸? Una semplice coincidenza non dimostra un legame di causa ed effetto. Ma è all'incirca negli stessi anni, nel XIII secolo, che appaiono le prime immagini delle tre Persone della Trinità sedute o in piedi, disposte frontalmente e benedicensi, dietro una tavola sulla quale si trovano solo più dei calici, con eventualmente le loro patene — esse sono come le antenate della Trinità di Griffa.

Quando si tratta di identificare l'origine di una famiglia di immagini, si presentano due vie, a seconda del significato che si dà alla parola origine: contesto socio-ecclesiale o derivazione iconica.

Dal punto di vista del contesto, l'origine della Trinità all'altare si situa secondo noi, come l'abbiamo appena suggerito, all'incrocio di due correnti di devozione che hanno segnato la storia della spiritualità cristiana in occidente. Da un lato, il prodigioso sviluppo della devozione eucaristica legato alla confutazione delle opinioni di Berengario di Tours, all'affermazione della transustanziazione e alla mistica dell'eucaristia promossa da Giuliana di Mont-Cornillon e dal miracolo di Bolsena, che hanno portato all'istituzione della solennità del Corpus Domini (1264)⁹. E dall'altro, il fiorire della devozione alla Trinità, che assunse molte forme, tra le quali le visioni della Trinità sopra citate, ma anche le molteplici dediche di chiese, abbazie e santuari alla Trinità, l'adozione di una festa della Trinità nel calendario liturgico di certe diocesi e di certi ordini religiosi e poi il suo inserimento nel calendario della Chiesa universale (1334), e infine lo sviluppo spettacolare, a partire dal XII secolo, dell'iconografia della Trinità¹⁰.

Dal punto di vista del linguaggio pittorico, ora, è soprattutto nell'iconografia dell'Ospitalità di Abramo che la Trinità all'altare, come altre Trinità triandriche dell'arte religiosa occidentale, è andata ad attingere il suo schema organizzativo. Anche se essa non dice tutto del significato della Trinità all'altare, la filiazione morfologica non sembra da rimettere in discussione¹¹.

Certe opere vanno oltre il giustificare questa derivazione, esse la mettono in evidenza giustapponendo su due registri i tre visitatori del patriarca e le tre Persone della Trinità dietro un altare, come l'iniziale istoriata B dell'introito della messa della festa della Trinità (*Benedicta sit sancta Trinitas atque indivisa Unitas*) del Graduale di Murano, verso il 1390 (fig. 8): nel registro superiore, i Tre stanno in piedi dietro un altare, uno vero, con uno zoccolo in muratura, una tovaglia, un antependio ornato di motivi geometrici e due candelabri davanti; al di sopra delle loro teste, si distingue un fregio di tre simboli, con una colomba per indicare lo Spirito, un libro aperto per il Figlio e la sfera armillare (emblema dell'universo) per il Padre. I gesti delle Persone sono una lezione di teologia trinitaria attraverso l'immagine: lo Spirito, una mano nascosta nel suo abito, rimanda al Figlio, che fa un gesto di umiltà e di accettazione; solo il Padre, a destra, benedice; e solo il Figlio al centro tiene un calice, nella mano sinistra. Nel registro inferiore, l'Ospitalità di Abramo, o piuttosto la scena del Saluto: il registro superiore è la rivelazione di quello che era annunciato oscuramente dall'episodio evocato nel registro inferiore¹². La miniatura del *Graduale di Murano* non è unica nel suo genere. Un'iniziale ornata B dell'inizio del XV secolo, di Belbello da Pavia, in un antifonario conservato a Berlino, abbina ancora i due soggetti¹³.

7. BÖESPFLUG 2002-3.

8. BYNUM, p. 163: «Là, se è consentito parlarne, ella conobbe la santa Trinità che, nell'unità che costituisce la sua essenza, celebrava la messa».

9. Corpus Domini.

10. Su tutti questi argomenti, BRAUNFELS; IACOBONE; BÖESPFLUG 2000.

11. OFFNER, t. III/6, pp. 145-147; D'ACHILLE, p. 67.

12. New York, PML, Ms. 653, f. 2; BRAUNFELS, fig. 12; IACOBONE, p. 280,

che cita il nome del pittore: Don Silvestro dei Gherarducci (è stato a lungo attribuito a Spinello Aretino); *Painting and Illumination*, tav. 75 e cat. 17f, pp. 173-174.

13. Kupferstichkabinett, Ms. 78; nella parte superiore, ispirata alla miniatura del fr. 757 della BnF, i Tre dietro un altare con tre calici; sui lati, degli angeli in adorazione; nella parte inferiore, una Ospitalità di Abramo; IACOBONE, p. 283; *Painting and Illumination*, p. 174.





Fig. 137. *Dio e quattro figure della Trinità*, miniatura, di Pacino di Buonaguida; New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 742.

Diverse opere possono essere considerate come immagini di transizione verso la Trinità all'altare, tra queste il medaglione in basso a sinistra nella pagina dipinta alla gloria della beata Trinità («Alta Trinità Beata») da Pacino di Buonaguida, un artista toscano del secondo Trecento (fig. 137). Al centro, in una mandorla inscritta in un campo rettangolare, siede il Signore in gloria sul firmamento, circondato da quattro angeli. La pagina è ornata da quattro medaglioni: Saluto di Abramo in alto a sinistra, Trinità all'altare in basso a sinistra, Trono di Grazia in alto a destra, Trinità tricefala in basso a destra, quattro immagini del mistero, di cui una prefigurazione¹⁴. Il medaglione in basso a sinistra rappresenta la Trinità sola all'altare, il che fa pensare che il nostro soggetto stia allora per assumere una sua autonomia. Ma pagherà il proprio tributo ancora per qualche tempo al tipo iconografico da cui deriva, facendo posto ad Abramo. Un pannello dipinto verso il 1480 da Tommaso di Vigilia (1460-1494) e conservato al Palazzo Abatellis di Palermo costituisce un ibrido dei due soggetti, Ospitalità di Abramo e Trinità all'altare (fig. 138): esso mostra le tre Persone raffigurate come angeli in piedi dietro una tavola semi-circolare (tavola a sigma) e vestite di piviali con fermaglio sopra un camice liturgico a cingolo; Abramo porta un piatto e si accinge

a porlo al centro della tavola piegando il ginocchio; la forma della tavola, la posizione dei Tre, l'atteggiamento di Abramo sembrano ispirarsi al mosaico del Duomo di Monreale che rappresenta la stessa scena.

Si può ancora citare, tra le opere di transizione, la miniatura di un graduale un tempo conservato nella chiesa dei Santi Lorenzo e Ippolito di Castelfiorentino, oggi persa. L'artista, che ha probabilmente visto l'iniziale ornata B del Graduale di Murano, ha deciso di offrire tutto lo spazio della sua B maiuscola (*Benedicta sit...*) alle Persone divine, per cui queste ultime, e ancor più l'altare e i candelabri, sembrano aver subito un allungamento per stiramento verso il basso; l'iconografia è rigorosamente la stessa, con la sola differenza che Padre e Spirito hanno qui un libro in mano; ma soprattutto, il ricordo dell'Ospitalità di Abramo è stato escluso dalla pagina dipinta, per cui è la Trinità all'altare che occupa tutto lo spazio¹⁵.

14. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 742; OFFNER, II/ 2 add., tav. VIII, p. 233; BRAUNFELS, fig. 11. 15. D'ACHILLE, fig. 44 p. 69; IACOBONE, p. 281.



Fig. 138. *Trinità*, pannello dipinto, di Tommaso di Vigilia, verso il 1480; Palermo, Palazzo Abatellis.

II/ Il problema della designazione

In queste condizioni, sembra opportuno precisare dove passi il confine tra i due soggetti, l'Ospitalità di Abramo (il Pasto, con i Tre a tavola) e la Trinità all'altare. In base a quali criteri si deciderà che la rappresentazione dei tre ospiti del patriarca si è svincolata dal genere narrativo per diventare un'immagine sintetica della Trinità all'altare? Noi ne proponiamo quattro, e solo la loro presenza simultanea ci sembra giustificare che si parli di Trinità all'altare: 1/ Le tre figure si presentano in modo frontale; 2/ sono raffigurate in maniera antropomorfa, senza ali; 3/ sono rese riconoscibili come Persone divine da un nimbo crocifero; ognuna ha il suo, il che è lungi dal verificarsi nella scena dell'Ospitalità, dove spesso uno solo dei tre angeli è dotato di un nimbo crocifero; 4/ è ben in evidenza un calice eucaristico, sia che lo tenga in mano una delle tre Persone (quella del centro), sia che ognuna delle Tre tenga in mano un calice.

Accanto a questi quattro criteri principali, se ne incontrano spesso altri due caratteristici, che possono anch'essi indirizzare verso una giusta interpretazione: 5/ quando c'è una tavola, i Tre sono posti dietro di essa e allineati, mentre nell'Ospitalità di Abramo è frequente che due dei tre angeli siano posti ai lati più corti della tavola e/o visti di profilo; 6/ sulla tavola, gli oggetti caratteristici di un pasto normale (vitello nel piatto, coltello, ecc.) sono tutti scomparsi per essere sostituiti da uno o tre calici con o senza le loro patene, e non vi è nient'altro.

Questo elenco implica che la presenza di una tavola, paradossalmente, non sia da includere tra i principali criteri della designazione. La rassegna delle varie immagini che verrà fatta ne metterà in luce il motivo: la mensa d'altare manca in alcune di esse la cui appartenenza alla famiglia che noi esaminiamo sembra tuttavia impossibile da contestare dal punto di vista morfologico.



Noi proponiamo quindi di designare come «Trinità all'altare» la famiglia delle immagini, per la maggior parte italiane, e spesso (ma non sempre) d'ispirazione francescana o «trinitaria» (nel senso di ciò che ha attinenza con l'ordine dei Trinitari fondato da Giovanni di Matha e Felice di Valois), che mostrano le tre Persone della Trinità come tre figure cristiche identiche nell'atteggiamento (l'accento è quindi sull'uguale divinità dei Tre), sedute o in piedi frontalmente, poste nella maggior parte dei casi dietro una tavola (ma quest'ultima può essere assente), quasi a contatto (probabilmente per significare l'unità d'azione se non anche la circumincessione), benedicienti e per così dire «nell'atto di concelebrazione l'eucaristia», sia che ogni Persona tenga in mano (o abbia davanti a lei, posato sulla tavola) un calice, sia che le tre Persone condividano un unico calice – per cui si può dire che questa famiglia iconografica è costituita da diverse varianti e non è confluita in un tipo nel senso vero e proprio, anche se il suo schema di composizione risulta come stabilizzato.

«Trinità all'altare» appare una designazione più pertinente delle altre due che sono in uso¹⁶. «Trinità eucaristica», che è stata proposta da Dominique Rigaux¹⁷, è un'espressione troppo vaga per non dare adito a malintesi. Infatti, le rappresentazioni medioevali della Trinità che meritano di essere qualificate come eucaristiche sono tanto numerose quanto varie¹⁸. Una proporzione non trascurabile di immagini del Trono di Grazia sono comprese in questa categoria, per via del calice posto sotto i piedi del Cristo in croce, o della natura dell'oggetto che serve da supporto a questa immagine (altare portatile, pala d'altare, patena, casula). L'altra espressione parallela, correntemente utilizzata nel libro sul santuario di Griffa, è *Tres vidit unum adoravit*. Essa presenta il vantaggio di far memoria, almeno presso coloro che conoscono almeno un poco la storia dell'interpretazione di Gn 18, della derivazione di cui parlavamo prima. Ma oltre al fatto che è in latino, il che non è più un vantaggio ma potrebbe essere tollerato perché si continua a usare del latino per certi tipi come la *Majestas Domini*, ne individuiamo quattro inconvenienti. Prima di tutto, la sua lunghezza: quattro parole sono troppe per designare un gruppo di immagini (è raro che si vada al di là di due per assolvere questa funzione). Inoltre, questo modo di designare non ha un significato che per gli iniziati. Cosa più grave, questa espressione è vaga e non lascia nulla intendere del modo in cui si presentano i Tre. Infine, ultimo inconveniente, essa è stata applicata nella storia della Trinità nell'arte a un gran numero di opere il cui soggetto non era in senso proprio una Trinità, semplicemente perché questa espressione latina ha due diverse interpretazioni: egli vide tre Persone e adorò un unico Dio (le adorò come un unico Dio), oppure: egli vide tre Persone ma ne adorò una sola, sottinteso: perché solo una delle tre era Dio e meritava l'adorazione¹⁹. Questa incertezza interpretativa, che la Chiesa di Roma non ha mai voluto risolvere, si riflette nella storia dell'Ospitalità di Abramo nell'arte occidentale.

La designazione che proponiamo presenta parecchi vantaggi: essa dice chiaramente che i Tre sono «all'altare», come si dice che un prete sta «all'altare»; che si tratti proprio di celebrazione dell'eucaristia, questo non ha più bisogno di essere sottolineato quando si nomina l'altare; e diventa ugualmente superfluo precisare che sono tre e che questi Tre sono da adorare in quanto sono un unico Dio. Il suo inconveniente, se occorre trovargliene uno per cortesia, ma è il solo, è che assimila la tavola a un altare (ma a buon diritto, a causa del calice e della patena) e non rende conto del fatto che potrebbe turbare più di una persona, che quei Tre, se «concelebrano», lo fanno restando talvolta seduti, il che è autorizzato dal diritto canonico solo per i preti infermi e divenuti incapaci di stare in piedi per la durata di una celebrazione...

16. Ho già proposto questa designazione: BŒSPFLUG, 2002-2, p. 316 e fig. 34 p. 322.

17. RIGAUX 1989, spec. p. 185-190; l'autrice è nota anche per le sue ricerche sugli affreschi nei paesi alpini: RIGAUX, 1997 e 2005; su RIGAUX 2005, si veda Fr. Boespflug, «Note d'iconographie médiévale. À propos

du Christ du dimanche de Dominique Rigaux», *Rivista di Storia del Cristianesimo* 4, 2007/2, pp. 489-498.

18. BŒSPFLUG, Trinité et eucharistie.

19. BŒSPFLUG 1984, pp. 297-298.



III/ Storia del tipo

1/ Affreschi

I più antichi esempi conservati della Trinità all'altare sono degli affreschi. È difficile individuare quale di essi risalga all'epoca più remota, poiché la datazione degli affreschi senza didascalia è spesso resa aleatoria dal loro cattivo stato di conservazione e dall'assenza di documenti che li riguardino. Le candidature al decanato che sembrano tuttavia maggiormente degne di considerazione sono quelle degli affreschi di Santa Maria Assunta del Piaggio a Villadossola (nella val d'Ossola, Piemonte) e della Collegiata di Castell'Arquato (vicino a Piacenza), che sembrano risalire entrambi al XIII secolo²⁰. Essi evocano anche l'affresco più antico di Vallepietra²¹ - altro santuario dedicato alla Trinità.

Quello di Castell'Arquato²² (fig. 139), che ci sembra il più arcaico, proviene dall'Oratorio di Santa Maria Maddalena di Pantegano²³. I Tre benedicono con la mano destra e hanno un libro chiuso nella sinistra, posato verticalmente sul tavolo, di taglio; per una volta in questo tipo, le Persone divine sono in piedi dietro una tavola (che regge per opera dello Spirito santo!) sulla quale sono disposti tre calici ciascuno con la sua patena e un'ostia sopra. Esse sono rivestite di una tunica bianca sotto un mantello rosso. La posizione delle dita, in questa benedizione, è sufficientemente singolare e curata perché si possa qualificarla come trinitaria: anulare e mignolo sono ripiegati, il medio si curva verso l'indice e il pollice rimane dritto²⁴.

A Villadossola (fig. 13)²⁵, la posizione dei piedi destri e l'inclinazione della gamba non lasciano adito ad alcun

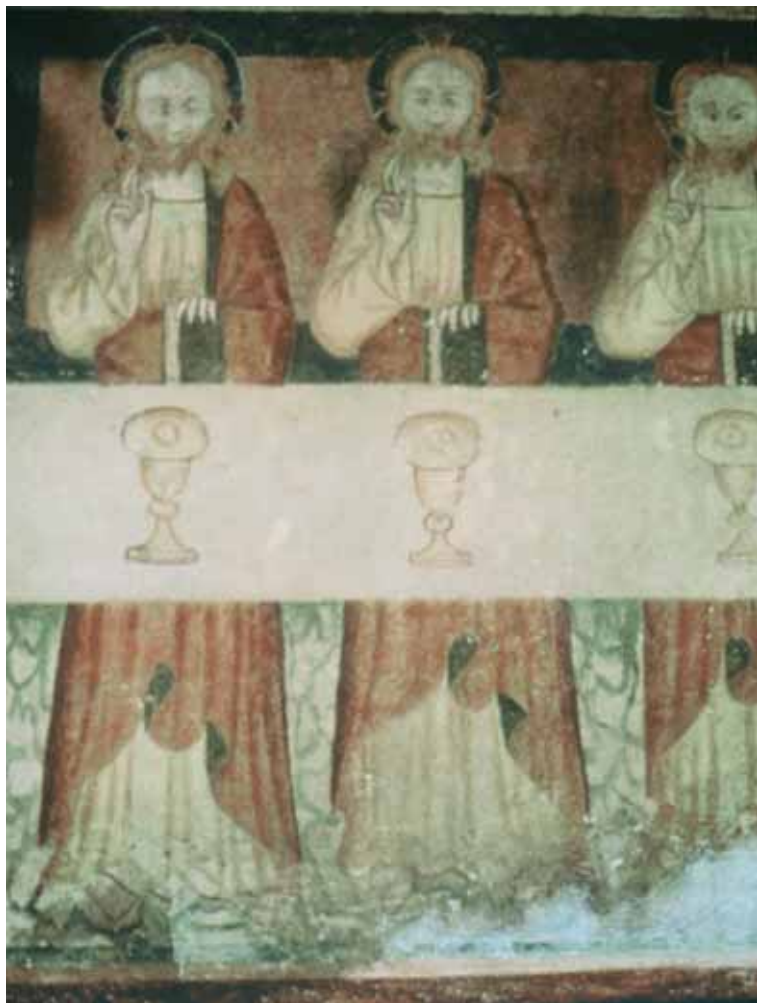


Fig. 139. *Trinità all'altare*, affresco, fine XIII secolo; Collegiata di Castell'Arquato.

20. RIGAUX 1989, p. 186, lo situa al secondo posto, pur riconoscendo che il primo presunto, l'affresco di Santa Maria del Piaggio a Villadossola, come del resto quello di Castell'Arquato, è di datazione incerta; GATTI PERER, p. 182.

21. D'ACHILLE; IACOBONE, p. 271.

22. TOSCANO, t. 1, p. 457; D'ACHILLE, p. 67 e fig. 40, p. 68; RIGAUX 1989, p. 186; RIGAUX 1997, p. 162, ritiene che la Trinità tricefala di Armeno, che tiene un calice nella mano sinistra e benedice con la destra, sia una Trinità all'altare di cui sia stato necessario sopprimere le due figure laterali per mancanza di spazio. Ma questa ipotesi interpretativa non s'impone: si conoscono altre figure tricefale in contesto eucaristico,

che sono state dipinte in un luogo dove non manca lo spazio, come nella chiesa di Lublino (Polonia) e nell'Ospedale di Bolzano (si veda A. ROZYCKA-BRYZEK, *Freski byzantynsko-ruskie fundcji jagielly w Kaplicy zamku Lubelskiego*, Lublin, 2000, fig. 105).

23. IACOBONE, p. 271.

24. E. FEHRENBACH, «Bénir (manière de)», in F. CABROL (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 3, 1910, coll. 746-758 (756).

25. D'ACHILLE, p. 67 e fig. 39 p. 68; RIGAUX 1989, p. 186; BERTAMINI, pp. 61 e 69 («la più antica rappresentazione del *Tres vidit et unum adoravit*»); IACOBONE, p. 271, sembra dello stesso parere («XIII secolo») e situa dopo quella di Castell'Arquato.



Fig. 140. *Trinità all'altare*, affresco, inizio XIV secolo; Firenze, Santissima Trinità.

dubbio: i Tre erano seduti. Il gesto di benedizione è identico, con la sola differenza che il medio rimane dritto, congiunto all'indice. Le mani sinistre, libere da qualsiasi oggetto, e le cui dita escono da sotto l'abito, sono semplicemente posate sulla tavola. Resta solo ben visibile la figura del centro, sormontata da una stella raggiante, dotata di un largo nimbo crocifero e fiancheggiata da due alberi (che potrebbero essere un elemento residuo dell'Ospitalità di Abramo: le querce di Mamre): il tempo ha cancellato le altre due, a meno che non si tratti di una distruzione deliberata²⁶. La mensa d'altare, in entrambi i casi, non sostiene null'altro che i calici – né capretto né pesce come in tante immagini dell'Ultima Cena un po' posteriori nell'arte italiana²⁷.

Questo soggetto permane nell'arte dell'affresco durante tutto il XIV secolo. Nel Duomo di Cremona si trova un affresco (95 x 90 cm) in parte distrutto dall'apertura di una porta laterale, che mostra solo più due Persone; l'unica interamente visibile benedice e tiene in mano un libro chiuso²⁸. Nel battistero di Parma c'è un affresco che rappresenta per così dire un *unicum*, a causa della sua iconografia: il Padre, al centro, è rappresentato come un vegliardo; il Figlio alla sua destra dà la comunione a san Pietro circondato da santi; lo Spirito santo è rivolto verso una folla di personaggi aureolati²⁹. Nella chiesa di Santa Margherita di Monte Marengo, le tre Persone dietro l'altare tengono in mano tre libri aperti in cui si può leggere a tre riprese: «*Ego sum lux mundi*» (Gv 8,12)³⁰. Nella chiesa di Sant'Agostino di Bergamo, sul pilastro della cappella di destra, il Maestro dell'Albero della Vita ha dipinto «verso il 1380-1390» un affresco (90 x 110 cm) con le tre persone benedicenti e che tengono nella sinistra un libro aperto, sedute su un trono unico³¹. Alla Santissima Trinità di Firenze (fig. 140), non c'è tavola; sola la Persona del centro tiene in mano un calice; a differenza delle altre due, la Persona di sinistra non benedice³²; l'affresco sarebbe da attribuire a Neri di Bicci³³. Nella chiesetta di San Rocco di Cornaredo, sul muro della Cascina Favaglie

26. Che fa pensare alle tende poste davanti alle due Persone alle estremità a Semsales; BOESPFLUG, 1984, p. 320.

27. RIGAUX 1989.

28. IACOBONE, p. 272 («XIV secolo»): tunica rosa sotto mantello rosso a gallone dorato; trono unico.

29. RIGAUX 1989, p. 185 e fig. 72 p. 188; l'A. sottolinea, p. 187, la presenza di san Pietro in questo soggetto nel corso della seconda metà del Trecento: «A Parma, il Cristo dà la comunione a Pietro. A Viboldone, l'apostolo in ginocchio ai piedi delle Tre Persone Divine tiene in mano il

calice», D'ACHILLE, p. 67.30.

30. IACOBONE, p. 276, che rimanda a F. POLO D'AMBROSIO, «Un ancor nascosto percorso», *Arte Cristiana*, 775, 1996, pp. 253-262.

31. IACOBONE, p. 272.

32. Chiesa della Trinità; D'ACHILLE, p. 69; nimbo crocifero a croce rossa; tunica bianca sotto mantello rosa pallido, colore di eternità; leggerissimo pizzico di barba.

33. IACOBONE, p. 273, con bibliografia («fine XIV, inizio XV secolo»).

(fig. 19), si trova un grande affresco (208 x 190 cm) della fine del XIV o dell'inizio del XV secolo, con le Persone benedici e che tengono in mano un libro aperto in cui sono contenute le iscrizioni *Talis Pater*, *Talis Filius*, *Talis Spiritus Sanctus* (è il settimo versetto del simbolo *Quicumque*, per cui l'affresco può avere il significato di un'immagine sintetica del Credo cristiano); i Tre sono seduti dietro una tavola con tre calici; a destra san Rocco e a sinistra sant'Antonio abate³⁴. A Castelletto Cervo (Biella) (fig. 18), antico monastero cluniacense, nella sacrestia di sinistra, il grande affresco (160 x 140 cm) mostra le tre Persone con barba folta con la mano destra alzata per benedire, e ciascuna con in mano un libro aperto in direzione dello spettatore, e ogni libro identifica quella che lo tiene in mano (*Talis Pater* sul libro di sinistra, *Talis Filius* su quello del centro e *Talis Spiritus Sanctus* su quello di destra: da cui risulta che non è sempre il Padre che è posto al centro); un calice sormontato da un'ostia in equilibrio con impressa la croce è posato sulla tavola davanti a ciascuna di esse³⁵. Sempre tra il Trecento e il Quattrocento, c'è anche un affresco al museo di Piacenza³⁶.

Nel XV secolo, gli affreschi che riprendono questo soggetto non risultano meno numerosi che nel precedente. Sulla volta del coro dell'abbazia degli Umiliati di Viboldone vicino a Milano (fig. 16), si tratta semplicemente di una sinopia, risalente all'incirca al 1420, con, davanti a un drappo d'onore sorretto da angeli, le tre Persone sedute l'una accanto all'altra, senza altare, che tengono ciascuna con la sinistra un calice ricoperto della sua patena e benedicono con la destra³⁷. Sul muro di sinistra della chiesa San Leonardo di Lisignano nel Trentino, un affresco degli anni 1450 mostra le tre Persone davanti a un drappo d'onore di cui si vede il gallone superiore rosso, strettamente raggruppate come a Vallepietra, avvolte in un unico mantello bianco che copre le spalle di tutte e Tre e le due ginocchia che hanno in comune; le figure laterali posano la mano sulle spalle della figura centrale che benedice con la destra e tiene un libro nella sinistra³⁸. Sono da segnalare, a Soncino (fig. 15)³⁹, Scarnafigi⁴⁰, Melle (fig. 129)⁴¹, Valgrana (fig. 128)⁴², altri affreschi del XV secolo di cui non si può dire, finché non si siano visti con i propri occhi, se contengano dei segni (altare, calice, patena) che permettano di interpretarli con certezza come delle Trinità all'altare. Ci sono delle opere che lasciano perplessi: l'affresco di Valgrana (provincia di Cuneo) (fig. 128), per esempio, risalente alla metà del XV secolo, e attribuito ai fratelli Biasacci. Dipinto sul muro esterno di un modesto edificio che fu un ospizio (un altro affresco sembra legare questo tipo di soggetto all'idea dell'ospitalità), e adiacente a un comparto con una Vergine con Bambino, testimonia la popolarità di questo genere di opera pittorica; si dovrebbe forse escluderlo dal *corpus*, perché non vi sono qui né tavola né calice; ma questa duplice assenza è compensata dal fatto che i Tre, anche se è vero che non sono seduti *dietro* un altare, siedono però *su* un altare - il che, pur essendo frequente nell'arte medioevale, non è per questo meno significativo. L'affresco della chiesa abbaziale di Rivalta Scrivia (provincia di Alessandria), in compenso, con i suoi tre calici posati su una tavola, non lascia adito ad alcun dubbio⁴³.

34. IACOBONE, p. 273.

35. IACOBONE, «Mysterium Trinitatis», *Arte Cristiana*, I, 1997, figg. 2-3 pp. 50-51, e p. 54; un'iscrizione recita: *Loterius de Matrelono f(ieri) f(ecit)*; IACOBONE, p. 273 (l'autore avrebbe pubblicato nello stesso anno, esattamente sotto lo stesso titolo, un libro e un articolo).

36. IACOBONE, p. 274 (la sua descrizione non parla né di altare né di calice).

37. L'artista, sconosciuto, farebbe parte della cerchia dell'abate Guglielmo Villa († 1365); IACOBONE, p. 272 («XIV»), con bibliografia; RIGAUX, 1989, p. 186 e fig. 73 p. 188; AULETTA MARUCCI, p. 180; GATTI PERER, pp. 178-185. L'A. riproduce, tra gli altri, un affresco di Sant'Agostino a Bergamo (p. 181) in cui i tre sono nella stessa postura, ma senza calice né patena; e un altro, a San Rocco alle Favaglie, Cornaredo (p. 183), in cui i Tre, benedi-

centi e con un libro aperto in direzione dello spettatore, sono dietro una tavola-altare con calici sormontati da patena (in questo vol. fig. 19).

38. RIGAUX, 1989, p. 186, e fig. 70 p. 187; IACOBONE, p. 275 («la pittura rivela il carattere artigianale dell'autore»).

39. Santa Maria Assunta, Soncino (XVI sec.); IACOBONE, p. 274 (tavola e calice).

40. IACOBONE, p. 274 (l'A. non segnala né tavola né calice, ma l'iscrizione dei primi versetti dell'Introito della messa della Trinità).

41. Provincia di Cuneo; IACOBONE, p. 275.

42. IACOBONE, p. 275 (facciata esterna, casa dei poveri, ex ospizio della Trinità; si conosce il nome del pittore - Biazaci Tomaso -, verso gli anni 1460-1470. «Corpo unico nella parte inferiore»).

43. RIGAUX 1989, p. 186; IACOBONE, p. 276.



2/ Miniature e pannelli dipinti

Tra le miniature, la più antica potrebbe essere l'iniziale ornata O (colletta della messa della Trinità) del *Messale di Giovanni di Gaibana*, oggi conservato a Lisbona, risalente al XIII secolo (1276-1285): nel registro superiore del campo dipinto, sono raffigurate le tre Persone a mezzo busto, dietro una mensa d'altare; in basso, Abramo in preghiera con le mani alzate verso il gruppo⁴⁴. Del XIV secolo, in un manoscritto delle Sentenze del Lombardo, troviamo poi una miniatura con i Tre seduti a una tavola con tre pani⁴⁵.



Fig. 141. *Trinità all'altare*, miniatura, messale francescano, verso il 1380; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, lat. 757, f. 229 v.

Un messale francescano di origine lombarda, risalente all'incirca al 1380, contiene in un campo rettangolare una miniatura (fig. 9) che mostra le tre Persone sedute su un trono-panca con schienale gotico tripartito, perfettamente frontali, rigorosamente identiche (cristomorfe, con capigliatura biondo-rossiccia e pizzo di barba bifida), sontuosamente vestite (tunica rosa pallido con gallone, sotto una pesante veste blu con risvolto porpora), sedute dietro una tavola a cavalletti, benedicenti e ciascuna con in mano un libro aperto in cui si può leggere: «*Ego sum lux mundi, via ac veritas*», versetto del vangelo secondo Giovanni (Gv 14,6); davanti ad esse sono disposti tre calici⁴⁶.

In un libro d'ore conservato ad Avignone, dopo il calendario, si trovano cinque immagini dipinte a piena pagina di rara eleganza, dalle tinte soffuse come dei disegni a inchiostro, tra le quali una miniatura dipinta da Michelino da Besozzo (fig. 11), al più tardi verso gli anni 1410-1420⁴⁷; le Persone sono vestite di abiti rosa pallido sotto una tunica con risvolto verde pallido; tengono in mano con naturalezza dei libri a fermaglio con rilegatura blu; la frontalità ieratica è stata qui ammorbidita: le teste delle Persone del centro e di destra sono inclinate molto leggermente, mentre quella della Persona di sinistra si volge verso quella del centro.

44. Lisbona, Fondazione Gulbenkian; un tempo Admont, Ms. lat. 229 a (107), f. 184 v; OFFNER, III, 7, 145; D'ACHILLE, p. 65 e fig. 36 p. 67; IACOBONE, p. 278.

45. Verona, Bibl. capitolare, Ms. Cod. CCCXXII, f. 2 v; IACOBONE, p. 282

46. Parigi, BNF, lat. 757, f. 229 v; LEROQUAIS, *Sacramentaires*, t. 2, p.

361; LEROQUAIS, *Livres d'heures*, I, 1 e tav. IX; M. L. GENGARO, L. COGLIATI, *Miniature lombarde: codici miniati dall'VIII al XIV*, Milano, 1970, p. 1970; D'ACHILLE, fig. 42 p. 68; IACOBONE, p. 280.

47. Avignone, BM, ms. 111, f. 23; BOESPFLUG 2002-1, fig. 34 p. 322; GATTI PERER, p. 184.

Tutta la cura dell'artista si è concentrata sui busti, a scapito dello spazio stesso, che non ha raccolto da parte sua alcuna attenzione, anche se è accennata la tovaglia sulla tavola.

Un successore o discepolo di questo miniatore potrebbe essere il primo artista che ha dipinto, in una iniziale G di libro corale, una Trinità all'altare con i Tre raffigurati come vegliardi⁴⁸. Non è del resto l'unica originalità di questa iniziale ornata: la tavola è raffigurata in prospettiva, è sistemata all'esterno in un paesaggio verdeggiante, un coniglio paffutello razzola in primo piano, un cervo corre sullo sfondo e un asino bruca in un paesaggio di colline.

C'è poi, risalente al terzo quarto del XV secolo, la B maiuscola di un antifonario in uso a Roma, in latino, realizzato a Cremona per il vescovo Carlo Pallavicino di Lodi, conservato a New York, con una Trinità su uno sfondo di corridoio cieco⁴⁹: i Tre, dietro una tavola a cavalletti con tre calici, benedicono; la loro mano sinistra non regge nessun libro e fa un gesto poco espressivo.

Il soggetto che ci interessa appare anche nell'arte del pannello dipinto. L'influenza del modello di Trinità all'altare del *Graduale di Murano* è evidente nella parte alta a punta (pinnacolo) del pannello centrale di un trittico portatile dedicato a Maria («Ave Maria gratia plena»), attribuito a Cenni di Francesco, «verso gli anni 1375-1380», e conservato in una collezione privata a Bergamo: il Figlio al centro si trova leggermente davanti alle altre Persone (forse a causa dell'esiguità del pannello, ristretto in quel punto), la sfera armillare e la Colomba sono scomparse, Pietro e Paolo sono inginocchiati davanti all'altare, ma l'iconografia del gruppo e la sua posizione dietro l'altare sono identiche a quelle del registro superiore della B istoriata di Murano⁵⁰. Un allievo di Sassetta, sul pannello centrale di un altro trittico, al di sopra di una Crocifissione, questa volta, ha dipinto una Trinità all'altare, con tre calici, in cui le Persone tengono in mano un libro chiuso⁵¹. Ci è noto un altro pannello, di un anonimo veronese (fig. 142), della prima metà del XV secolo⁵², dipinto su fondo d'oro punzonato, in cui le tre Persone sono raffigurate come vegliardi (il che venne già fatto qualche decennio prima in miniature legate al mecenatismo di Giovanni di Berry), in piedi (di conseguenza la tavola appare bassa).



Fig. 142. *Trinità all'altare*, pannello dipinto, di un anonimo veronese, prima metà del XV secolo; New York, Metropolitan Museum, Inv. N° 09. 104.

48. New York, Pierpont Morgan Library, Ms 558 D; IACOBONE, p. 284 («prima metà del XV secolo»; nello stesso manoscritto, l'autore segnala una iniziale D con una Trinità); *Arte Veneta*, 57, 2000, p. 11 e fig. 19 p. 20 (devo a Véronique Germanier la conoscenza di questa immagine singolare).

49. New York, PML, Ms. 686, f. 179.

50. Bergamo, coll. priv. (anticamente nella coll. Alberto Fassini); IACOBONE, p. 285.

51. New York, Metropolitan Museum of Art, cat. 09. 104, della prima metà del XV secolo; IACOBONE, p. 285.

52. New York, PML; VAN MARLE, fig. 232; RIGAUX 1989, p. 186.

3/ L'affresco di Ghiffa e il seguito...

Al termine di questo percorso, è chiaro che l'affresco del santuario di Ghiffa⁵³, qualunque sia la sua datazione esatta (verso il 1540?), è stato preceduto da una famiglia di immagini di cui riproduce le principali caratteristiche: le Tre Persone sedute dietro una tavola che lascia scorgere la parte inferiore del corpo, gesto di benedizione con la mano destra, mentre la sinistra qui non tiene un libro, ma poggia sul globo del mondo tripartito posato sulla tavola. L'iconografia dell'affresco potrebbe quindi essere qualificata come banale, se non fosse per alcuni «dettagli»: il globo, che non è nei motivi abitualmente legati a questo soggetto; i capelli delle tre Persone, molto lunghi e che ricadono loro sulle spalle; la tovaglia d'altare, frangiata; e a differenza di quello che avveniva nei due trittici citati, il soggetto non è posto al vertice della composizione ma come quadro centrale, il che del resto si addice perfettamente in un santuario dedicato alla Trinità.

E in seguito? Dopo il XVI secolo, mentre le Trinità triandriche diventano rare nell'arte accademica un po' ovunque in Europa, la Trinità all'altare, nelle regioni del Piemonte, del Ticino, dei Grigioni, sembra aver proseguito tranquillamente il suo corso. Nel Museo diocesano di Bolzano è conservato un dipinto a olio su pannello di legno, in cui i Tre reggono con la sinistra un globo del mondo sormontato da una croce, stanno dietro una tavola, ma invece dei tre calici abituali, sono i loro scettri che si vedono posati sulla tavola, il che può indurre a dubitare che si debba includere questo pannello nella serie oggetto del nostro studio; se questi due attributi di sovranità sono identici, i volti differiscono un po', come la lunghezza dei pizzini di barba⁵⁴.

Molte altre Trinità all'altare sono riprodotte nella documentazione del santuario di Ghiffa, in particolare nel quaderno a spirali edito in occasione del convegno, in cui gli organizzatori hanno avuto l'eccellente idea di presentare a colori le Trinità all'altare della zona. Solo nelle immediate vicinanze di Verbania, dallo stesso lato del Lago Maggiore, esse sono una quindicina, come l'olio su tela del XVII secolo (coll. privata di Premosello), in cui si ritrovano i calici sormontanti dalle loro patene e il gesto della mano posata sul globo⁵⁵, e un affresco del XIX secolo dipinto a Ghiffa stessa, sulla casa Troubetzkoy, da Lorenzo Peretti di Buttogno (1771-1851)⁵⁶. Senza contare le Trinità all'altare che si trovano dall'altro lato del lago, a Valtravaglia, Maccagno e Castelveccana (figg. 143-145)⁵⁷.

Altrove, la Trinità all'altare è un soggetto che declina o scompare. Non riesce né a rinnovarsi né a esportarsi. Esso non ha conosciuto, per quanto lo si può affermare, nessuna inculturazione in America latina, mentre le Trinità triandriche vi hanno incontrato un favore molto duraturo⁵⁸. Il successo di queste Trinità fu anzi così vivo che l'autorità ecclesiastica ritenne suo dovere porvi un freno, per evitare di lasciare che si diffondesse un'interpretazione triteista del dogma trinitario⁵⁹.

Per ritornare sul vecchio continente, la lenta estinzione del tipo ha di che suscitare una certa curiosità. È difficile dire che cosa abbia causato la sua rarefazione. La sottolineatura polemica anti-protestante del tema dell'eucaristia operata dall'arte della Controriforma avrebbe potuto imprimerle uno slancio, ma non è quello che è accaduto. L'arte barocca tardiva, nelle contrade germaniche, non disdegnò di riprendere nuovamente certi soggetti trinitari medioevali come il

53. Cappella della SS. Trinità, sotto un registro con Crocifissione; al di sopra, un Dio Padre; *Ghiffa*, pp. 23 e 60.

54. EGGER, 1950, fig. 5 e n° 10 p. 103.

55. *Ghiffa*, pp. 67 e 73.

56. *Ghiffa*, pp. 62 e 74.

57. *Ghiffa*, Quaderno a spirali, pagina speciale, con tre opere. Quelle di

Ligurno di Porto Valtravaglia (XIX secolo) e di Castelveccana (XVII?) sono sicuramente delle Trinità all'altare. Per quella di Pianca di Maccagno, è dubbio: la tavola sembra essere stata sostituita da nuvole, e non ci sono calici.

58. MAQUIVAR.

59. BŒSPFLUG 1984, p. 321.





Figg. 143-145. *Trinità a tre figure*, Pianca di Maccagno (1768), Ligurno di Porto Valtravaglia (XIX secolo); Castelveccana, fraz. Nasca (XVII secolo?).

Consiglio della Redenzione; e vi furono simili riprese e reinvenzioni nel XIX secolo - ma la Trinità all'altare, apparentemente, non ne beneficiò. È forse stata criticata o condannata? Non risulta, a quanto ne sappiamo. O se lo è stata, non è con tutta probabilità in quanto tale, ma è perché le Trinità triandriche stesse erano giudicate discutibili se non addirittura illegittime. Comunque stiano le cose, il declino della Trinità all'altare, nonostante la sua persistenza in alcune zone, appare netto fin dalla metà del XVI secolo, mentre le prime osservazioni critiche esplicite contro le Trinità triandriche in generale non sono anteriori, fino a prova contraria, al 1745. La loro condanna formale è più recente ancora: 1928⁶⁰. Dal canto loro, i teologi del nostro tempo si mostrano a volte molto critici nei confronti delle Trinità triandriche⁶¹.

Ma è opportuno sottolineare incidentalmente che non si conosce, salvo errore, alcun testo che condanni specificamente le Trinità all'altare all'epoca in cui esse vanno declinando. Quanto alle voci persistenti di un'opposizione formale ed esplicita del concilio di Trento alle Trinità triandriche⁶², esse sono infondate, per cui «la motivazione con il concilio di Trento» talvolta addotta⁶³ non vale, anche prendendo in considerazione alcuni testi applicativi del concilio, come il *Catechismo romano* o i primi Trattati delle immagini sacre come quello di Molanus⁶⁴. La spiegazione della decadenza di questo soggetto con gli effetti conseguenti alla promulgazione del breve *Sollicitudini Nostrae* di Benedetto XIV, che sostiene Bertamini⁶⁵, non sembra poi tanto più plausibile: questo testo è del 1745, e il declino del soggetto la precede di due secoli. Si può ammettere che certi pannelli dipinti o scolpiti siano scomparsi dopo la promulgazione del testo pontificio del XVIII secolo, come il bassorilievo della Trinità nella cattedrale di Vienna⁶⁶, ma questo non rende conto del fatto che la Trinità all'altare non abbia costituito un soggetto degno di questo nome per dei pittori manieristi, caravaggeschi, ecc. Tutto avviene quindi come se la Trinità all'altare fosse stata rifiutata poco per volta, non per se stessa, ma a causa del suo collegamento con il tipo della Trinità triandrica. È probabilmente per questa ragione semplicissima che essa ha conosciuto, come per solidarietà, la sorte che conobbero la maggior parte delle altre immagini della Trinità triandrica.

IV/ Il significato dell'immagine: l'eucaristia gradita

Una volta chiarita la duplice questione dell'origine a abbozzata a grandi linee la storia generale, la ricerca su una famiglia di immagini deve infine affrontare la questione del suo significato o dei suoi significati. Che cosa si è voluto dire (o lasciar dire, o trasmettere o insegnare) dipingendo delle immagini della Trinità all'altare? Come sono stati interpretati questi affreschi, miniature e pannelli dal clero e dai fedeli loro contemporanei?

È difficile dare una risposta a queste domande. Non esiste infatti alcun documento d'epoca per soddisfare queste curiosità legittime. Senza pretendere di far parlare il silenzio, si possono tuttavia evocare alcune ipotesi. L'associazione Trinità-eucaristia fu familiare ai teologi medioevali. Che la Trinità sia coinvolta nello svolgimento della messa, sia come destinataria della preghiera eucaristica (è ciò che sottolinea, tra l'altro, il *Suscipe sancta Trinitas*, preghiera che s'introduce nella liturgia nel corso del IX secolo⁶⁷) sia come attore indiviso della transustanziazione (è una delle applicazioni dell'adagio

60. BCESPFLUG 1984, pp. 318-321.

61. BCESPFLUG, THEOBALD.

62. MAQUIVAR.

63. RIGAUX 1997, p. 162, attribuisce la loro scomparsa (e più generalmente quella delle Trinità triandriche), come l'hanno fatto tanti studiosi senza fornire la minima prova, al Concilio di Trento.

64. Jean Van Meulen, detto MOLANUS, *Traité des saintes images* (1a ed.: Lovanio, 1570; 2a ed.: Ingolstadt, 1594), intr., trad., note di Fr.

BCESPFLUG, O. CHRISTIN, B. TASSEL, Paris, Cerf, 1996.

65. Bertamini pensa che la scomparsa delle Trinità all'altare su pannello o su tela abbia seguito la promulgazione di *Sollicitudini Nostrae* di Benedetto XIV nel 1745.

66. BCESPFLUG 1984, p. 167.

67. A. JUNGSMANN, *Missarum Sollemnia*, Paris, t. 1, 1950, pp. 110, 113, 128; t. 2, 1952, pp. 289 (n. 89), 321 s., 324, 332; t. 3, 1954, p. 375.



Tota Trinitas operatur ad extra rimesso in auge al Laterano IV⁶⁸), tutto questo non crea nessun problema teologico particolare.

Ma questo coinvolgimento della Trinità nella celebrazione dell'eucaristia giustificava la rappresentazione della Trinità all'altare? Sì, riteniamo noi, purché si eviti d'interpretare in modo affrettato queste immagini della Trinità all'altare come delle «concelebrazioni dell'eucaristia da parte della Trinità». Perché nonostante l'autorità della Lettera agli Ebrei e dell'altare del cielo citato nell'attuale prima preghiera eucaristica, non siamo inclini a trovare molto coerente l'idea più platoneggiante che cristiana di una messa in cielo né quella di una simile concelebrazione. Idee di questo genere, infatti, sfociano fatalmente in qualche cosa di impensabile. A chi potrebbe presentare un'offerta e rivolgere la sua azione di grazie la Trinità, se non a se stessa? Ma l'idea di un atto cultuale che Dio rivolgerebbe verso se stesso è sensata? Queste riflessioni devono indurre alla prudenza. La logica non è sempre buona consigliera. A riflettere a questo genere di immagini, si arriva a pensare che un'immagine non è abitualmente fatta per rispondere a un interrogativo serrato sul «suo» presunto significato, come se ne avesse uno, e uno solo, predeterminato, ancor prima che il pennello inizi il suo lavoro. Un'immagine è prima di tutto fatta per mostrare, evocare, rammentare, istruire, commuovere. Mostrando la Trinità all'altare, le immagini hanno avuto secondo noi come principale missione, se si può usare questo termine, quella di convincere i fedeli che dietro l'altare del sacrificio eucaristico, ogni domenica, ogni giorno, sta Dio, attento e misericordioso, e che ad ogni eucaristia, è la Trinità che si può pregare, incontrare, è lei che riceve, convalida e gradisce l'azione cultuale del sacerdote *in persona Christi*, e a nome di tutta la Chiesa.

Suscipe sancta Trinitas: la Trinità ascolta ed esaudisce questa preghiera, ecco con tutta probabilità ciò che queste immagini vogliono dire essenzialmente. Sono immagini di gradimento, non nel senso leggero del termine, cioè quello di gradevole, ma nel senso forte: il fatto di convalidare e di gradire. Le immagini che abbiamo percorso potrebbero quindi anche essere chiamate, se non fosse per la pesantezza didattica della mia proposta finale: Le tre Persone della Trinità che gradiscono l'offerta eucaristica.

68. H. DENZINGER, *Symboles et définitions de la foi catholique*, éd. P. HÜNERMANN, J. HOFFMANN, Paris, 1996, n° 800 (le tre Persone sono dichiarate consustanziali, coeterni e «coonnipotent»), n° 801 (l'incarna-

zione del Verbo è qualificata come «opera comune di tutta la Trinità») e n° 804 (la Trinità come principio di ogni cosa).



La Trinité à l'autel.

Genèse, désignation et signification d'une famille d'images

Cet exposé se veut à la fois historique, méthodologique et théologique. Il a en effet une triple visée : réinsérer la Trinité du sanctuaire de Ghiffa¹ dans l'ensemble des images similaires dont elle dépend et par rapport auquel elle marque aussi son originalité, et décrire les grandes lignes de son histoire ; rebaptiser cet ensemble après avoir énoncé les critères d'appartenance lui donnant la consistance d'un type iconographique ; s'interroger enfin sur ce qu'il signifie.

Nous commencerons donc par rappeler l'émergence de cette famille d'image (I/), sur la désignation duquel nous nous expliquerons (II), avant de décrire son histoire selon les principaux genres d'art où celle-ci s'est inscrite (fresques, miniatures, panneaux), sa diffusion et son rayonnement puis son déclin, sauf précisément dans la région de Ghiffa (III/). Pour finir, nous tenterons de préciser quelle est sa signification et d'évaluer autant que faire se peut sa légitimité théologique (IV/).

I/ Genèse d'une famille d'image

La théologie et l'iconographie chrétienne, dès l'époque patristique et durant tout le Moyen Âge, ont aimé établir un lien « typologique », ou plus exactement un faisceau de liens de cette nature, entre l'Hospitalité d'Abraham racontée au livre de la Genèse (Gn 18) et deux mystères de la foi chrétienne, à savoir la Trinité et l'eucharistie. L'un des témoins les plus anciens de cette association traditionnelle est la mosaïque à Saint-Vital de Ravenne (fig. 135) : les pains placés devant les trois visiteurs attablés ont la forme de grandes hosties timbrées de la croix.

Dans l'histoire byzantino-slave de l'Hospitalité d'Abraham en tant que sujet d'art, l'accent fut mis sur la communion des Trois siégeant à table et non sur la scène de la Salutation des Trois par Abraham. On le constate d'abord dans l'enluminure (Vatican, Codex Barberinus gr. 372, f. 85 : un octateuque du XII^e s.) (fig. 136) puis dans la peinture murale (fresque du monastère de Saint-Jean-le-Théologien à Patmos ; fresque de Théophane le Grec à l'église de la Transfiguration de Novgorod), et enfin dans l'art des icônes. Celle de Roulev, qui est devenue la référence majeure pour tout l'art chrétien d'Orient jusqu'à nos jours, sans parler du rôle qu'elle joue depuis trente ans dans les églises catholiques occidentales², est à la fois une image de la Trinité et de l'eucharistie dans la mesure où elle donne à contempler la communion des Trois autour de l'offrande de l'Agneau, communion ouverte vers le spectateur, donc vers l'humanité tout entière.

Dans l'art occidental, l'Hospitalité d'Abraham (Gn 18) eut une histoire différente. Sans s'interdire de renvoyer à la Trinité et à l'eucharistie, on privilégia la narration de la théophanie, souvent rendue par deux scènes, Salutation et Repas, parfois plus (il y en a cinq dans un manuscrit de la *Paraphrase d'Aelfric*). Cette illustration en diptyque prévalut durant tout le Moyen Âge. Il n'empêche que certaines œuvres se firent l'écho de l'interprétation patristique des trois mystérieux visiteurs comme préfiguration de la Trinité et de l'offrande de farine comme préfiguration de l'Institution de l'eucharistie, telle la miniature de la *Bible de Lambeth*, au XII^e siècle : « le peintre, cherchant peut-être à rendre explicite cet aspect, montre les trois envoyés tenant des pains en forme d'hostie et Abraham un vase ressemblant à un ciboire, destiné à la réserve du pain sacré »³.

Par la suite, l'Occident vit apparaître deux phénomènes dont le premier, l'émergence des premières visions de la Trinité, ne concerna qu'un petit nombre de personnes, tandis que l'autre, l'essor de la dévotion eucharistique, toucha bien vite la grande masse des fidèles. A la jonction de ces deux évolutions au départ indépendantes, l'on trouve certaines visions mystiques, telle celle de Rupert de Deutz, avec la Trinité se tenant à l'autel au moment de la procession des offrandes⁴. Il est difficile de dire si cette vision joua un rôle dans la genèse des images montrant la Trinité à l'autel. De même, certains des premiers manuscrits de la *Bible moralisée*, ceux du début du XIII^e siècle, contiennent des images étonnantes avec Père et Fils à l'autel⁵. Faut-il établir un lien entre elles et les visions de la Trinité qui voient celle-ci à l'autel ou à l'occasion de la célébration de la messe, comme le racontent, après Rupert de Deutz, les visions de Gérardesque de Pise, Hedwige de Laufenberg⁶ ou Agnès d'Oberweimar⁷ ? Une simple coïncidence n'établit pas un lien de cause à effet. Mais c'est à peu près dans les mêmes années, au XIII^e siècle, qu'apparaissent les premières images des Trois Personnes de la Trinité assises ou debout, disposées frontalement et bénissant, derrière une table sur laquelle ne se trouvent plus que des calices avec éventuellement leurs patènes - elles sont comme les ancêtres de la Trinité de Ghiffa.

Lorsqu'il s'agit d'identifier l'origine d'une famille d'images, deux voies se présentent, selon le sens que l'on donne au mot origine : contexte socio-ecclésial ou dérivation iconique.

Du point de vue du contexte, l'origine de la Trinité à l'autel se situe selon nous, comme nous venons de le suggérer, au croisement de deux courants de dévotion qui ont marqué l'histoire de la spiritualité chrétienne en Occident. D'une part, le prodigieux essor de la dévotion eucharistique lié à la réfutation des opinions de Bérenger de Tours, à l'affirmation de la transsubstantiation et à la mystique de l'eucharistie promue par Julienne du Mont-Cornillon et le miracle de Bolsena, qui ont conduit à l'instauration de la Fête-Dieu (1264)⁸. Et d'autre part, l'essor de la dévotion à la Trinité, qui prit bien des formes, parmi lesquelles les visions de la Trinité mentionnées plus haut, mais aussi les multiples dédicaces d'églises, d'abbayes et de sanctuaires à la Trinité, l'adoption d'une fête de la Trinité dans le calendrier liturgique de certains diocèses et ordres religieux puis son inscription dans le calendrier de l'Église universelle (1334), et enfin le développement spectaculaire, dès le XII^e siècle, de l'iconographie de la Trinité⁹.

Du point de vue du langage pictural, maintenant, c'est surtout dans l'iconographie de l'Hospitalité d'Abraham que la Trinité à l'autel, comme d'autres Trinités triantriques de l'art religieux occidental, est allée puiser son schéma organisateur. Même si elle ne dit pas tout de la signification de la Trinité à l'autel, la filiation morphologique entre les deux sujets ne semble pas devoir être remise en question¹⁰.

Certaines œuvres font plus que de justifier cette dérivation, elles l'affichent en juxtaposant sur deux registres les trois visiteurs du patriarche et les trois Personnes de la Trinité derrière un autel, telle l'initiale historiée B de l'introit de la messe de la fête de la Trinité (*Benedicta sit sancta Trinitas atque indivisa Unitas*) du Graduel de Murano, vers 1390 (fig. 8) : au registre supérieur, les Trois se tiennent debout derrière un autel, un vrai, avec un socle en maçonnerie, une nappe, un antependium orné de motifs géométriques et par devant deux candélabres ; au-dessus de leurs têtes, on distingue une frise de trois symboles, avec une colombe pour désigner l'Esprit, un livre ouvert pour le Fils et la sphère armillaire (emblème de l'univers) pour le Père. Les gestes des Personnes sont une leçon de théologie trinitaire par l'image : l'Esprit, une main cachée dans son vêtement, renvoie au Fils, qui fait un geste d'humilité et d'acceptation ; seul le Père, à droite, bénit ; et seul le Fils au centre tient un calice, dans la main gauche.

1. Ghiffa, p. 23 et 60.

2. BCESPFLUG 2007.

3. Londres, British Museum, Cotton Claudius B. IV, f. 29 v^o à 31 r^o ; repr. dans BCESPFLUG 1997, fig. 15 à 18.

4. Londres, Lambeth Palace Library, ms. 3, f. 6 ; CAHN, p. 180-181.

5. BCESPFLUG 1997-2 et 2002-2.

6. BCESPFLUG, ZALUSKA 2005.

7. BCESPFLUG 2002-3.

8. BYNUM, p. 163 : « Là, s'il est permis d'en parler, elle connut la sainte Trinité qui, dans l'unité qui fait son essence, célébrait la messe ».

9. Fête-Dieu.

10. Sur tous ces sujets, BRAUNFELS ; IACOBONE ; BCESPFLUG 2000.

11. OFFNER, t. III/6, p. 145-147 ; D'ACHILLE, p. 67.



Au registre inférieur, l'Hospitalité d'Abraham, ou plutôt la scène de la Salutation : le registre supérieur est la révélation de ce qu'annonçait obscurément l'épisode évoqué au registre inférieur¹². La miniature du *Graduel de Murano* n'est pas unique en son genre. Une initiale ornée B du début du XV^e siècle, par Belbello da Pavia, dans un antiphonaire conservé à Berlin, combine encore les deux sujets¹³.

Plusieurs œuvres peuvent être considérées comme des images de transition vers la Trinité à l'autel, tel le médaillon en bas à gauche dans la page peinte à la gloire de la bienheureuse Trinité (« Alta Trinità Beata ») par Pacino di Buonaguida, un artiste toscan du Second Trecento (fig. 137). Au centre, dans une mandorle inscrite dans une plage rectangulaire, le Seigneur siège en gloire sur le firmament, entouré de quatre anges. La page est timbrée par quatre médaillons : Salutation d'Abraham en haut et à gauche, Trinité à l'autel en bas à droite, Trône de grâce en haut à droite, Trinité tricéphale en bas à droite, quatre images du mystère, dont une préfiguration¹⁴. Le médaillon du bas représente la Trinité seule à l'autel, ce qui donne à penser que notre sujet est alors en passe de prendre son autonomie. Mais il payera tribut quelque temps encore au type iconographique dont il dérive en faisant sa place à Abraham. Un panneau peint vers 1480 par Tommaso de Vigilia (1460-1494) et conservé au Palais Abatellis de Palerme constitue un hybride des deux sujets, Hospitalité d'Abraham et Trinité à l'autel (fig. 138) : il montre les Trois Personnes figurées en anges debout derrière une table semi-circulaire (table en sigma) et vêtues de chapes à fermoir sur aube liturgique à cordon ; Abraham apporte un plat et s'apprête à le placer au centre de la table en fléchissant le genou ; la forme de la table, la position des Trois, l'attitude d'Abraham paraissent s'inspirer de la mosaïque du Duomo de Monreale qui représente la même scène.

On peut encore alléguer, parmi les œuvres de transition, la miniature d'un graduel jadis conservé à l'église dei SS. Lorenzo e Ippolito de Castelfiorentino, aujourd'hui perdue. L'artiste, qui a sans doute vu l'initiale ornée B du *Graduel de Murano*, a décidé d'offrir tout l'espace de son B majuscule (*Benedicta sit...*) aux Personnes divines, si bien que celles-ci, et plus encore l'autel et les candélabres, paraissent avoir subi un allongement par étirement vers le bas ; l'iconographie est strictement la même, à ceci près que Père et Esprit ont ici un livre en mains ; mais surtout, le souvenir de l'Hospitalité d'Abraham a été exclu de la page peinte, si bien que c'est la Trinité à l'autel qui occupe toute la place¹⁵.

II/ Le problème de la désignation

Dans ces conditions, il paraît opportun de préciser où passe la frontière entre les deux sujets, l'Hospitalité d'Abraham (le Repas, avec les Trois à table) et la Trinité à l'autel. D'après quels critères décidera-t-on que la représentation des trois hôtes du patriarche s'est dégagée du genre narratif pour devenir une image synthétique de la Trinité à l'autel ? Nous en proposons quatre, dont seule la réunion nous semble justifier que l'on parle de Trinité à l'autel : 1/ Les trois figures se présentent de manière frontale ; 2/ elles sont figurées de manière anthropomorphe, sans ailes ; 3/ elles sont signalées comme Personnes divines par un nimbe crucifère ; chacune a le sien, ce qui est loin d'être le cas dans la scène de l'Hospitalité, où souvent un seul des trois anges est doté d'un nimbe crucifère ; 4/ un calice eucharistique est en évidence, soit que l'une des Trois Personnes (celle du centre) le tienne, soit que les Trois tiennent chacune un calice.

À côté de ces quatre critères principaux, deux autres caractéristiques se rencontrent souvent, qui peuvent aussi mettre sur la voie d'une interprétation juste : 5/ quand table il y a, les Trois sont placés derrière et en ligne là où, dans l'Hospitalité d'Abraham il est fréquent que deux des trois anges soient placés sur les petits côtés de la table et/ou vus de profil ; 6/ sur la table, les utensiles d'un repas normal (veau dans le plat, couteau, etc.) ont tous disparu pour être remplacés par un ou trois calices avec ou sans leurs patènes, et il n'y a rien d'autre.

Cette liste implique que la présence d'une table, paradoxalement, n'est pas à inclure parmi les principaux critères de l'appellation. La revue qui va être entreprise fera apparaître pourquoi : la table d'autel manque dans certaines images dont l'appartenance à la famille que nous examinons paraît pourtant impossible à contester du point de vue morphologique.

Nous proposons donc de désigner par « Trinité à l'autel » la famille des images, italiennes pour la plupart, et souvent (mais pas toujours) d'inspiration franciscaine ou « trinitaire » (au sens de ce qui touche à l'ordre des Trinitaires fondé par Jean de Matha et Félix de Valois), qui montrent les Trois Personnes de la Trinité comme trois figures christiques identiques d'allure (l'accent porte donc sur l'égale divinité des Trois), assises ou debout frontalement, placées le plus souvent derrière une table (mais celle-ci peut-être absente), presque jointifs (sans doute pour signifier l'unité d'action voire la circumcession), bénissant et pour ainsi dire « concélébrant l'eucharistie », soit que chaque Personne tienne (ou ait devant elle, posé sur la table) un calice, soit que les Trois partagent est constituée de plusieurs variantes et n'a pas débouché sur un type un seul calice - autant dire que cette famille iconographique à proprement parler, même si son schéma de composition apparaît comme stabilisé.

« Trinité à l'autel » paraît une désignation plus pertinente que les deux autres qui ont cours¹⁶. « Trinité eucharistique », qui a été proposée par Dominique Rigaux¹⁷, est une expression trop vague pour ne pas prêter à malentendu. En effet, les représentations médiévales de la Trinité qui méritent d'être qualifiées d'eucharistiques sont aussi nombreuses que variées¹⁸. Une proportion non négligeable d'images du Trône de grâce sont dans ce cas, du fait du calice posé sous les pieds du Christ en croix, ou de la nature de l'objet servant de support à cet image (autel portatif, retable, patène, chasuble). L'autre expression concurrente, couramment employée dans le livre sur le sanctuaire de Ghiffa, est *Tres vidit unum adoravit*. Elle présente l'avantage de faire mémoire, au moins auprès de ceux qui connaissent tant soit peu l'histoire de l'interprétation de Gn 18, de la dérivation dont nous parlions à l'instant. Mais outre qu'elle est latine, ce qui n'est plus un avantage mais pourrait être toléré puisque l'on continue d'utiliser du latin pour certains types comme la *Majestas Domini*, nous lui connaissons quatre inconvénients. Sa longueur, d'abord : quatre mots, c'est trop pour désigner un groupe d'images (il est rare qu'on aille au-delà de deux pour remplir cette fonction). De plus, cette façon de nommer n'est parlante que pour les initiés. Plus grave, elle est floue et ne laisse rien entendre de la façon dont les Trois se présentent. Enfin, dernier inconvénient, elle a recouvert dans l'histoire de la Trinité dans l'art quantité d'œuvres dont le sujet n'était pas à proprement parler une Trinité, tout simplement parce que cette expression latine a deux interprétations différentes : il vit trois Personnes et adora un seul Dieu (les adora comme un seul Dieu), ou bien : il vit trois Personnes mais n'en adora qu'une seule, sous-entendu : parce que seule l'une des trois était Dieu et méritait l'adoration¹⁹. Cette incertitude interprétative, que l'Église de Rome n'a jamais voulu trancher, se reflète dans l'histoire de l'Hospitalité d'Abraham dans l'art occidental.

La désignation que nous proposons présente plusieurs avantages : elle dit clairement que les Trois sont « à l'autel », comme l'on dit qu'un prêtre se tient « à l'autel » ; qu'il s'agisse bien de célébration de l'eucharistie, cela n'a plus besoin d'être souligné quand on nomme l'autel ; et il devient également superflu de préciser qu'ils sont trois et que ces Trois sont à adorer comme étant un seul Dieu. Son inconvénient, s'il faut lui en trouver un par courtoisie, mais c'est le seul, est qu'elle assimile la table à un autel (mais à bon droit, à cause du calice et de la patène) et ne rend pas compte du fait qui pourrait en troubler plus d'un, à savoir que ces Trois-là, s'ils « concélébrant », le font en restant parfois assis, ce que le droit canon n'autorise qu'aux prêtres accidentés et devenus incapables de se tenir debout le temps d'une célébration...

12. New York, PML, Ms. 653, f. 2 ; BRAUNFELS, fig. 12 ; IACOBONE, p. 280, qui indique le nom du peintre : Don Silvestro de Gherarducci (on l'a longtemps attribué à Spinello Aretino) ; *Painting and Illumination*, pl. 75 et cat. 17f, p. 173-174.

13. Kupferstichkabinett, Ms. 78 ; dans la partie supérieure, inspirée de la miniature du fr. 757 de la BnF, les Trois derrière un autel avec trois calices ; sur les côtés, des anges en adoration ; dans la partie inférieure, une Hospitalité d'Abraham ; IACOBONE, p. 283 ; *Painting and Illumination*, p. 174.

14. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 742 ; OFFNER, II/ 2 add., pl. VIII, p. 233 ; BRAUN-

FELS, fig. 11.

15. D'ACHILLE, fig. 44 p. 69 ; IACOBONE, p. 281.

16. J'ai déjà proposé cette désignation BCESPFLUG, 2002-2, p. 316 et fig. 34 p. 322.

17. RIGAU 1989, sp. p. 185-190 ; l'auteur est connue aussi en raison de ses travaux sur les fresques en pays alpin : RIGAU, 1997 et 2005 ; sur RIGAU 2005.

18. BCESPFLUG, *Trinité et eucharistie*.

19. BCESPFLUG 1984, p. 297-298.



III/ Histoire du type

1/ Fresques

Les plus anciens exemples *conservés* de la Trinité à l'autel sont des fresques. La doyenne parmi elles est difficile à identifier, la datation des fresques non légendées étant souvent rendue aléatoire par leur mauvais état de conservation et l'absence de documents les concernant. Les candidatures qui paraissent néanmoins les plus sérieuses sont celles des fresques de Santa Maria Assunta del Piaggio à Villadossola (dans la vallée d'Ossola, Piémont) et de la Collegiata de Castell'Arquato (près de Plaisance), qui semblent remonter l'une et l'autre au XIII^e siècle²⁰. Elles ne sont pas sans évoquer la fresque plus ancienne de Vallepietra²¹ - autre sanctuaire dédié à la Trinité.

Celle de Castell'Arquato²² (fig. 139), qui nous semble la plus archaïque, provient de l'Oratoire de S. Maria Maddalena di Pantegano²³. Les Trois bénissent de la main droite et ont un livre fermé dans la gauche, posé verticalement sur la table, sur la tranche ; une fois n'est pas coutume dans ce type, les Personnes divines sont debout derrière une table (qui tient par l'opération du Saint-Esprit !) sur laquelle sont disposés trois calices avec chacun sa patène et une hostie. Ils sont revêtus d'une tunique blanche sous un manteau rouge. La position des doigts, dans cette bénédiction, est assez singulière et soignée pour qu'on puisse la qualifier de trinitaire : annulaire et auriculaire sont repliés, le médus se recourbe vers l'index et le pouce reste droit²⁴.

A Villadossola (fig. 13)²⁵, la position des pieds droits et l'inclinaison de la jambe ne laisse planer aucun doute : les Trois étaient assis. Le geste de bénédiction est identique, à ceci près que le médus reste droit, collé à l'index. Les mains gauches, libres de tout objet, et dont les doigts sortent de sous le vêtement, sont tout simplement posées sur la table. Seule reste bien visible la figure du centre, surmontée d'une étoile rayonnante, dotée d'un large nimbe crucifère et flanquée de deux arbres (qui pourraient être un témoin résiduel de l'Hospitalité d'Abraham : les chênes de Mambré) : le temps a effacé les deux autres, à moins qu'il ne s'agisse d'une destruction délibérée²⁶. La table d'autel, dans les deux cas, ne supporte rien d'autre que les calices - ni chevreau ni poisson comme dans bien des images de la Cène un peu plus tard dans l'art italien²⁷.

Ce sujet se maintient dans l'art de la fresque durant tout le XIV^e siècle. Au Duomo de Crémone se trouve une fresque (95 x 90 cm) partiellement détruite par le percement d'une porte latérale, qui ne montre plus que deux Personnes ; la seule qui soit entièrement visible bénit et tient un livre fermé²⁸. Au baptistère de Parme, une fresque qui fait pour ainsi dire cavalier seul, du fait de son iconographie : le Père, au centre est figuré en homme âgé ; le Fils à sa droite donne la communion à saint Pierre entouré de saints ; le Saint-Esprit est tourné vers une foule de personnages auréolés²⁹. A l'église S. Margherita de Monte Marenzo, les trois Personnes derrière l'autel tiennent trois livres ouverts où l'on peut lire à chaque fois : « *Ego sum lux mundi* » (Jn 8, 12)³⁰. A l'église S. Agostino de Bergame, sur le pilastre de la chapelle de droite, le Maître de l'Albero della Vita a peint « vers 1380-1390 » une fresque (90 x 110 cm) avec les trois Personnes bénissant et tenant de la gauche un livre ouvert et siégeant sur un trône unique³¹. A la Santissima Trinità de Florence (fig. 140), pas de table ; seule la Personne du centre tient un calice ; à la différence des deux autres, la Personne de gauche ne bénit pas³² ; la fresque serait attribuée à Neri di Bicci³³. Dans la petite église S. Rocco de Cornaredo, sur le mur de la ferme des Favaglie (fig. 19), une grande fresque (208 x 190 cm) de la fin du XIV^e ou du début du XV^e siècle, avec les Personnes bénissant et tenant livre ouvert où sont portées les inscriptions *Talis Pater*, *Talis Filius*, *Talis Spiritus Sanctus* (c'est le septième verset du symbole *Quicumque*, si bien que la fresque peut valoir comme une image synthétique du Credo chrétien) ; les Trois sont assis derrière une table avec trois calices ; à droite Saint Roch et à gauche saint Antoine l'abbé³⁴. Au Castelletto Cervo (Biella) (fig. 18), ancien monastère clunisien, dans la sacristie de gauche, la grande fresque (160 x 140 cm) montre les trois Personnes à forte barbe levant haut la droite pour bénir en tenant chacune un livre ouvert en direction du spectateur, chaque livre identifiant celle qui le tient (*Talis Pater* sur le livre de gauche, *Talis Filius* sur celui du centre et *Talis Spiritus Sanctus* sur celui de droite : comme quoi ce n'est pas toujours le Père qui est placé au centre) ; un calice surmonté d'une hostie en équilibre timbrée de la croix est posé sur la table devant chacune d'elles³⁵. Toujours au tournant du trecento et du quattrociento, une fresque au musée de Piacenza³⁶.

Au XV^e siècle, les fresques reprenant ce sujet ne paraissent pas moins nombreuses qu'au siècle précédent. Sur la voûte du chœur de l'abbaye des Umiliati de Viboldone près de Milan (fig. 16), vers 1420, il s'agit simplement d'une sinopia avec, devant un drap d'honneur tenu par des anges, les trois Personnes : elles sont assises côte à côte, sans autel, tenant chacune de la gauche un calice recouvert de sa patène et bénissant de la droite³⁷. Sur le mur gauche de l'église San Leonardo de Lisignano dans le Trentin, une fresque des années 1450 montre les trois Personnes devant un drap d'honneur dont on voit le galon supérieur rouge, étroitement regroupées comme à Vallepietra, enveloppées d'un unique manteau blanc couvrant les épaules des Trois et les deux genoux qu'ils ont en commun ; les figures latérales posent la main sur les épaules de la figure centrale qui bénit de la droite et tient un livre de la gauche³⁸. D'autres fresques du XV^e siècle sont à signaler, à Soncino (fig. 15)³⁹, Scarnafigi⁴⁰, Melle (fig. 129)⁴¹, Valgrana (fig. 128)⁴², dont on ne saurait dire, tant qu'on ne les a pas vues de ses propres yeux, si elles comportent des signes (autel, calice, patène) permettant de

20. RIGAUX 1989, p. 186, la place en second, tout en reconnaissant que la première présumée, la fresque de Santa Maria del Piaggio à Villadossola, comme d'ailleurs celle de Castell'Arquato, est de datation incertaine ; GATTI PERER, p. 182.

21. D'ACHILLE ; IACOBONE, p. 271.

22. TOSCANO, t. 1, p. 457 ; D'ACHILLE, p. 67 et fig. 40, p. 68 ; RIGAUX 1989, p. 186 ; RIGAUX 1997, p. 162, estime que la Trinité triciphale d'Armeno, qui tient un calice, est une Trinité à l'autel dont il aura fallu supprimer les deux figures latérales faute de place. Mais cette présentation ne s'impose pas : on connaît d'autres triciphales en contexte eucharistique, qui ont été peints là où il ne manque pas de place, comme à l'église de Lublin (Pologne) et à l'Hôpital de Bolzano (voir A. ROZYCKA-BRYZEK, *Freski byzantynsko-ruskie fundacji jagielly w Kaplicy zamku Lubelskiego*, Lublin, 2000, fig. 105).

23. IACOBONE, p. 271.

24. E. FEHRENBACH, « Bénir (manière de) », dans F. CABROL (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 3, 1910, col. 746-758 (756).

25. D'ACHILLE, p. 67 et fig. 39 p. 68 ; RIGAUX 1989, p. 186 ; BERTAMINI, p. 61 et 69 (« la plus ancienne représentation du *Tres vidit et unum adoravit* ») ; IACOBONE, p. 271, paraît du même avis (« XIII^e siècle ») et place après celle de Castell'Arquato.

26. Qui fait penser aux rideaux apposés sur les Personnes aux extrémités à Semsales ; BCES-PFLUG, 1984, p. 320.

27. RIGAUX 1989.

28. IACOBONE, p. 272 (« XIV^e siècle ») : tunique rose sous manteau rouge à galon doré ; trône unique.

29. RIGAUX 1989, p. 185 et fig. 72 p. 188 ; l'A. souligne, p. 187, la présence de saint Pierre dans ce sujet au cours de la seconde moitié du Trecento : « A Parme, le Christ communie Pierre. A Viboldone, l'apôtre à genoux aux pieds des Trois Personnes Divines tient le calice », D'ACHILLE, p. 67.

30. IACOBONE, p. 276, qui renvoie à F. POLO D'AMBROSIO, « Un ancor nascosto [caché] percorso », *Arte Cristiana*, 775, 1996, p. 253-262.

31. IACOBONE, p. 272.

32. Église de La Trinité ; D'ACHILLE, p. 69 ; nimbe crucifère à croix rouge ; tunique blanche sous manteau rose pâle, couleur d'éternité ; très léger collier de barbe.

33. IACOBONE, p. 273, avec bibliographie (« fin XIV^e, début XV^e siècle »).

34. IACOBONE, p. 273.

35. IACOBONE, « *Mysterium Trinitatis* », *Arte Cristiana*, I, 1997, fig. 2-3 pp. 50-51, et p. 54 ; une inscription énonce : *Loterius de Matrelono f(ieri) f(ecit)* ; IACOBONE, p. 273 (l'auteur aurait publié la même année, exactement sous le même titre, un livre et un article).

36. IACOBONE, p. 274 (sa description ne parle ni d'autel ni de calice).

37. L'artiste, inconnu, ferait partie du cercle de l'abbé Guglielmo Villa († 1365) ; IACOBONE, p. 272 (« XIV^e siècle »), avec bibliographie ; RIGAUX, 1989, p. 186 et fig. 73 p. 188 ; AULETTA MARUCCI, p. 180 ; GATTI PERER, p. 178-185. L'A. reproduit, entre autres, une fresque de San Agostino à Bergame (p. 181) où les trois sont dans la même posture, mais sans calice ni patène ; et une autre, à San Rocco alle Favaglie, Cornaredo (p. 183), où les Trois, bénissant et tenant livre ouvert en direction du spectateur, sont derrière une table-autel avec calices à patène.

38. RIGAUX, 1989, p. 186, et fig. 70 p. 187 ; IACOBONE, p. 275 (« la pittura rivela il carattere artigianale dell'autore »).

39. Santa Maria Assunta, Soncino (XVI^e s.) ; IACOBONE, p. 274 (table et calice).

40. IACOBONE, p. 274 (l'A. ne signale ni table ni calice, mais l'inscription des premiers versets de l'Introït de la messe de la Trinité).

41. Province de Cuneo ; IACOBONE, p. 275.

42. IACOBONE, p. 275 (façade externe, casa dei poveri, rue Castellaz, ancien hospice de la Trinité ; on connaît le nom du peintre, Biazzi Tomaso), vers 1460-1470. « Corps unique dans la partie inférieure ».



les interpréter avec certitude comme des Trinités à l'autel. Il y a des œuvres qui laissent perplexe. La fresque de Valgrana (province de Cuneo) (fig. 128), par exemple. Datée du milieu du XV^e siècle, elle est attribuée aux frères Biazaci. Peinte sur le mur extérieur d'un modeste édifice qui fut un hospice (une autre fresque paraît lier ce type de sujet à l'idée d'hospitalité), accolée à un compartiment avec une Vierge à l'Enfant, elle témoigne de la popularité de ce genre de peinture ; on devrait peut-être la rejeter du corpus, car il n'y a ici ni table ni calice ; mais cette double absence est compensée par le fait que les Trois, à défaut de siéger *derrière* un autel, siègent *sur* un autel - ce qui, pour être fréquent dans l'art médiéval, n'en est pas moins significatif. Celle de l'église abbatiale de Rivalta Scrivia (province d'Alessandria), en revanche, avec ses trois calices posés sur une table, ne laisse place à aucun doute⁴³.

2/ Miniatures et panneaux peints

Parmi les miniatures, la plus ancienne pourrait être l'initiale ornée O (oraison de la messe de la Trinité) du *Missel de Giovanni di Gaibana*, aujourd'hui conservé à Lisbonne, datant du XIII^e siècle (1276-1285) : au registre supérieur de la page peinte, les trois Personnes en buste, derrière une table d'autel ; en bas, Abraham en prière levant les mains vers le groupe⁴⁴. Du XIV^e siècle, dans un manuscrit des *Sentences* du Lombard, une miniature avec les Trois assis à une table avec trois pains⁴⁵.

Un missel franciscain d'origine lombarde, vers 1380, comporte dans une page rectangulaire une miniature (fig. 141) montrant les Trois Personnes assises sur un trône-banc à dossier gothique tripartite, parfaitement frontales, rigoureusement identiques (christomorphes, avec chevelure blond-roux et collier de barbe bifide), somptueusement vêtues (tunique rose pâle à galon, sous une lourde robe bleue à revers pourpre), assises derrière une table à tréteaux, bénissant et tenant chacune un livre ouvert où l'on peut lire : « *Ego sum lux mundi, via ac veritas* », verset de l'évangile selon saint Jean (Jn 14, 6) ; trois calices sont disposés devant elles⁴⁶.

Dans un livre d'heures conservé en Avignon, après le calendrier, cinq peintures en pleine page d'une rare élégance, aux teintes douces comme des lavis, parmi lesquelles une miniature peinte par Michelino da Besozzo (fig. 11), vers 1410-1420 au plus tard⁴⁷ ; les Personnes sont vêtues de robes rose pâle sous une tunique à revers de couleur vert pâle ; elles tiennent avec aisance des livres à fermoir sous reliure bleue ; la frontalité hiératique a été ici assouplie : les têtes des Personnes du centre et de droite sont très légèrement penchées, tandis que celle de la Personne de gauche se tourne vers celle du centre. Tout le soin de l'artiste s'est porté sur les bustes, au détriment de l'espace lui-même, qui n'a recueilli de sa part aucune attention ; mais la nappe sur la table est suggérée.

Un successeur ou disciple de cet enlumineur pourrait être le premier artiste qui ait peint, dans une initiale G de livre de chœur, une Trinité à l'autel avec les Trois en vieillards⁴⁸. Ce n'est d'ailleurs pas la seule originalité de cette initiale ornée : la table est figurée en perspective, elle est dressée en extérieur dans un paysage verdoyant, un lapin dodu joue au premier plan, un cerf court à l'arrière plan et un âne broute dans un paysage de collines.

Datant du 3^{ème} quart du XV^e siècle, le B majuscule d'un antiphonaire à l'usage de Rome, en latin, confectionné à Crémone pour l'évêque Carlo Pallavicino de Lodi, conservé à New York, avec une Trinité dans un fond de couloir aveugle⁴⁹ : les Trois, derrière une table à tréteaux avec trois calices, bénissent ; leur main gauche ne tient pas de livre et fait un geste peu parlant.

Le sujet qui nous retient apparaît aussi dans l'art du panneau peint. L'influence du modèle de Trinité à l'autel du *Graduel de Murano* est évidente dans la partie haute en pointe (pinacle) du panneau central d'un triptyque portable dédié à Marie (« Ave Maria gratia plena ») et attribué à Cenni di Francesco, « vers 1375-1380 », et conservé dans une collection particulière à Bergame : le Fils au centre est placé légèrement devant les deux autres Personnes (peut-être à cause de l'exiguïté du panneau, resserré à cet endroit), la sphère armillaire et la Colombe ont disparu, Pierre et Paul sont agenouillés devant l'autel, mais l'iconographie du groupe et sa position derrière l'autel sont identiques à ce qu'ils sont au registre supérieur du B de Murano⁵⁰. Un élève de Sassetta, sur le panneau central d'un autre triptyque, au-dessus d'une Crucifixion, cette fois, a peint une Trinité à l'autel, avec trois calices, les Personnes tenant un livre fermé⁵¹. Un autre panneau nous est connu, d'un anonyme véronnais (fig. 142), de la première moitié du XV^e siècle⁵², peint sur fond d'or poinçonné, où les Trois Personnes sont figurées en vieillards (ce qui fut déjà fait quelques décennies auparavant dans des miniatures liées au mécénat de Jean de Berry), debout (la table paraît basse, du coup).

3/ La fresque de Ghiffa et la suite...

Au terme de ce parcours, il est clair que la fresque du sanctuaire de Ghiffa⁵³, quelle que soit sa datation exacte (vers 1540 ?), a été précédée par une famille d'images dont elle reproduit les principales caractéristiques : session des Trois Personnes derrière une table laissant apparaître le bas du corps, geste de bénédiction de la main droite, la gauche ne tenant pas ici un livre, mais reposant sur le globe du monde tripartite posé sur la table. L'iconographie de la fresque pourrait donc être qualifiée de banale, n'étaient quelques « détails » : le globe, qui n'est pas dans les motifs habituellement liés à ce sujet ; les cheveux des trois Personnes, très longs et retombant jusque sur leurs épaules ; la nappe d'autel, frangée ; et à la différence de ce qu'il en était dans les deux triptyques mentionnés, le sujet n'est pas placé au sommet de la composition mais en tableau central, ce qui d'ailleurs sied parfaitement dans un sanctuaire dédié à la Trinité.

Et ensuite ? Après le XVI^e siècle, alors que les Trinités triandriques se raréfient dans l'art académique un peu partout en Europe, la Trinité à l'autel, dans les régions du Piémont, du Tessin, des Grisons, semble avoir poursuivi paisiblement sa trajectoire. Une huile sur panneau de bois avec ce sujet est conservée au Musée diocésain de Brixen (Bolzano), où les Trois portent de la gauche un globe du monde surmonté de la croix, se tiennent derrière une table, mais au lieu des trois calices habituels, ce sont leurs sceptres que l'on voit posés sur la table, ce qui peut conduire à douter qu'il faille compter ce panneau dans la série que nous étudions ; si ces deux attributs de souveraineté sont identiques, les visages diffèrent un peu, comme la longueur des colliers de barbe⁵⁴.

Bien d'autres Trinités à l'autel sont reproduites dans la documentation du sanctuaire de Ghiffa, en particulier dans le cahier à spirales édité à l'occasion du colloque, où les organisateurs ont eu l'excellente idée de faire reproduire en couleurs les Trinités à l'autel de la région. Rien que dans les environs immédiats de Verbania, du même côté du Lac Majeur, elles sont une quinzaine, telle l'huile sur toile du XVII^e siècle (coll. privée de Premosello), où l'on retrouve les calices surmontés de leurs patènes et le geste de la main posée sur le globe⁵⁵, et une fresque du XIX^e siècle peinte à Ghiffa même, sur la casa Troubetzkoi, par Lorenzo Peretti di Buttogno (1771-1851)⁵⁶. Sans

43. RIGAUX 1989, p. 186 ; IACOBONE, p. 276.

44. Lisbonne, Fondation Gulbenkian ; jadis Admont, Ms. lat. 229 a (107), f. 184 v ; OFFNER, III, 7, 145 ; D'ACHILLE, p. 65 et fig. 36 p. 67 ; IACOBONE, p. 278.

45. Vérone, Bibl. capitulaire, Ms. Cod. CCCXXII, f. 2 v ; IACOBONE, p. 282.

46. Paris, BNF, lat. 757, f. 229 v ; LEROQUAIS, *Sacramentaires*, t. 2, p. 361 ; LEROQUAIS, *Livres d'heures*, I, 1 et pl. IX ; M. L. GENGARO, L. COGLIATI, *Miniature lombarde : codici miniati dall'VIII al XIV secolo*, Milan, 1970, p. 1970 ; D'ACHILLE, fig. 42 p. 68 ; IACOBONE, p. 280.

47. Avignon, BM, ms. 111, f. 23 ; BCESFLUG 2002-1, fig. 34 p. 322 ; GATTI PERER, p. 184.

48. New York, Pierpont Morgan Library, Ms 558 D ; IACOBONE, p. 284 (« première moitié du XV^e siècle » ; dans le même manuscrit, l'auteur signale une initiale D avec une Trinité) ; *Arte Veneta*, 57, 2000, p. 11 et fig. 19 p. 20 (je dois à Véronique Germanier de connaître cette image sin-

gulière).

49. New York, PML, Ms. 686, f. 179.

50. Bergame, coll. part. (anciennement dans la coll. Alberto Fassini) ; IACOBONE, p. 285.

51. New York, Metropolitan Museum of Art, cat. 09. 104, de la première moitié du XV^e siècle ; IACOBONE, p. 285.

52. New York, PML ; VAN MARLE, fig. 232 ; RIGAUX 1989, p. 186.

53. Cappella della SS. Trinità, sous un registre avec Crucifixion ; au-dessus, un Dieu le Père ; *Ghiffa*, p. 23 et 60.

54. EGGER, 1950, fig. 5 et n° 10 p. 103.

55. *Ghiffa*, p. 67 et 73.

56. *Ghiffa*, p. 62 et 74.



compter les Trinités à l'autel qui se trouvent de l'autre côté du lac, à Valtravaglia, Maccagno e Castelveccana (figg. 143-145)⁵⁷.

Ailleurs, la Trinité à l'autel est un sujet qui décline ou disparaît. Il ne réussit ni à se renouveler ni à s'exporter. Il n'a connu, autant qu'on puisse l'affirmer, aucune inculturation en Amérique latine, alors que les Trinités triandriques y ont rencontré une faveur très durable⁵⁸. Le succès de ces Trinités fut même si vif que l'autorité ecclésiastique jugea qu'il était de son devoir d'y mettre un frein, sauf à laisser se répandre une interprétation trithéiste du dogme trinitaire⁵⁹.

Pour revenir sur le vieux continent, la lente extinction du type a de quoi intriguer. Il est difficile de dire ce qui a causé sa raréfaction. Le soulèvement polémique anti-protestant du thème de l'eucharistie auquel a procédé l'art de la Contre Réforme eût pu lui donner des ailes mais ce n'est pas ce qui se produisit. L'art baroque tardif, dans les contrées germaniques, ne dédaigna pas de reprendre à nouveaux frais certains sujets trinitaires médiévaux comme le Conseil de Rédemption ; et il y eut de semblables reprises et réinventions au XIX^e siècle - mais la Trinité à l'autel, apparemment, n'en profita pas. Aurait-elle été critiquée ou condamnée ? Pas que l'on sache. Ou si elle l'a été, ce n'est sans doute pas en tant que telle, mais c'est parce que les Trinités triandriques elles-mêmes étaient jugées discutables voire illégitimes. Quoi qu'il en soit, le déclin de la Trinité à l'autel, nonobstant sa persistance régionale, paraît brutal dès le milieu du XVI^e siècle, alors que les premières observations critiques explicites à l'encontre des Trinités triandriques en général ne sont pas antérieures, jusqu'à plus ample informé, à 1745. Leur condamnation formelle est plus récente encore : 1928⁶⁰. De leur côté, les théologiens de notre temps se montrent parfois très critiques à l'égard des Trinités triandriques⁶¹.

Mais il convient de souligner au passage que l'on ne connaît sauf erreur aucun texte réprochant spécialement la Trinité à l'autel à l'époque où elles déclinent. Quant aux rumeurs persistantes d'une opposition formelle et explicite du concile de Trente aux Trinités triandriques⁶², elles sont infondées si bien que « l'explication par le concile de Trente » parfois alléguée⁶³ ne vaut pas, même en prenant en compte certains textes d'application du concile, comme le *Catéchisme romain* ou les premiers Traités des images saintes comme celui de Molanus⁶⁴. L'explication de la déliquescence de ce sujet par les effets consécutifs à la promulgation du bref *Sollicitudini Nostrae* de Benoît XIV, que tient Bertamini⁶⁵, ne paraît pas tellement plus plausible : ce texte est de 1745, et le déclin du sujet est de deux siècles antérieurs. On peut admettre que certains panneaux peints ou sculptés aient disparu après promulgation du texte pontifical du XVIII^e siècle, tel le relief de la Trinité la cathédrale de Vienne (Autriche)⁶⁶, mais cela ne rend pas compte du fait que la Trinité à l'autel n'ait pas constitué un sujet digne de ce nom pour des peintres maniéristes, des caravagesques, etc. Tout se passe donc comme si la Trinité à l'autel avait été rejetée petit à petit, non en raison d'elle-même, mais du fait de son rattachement avec le type de la Trinité triandrique. C'est sans doute pour cette raison toute simple qu'elle connut, comme par solidarité, le sort que connurent la plupart des autres images de la Trinité triandrique.

IV/ Le sens de l'image : l'eucharistie agrée

Une fois éclairée la double question de l'origine et esquissée dans ses grandes lignes l'histoire générale, la recherche sur une famille d'image doit enfin s'affronter à la question de sa signification ou de ses significations. Qu'a-t-on voulu dire (ou laisser dire, ou transmettre ou enseigner) en peignant des images de la Trinité à l'autel ? Comment le clergé et les fidèles contemporains de ces fresques, miniatures et panneaux les ont-ils interprétés ?

La réponse à ces questions est difficile à donner. Car il n'existe pour satisfaire ces curiosités légitimes aucun document d'époque. Sans prétendre faire parler le silence, l'on peut cependant évoquer quelques hypothèses. L'association Trinité-eucharistie fut familière aux théologiens médiévaux. Que la Trinité soit impliquée dans le déroulement de la messe, à la fois comme destinataire de la prière eucharistique (c'est ce que souligne, entre autres, le *Suscipe sancta Trinitas*, prière qui s'introduit dans la liturgie au cours du IX^e siècle⁶⁷) et comme acteur indivis de la transsubstantiation (c'est l'une des applications de l'adage *Tota Trinitas operatur ad extra* remis en honneur à Latran IV⁶⁸), tout cela ne soulève pas de problème théologique particulier.

Mais cette implication de la Trinité dans la célébration de l'eucharistie justifiait-elle la représentation de la Trinité à l'autel ? Oui, croyons-nous, pourvu que l'on se garde d'interpréter hâtivement ces images de la Trinité à l'autel comme des « concélébrations de l'eucharistie par la Trinité ». Car en dépit de l'autorité de l'Épître aux Hébreux et de l'autel céleste mentionné dans l'actuelle première prière eucharistique, nous ne sommes pas enclin à trouver très cohérente l'idée plus platonisante que chrétienne d'une messe au ciel ni celle d'une telle concélébration. En effet, de telles idées débouchent fatalement sur de l'impensable. A qui la Trinité pourrait-elle faire offrande et adresser son action de grâce, sinon à elle-même ? Mais l'idée d'un acte cultuel que Dieu dirigerait vers soi est-elle sensée ? Ces réflexions doivent rendre prudent. La logique n'est pas toujours de bon conseil. À réfléchir à ce genre d'images, on en vient à penser qu'une image n'est sans doute pas faite pour répondre à un interrogatoire serré sur « sa » supposée signification, comme si elle en avait une, et une seule, déterminée à l'avance, avant même que le pinceau ne commence son travail. Une image est d'abord faite pour montrer, évoquer, remémorer, instruire, émouvoir. En montrant la Trinité à l'autel, les images ont eu selon nous pour principale mission, si l'on peut ainsi parler, de convaincre les fidèles que derrière l'autel du sacrifice eucharistique, chaque dimanche, chaque jour, Dieu se tient, attentif et miséricordieux, et qu'à chaque eucharistie, c'est la Trinité que l'on peut prier, rencontrer, c'est elle qui reçoit, valide et agrée l'action cultuelle du prêtre *in persona Christi*, et au nom de toute l'Église.

Suscipe Sancta Trinitas : la Trinité entend et exauce cette prière, voilà sans doute ce que ces images veulent dire pour l'essentiel. Ce sont des images d'agrément, non au sens léger du terme, celui d'agréable, mais au sens fort : le fait de valider et d'agréer. Les images que nous avons parcourues pourraient par conséquent être appelées autrement, n'était la lourdeur didactique de mon ultime proposition : *Les Trois Personnes de la Trinité agréant l'offrande eucharistique*.

57. Ghiffa, Cahier à spirales, page spéciale, avec trois œuvres. Celles de Ligurno di Porto Valtravaglia (XIX^e siècle) et de Castelveccana (XVII^e ?) sont assurément des Trinités à l'autel. Pour celle de Pianca di Maccagno, c'est douteux : la table semble avoir été remplacée par des nuages, et il n'y a pas de calices.

58. MAQUIVAR.

59. BCESPFLUG 1984, p. 321.

60. BCESPFLUG 1984, p. 318-321.

61. BCESPFLUG, THEOBALD.

62. MAQUIVAR.

63. RIGAUX 1997, p. 162, attribue leur disparition (et plus généralement celle des Trinités triandriques), comme l'ont fait tant de chercheurs sans fournir la moindre preuve, au Concile de Trente.

64. Jean Van Meulen, dit MOLANUS, Traité des saintes images (1^{ère} éd. : Louvain, 1570 ; 2^e éd. : Ingolstadt, 1594), intr., trad., annotation par Fr. BCESPFLUG, O. CHRISTIN, B. TASSEL, Paris, Cerf, 1996.

65. Bertamini pense que la disparition des Trinités à l'autel sur panneau ou sur toile a suivi la promulgation de *Sollicitudini Nostrae* de Benoît XIV en 1745.

66. BCESPFLUG 1984, p. 167.

67. A. JUNGEMANN, *Missarum Sollemnia*, Paris, t. 1, 1950, p. 110, 113, 128 ; t. 2, 1952, p. 289 (n. 89), 321 s., 324, 332 ; t. 3, 1954, p. 375.

68. H. DENZINGER, *Symboles et définitions de la foi catholique*, éd. P. HÜNERMANN, J. HOFFMANN, Paris, 1996, n° 800 (les trois Personnes sont déclarées consubstantielles, coéternelles et « coomnipotentes »), n° 801 (l'incarnation du Verbe est qualifiée d'« œuvre commune de toute la Trinité ») et n° 804 (la Trinité comme principe de toutes choses).



Bibliografia

- D'ACHILLE: Anna Maria D'ACHILLE, « Sulla Iconografia Trinitaria medievale: la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra », *Arte medievale*, 1991/1, pp. 49-73, sp. 65-68.
- R. AULETTA MARUCCI, in *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, 1990; *Italia Nostra, Cascina Favaglie S. Rocco*, Cornaredo, 1996.
- BERTAMINI: Tullio BERTAMINI, «Iconografia della SS. Trinità nel Verbano-Cusio-Ossola», in *Ghiffa*, pp. 57-74.
- BIANCHETTI: G.-F. BIANCHETTI, «Affreschi romanici in Ossola», *Oscellana*, 12, 1982, pp. 131-145.
- BCESPFLUG 1984: Fr. BCESPFLUG, *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostræ de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*. Préface d'A. Chastel, Postface de L. Ouspensky, Paris, 1984 (trad. italiana *Dio nell'arte*, Genova, 1986).
- BCESPFLUG 1997-1: Fr. BCESPFLUG, «Autour de l'Hospitalité d'Abraham dans la Bible et le Coran, et de son écho dans l'art juif et l'art chrétien du Moyen Âge (XIII^e-XVI^e siècle). Essai d'iconographie comparée», in Fr. BCESPFLUG, Fr. DUNAND (éd.), *Le comparatisme en histoire des religions*, Paris, 1997, pp. 315-343.
- BCESPFLUG 1997-2: Fr. BCESPFLUG, «La vision-en-rêve de la Trinité de Rupert de Deutz (v. 1100). Liturgie, spiritualité et histoire de l'art», *Revue des Sciences Religieuses*, 71/2, avril 1997, pp. 205-229.
- BCESPFLUG 2000: Fr. BCESPFLUG, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, 2000, ²2006.
- BCESPFLUG 2002-1: Fr. BCESPFLUG, «Visages de Dieu», in J. DALARUN (dir.), *Le Moyen Age en lumière*, Paris, 2002, pp. 294-327.
- BCESPFLUG 2002-2: FR. BCESPFLUG, «Visions (de la Trinité)», in P. SBALCHIERO (dir.), *Dictionnaire des miracles et de l'extraordinaire chrétiens*, Paris, 2002.
- BCESPFLUG 2002-3: «La Vision béatifique par anticipation ? À propos de quelques récits de vision de la Trinité dans les *Vitæ Sororum* d'Unterlinden (vers 1300)», in Fr. BCESPFLUG e Fr. DUNAND (éd.), *Voir les dieux, voir Dieu*, Strasbourg, 2002, pp. 177-195 (184-185).
- BCESPFLUG 2007: Fr. BCESPFLUG, «La redécouverte de l'icône chez les Catholiques. Le cas français», in J.-M. SPIESER (dir.), *Présence de Byzance*, Genève, 2007, pp. 31-54 et 144-156.
- BCESPFLUG, 2008: Fr. BCESPFLUG, «Trinité et Eucharistie», in N. BÉRIOU, V. GAZEAX, D. RIGAU, *Prenez et mangez. Pratique de l'eucharistie (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, 2008, t. 2 (in corso di stampa).
- BCESPFLUG, THEOBALD: Fr. BCESPFLUG, Chr. THEOBALD, «Sur la Trinité dans l'art d'Occident. Un duo théologique», *Revue des Sciences Religieuses*, 80/4, oct. 2006, pp. 533-563.
- BCESPFLUG, ZALUSKA 1994: Fr. BCESPFLUG e Y. ZALUSKA, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)», *Cahiers de Civilisation médiévale* XXXVII, 1994, pp. 181-240 (188-191).
- BCESPFLUG, ZALUSKA 2005: « Trinité et eucharistie. À propos d'un curieux médaillon de la Bible moralisée et de son interprétation par Meyer Schapiro », *Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna*, 4, 2005, pp. 58-83.
- BRAUNFELS: W. BRAUNFELS, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf, 1954.
- BYNUM: C.-W. BYNUM, *Jeûnes et festins sacrés. Les femmes et la nourriture dans la spiritualité médiévale*, Paris, 1994.
- CAHN: W. CAHN, *La Bible romane. Chefs-d'œuvre de l'enluminure*, Fribourg, 1982.
- FALLA-CASTELFRANCHI: M. FALLA-CASTELFRANCHI, «La teologia trinitaria: aspetti iconologici e iconografici. L'origine e il



- suo sviluppo in area bizantina», *Il Concilio di Bari del 1098*, Bari, 1999, pp. 285-315.
- Fête-Dieu: A. HASQUIN (éd.), *Fête-Dieu (1246-1296). Actes du colloque de Liège, 12-14 septembre 1996*, Louvain-La-Neuve, 1999.
- GATTI PERER: M. L. GATTI PERER, «Gli affreschi trecenteschi», in M. TAGLIABUE e altri, *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, 1990, pp. 103-213.
- GAVAZZOLI TOMEA: M.-L. GAVAZZOLI TOMEA, *Novara e la sua terra nei secoli XI e XII. Storia, documenti, architettura*, Milano, 1980, sp. pp. 216-220.
- Ghiffa: *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Ghiffa, 2000.
- HEIMANN: A. HEIMANN, «Trois Personnes divines sous une même forme», *L'Art chrétien*, nov. 1934, pp. 14-30.
- IACOBONE: Pasquale IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale*, Roma, 1997.
- LEROQUAIS, *Sacramentaires*: V. LEROQUAIS, *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 4 vol., Paris, 1924.
- LEROQUAIS, *Livres d'heures*: V. LEROQUAIS, *Les Livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, 3 vol. e un vol. di supplemento, Paris, 1927, 1943.
- MAQUIVAR: Maria del Consuelo MAQUIVAR, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, Mexico, 2006.
- OFFNER: R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, New York, 1931.
- Painting and Illumination: Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450*, New York, 1994.
- RIGAUX, 1989: D. RIGAUX, *A la table du Seigneur. L'eucharistie chez les Primitifs italiens, 1250-1497*, Paris, 1989, sp. pp. 185-190.
- RIGAUX, 1997: D. RIGAUX (dir.), *Une Mémoire pour l'avenir/Una Memoria per l'avvenire. Peintures murales des régions alpines/Pitture murali delle regioni alpine*, cat. della mostra itinerante, Interlinea, Novara, 1997.
- RIGAUX, 2005: *Le Christ du dimanche. Histoire d'une image médiévale*, opera pubblicata con la collaborazione del Centro di Ricerca in Storia e Storia dell'arte, Italia, Paesi Alpini, Università Pierre-Mendès France, Grenoble II, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, « La librairie des humanités », 2005.
- TOSCANO: G. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte*, Bergamo, t. 1, 1960.
- VAN MARLE: R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, La Haye, t. IX, 1927.



Prime tappe di un itinerario destinato a proseguire



Maria Luisa Gatti Perer

Il Convegno internazionale “Iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti” svoltosi a Villa Giulia di Verbania il 23 e il 24 marzo 2007, è stato preceduto da due anni di intensa elaborazione, con risultati innovativi forieri di ulteriori auspicabili approfondimenti. Come è stato giustamente affermato, quello di Ghiffa è il più piccolo Sacro Monte, ma contiene la rappresentazione più alta della sacralità: un'icona oggi insolita che rappresenta il mistero dei misteri cristiani. All'interno del Santuario e nelle tre cappelle che ne costituiscono l'area monumentale viene sviluppato il tema della Trinità, partendo dall'affresco cinquecentesco che ne conserva l'immagine in forma di tre figure identiche del Cristo. Va dato atto a Claudio Silvestri di aver ideato un'indagine a livello interdisciplinare con ampi confronti locali, nazionali e internazionali. Fino ad allora conosciuto solo da pochi studiosi locali, il Sacro Monte di Ghiffa sarebbe divenuto fondamento di nuove ricerche. Particolari eventi di storia locale avrebbero consentito l'avvio di un progetto sistematico di indagine storico/critica sul graduale sviluppo dell'iconografia trinitaria, in particolare quella rappresentata da tre Persone uguali e distinte: *Tres vidit et unum adoravit*.

Erano stati chiamati a collaborare all'organizzazione del Convegno il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei, la Soprintendenza per i Beni storico artistici e demotanoantropologici del Piemonte, l'Ufficio per l'Arte Sacra e i Beni culturali della Diocesi di Novara, l'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda. Venivo conseguentemente invitata nell'ottobre 2005 a far parte del Comitato scientifico istituito per la realizzazione del convegno, nella mia qualità di direttore ISAL ma anche - come con estrema cortesia ebbe a scrivere il dott. Silvestri - per la rilevanza dei miei studi in materia. In realtà mi era accaduto più volte di confrontarmi con il tema della SS. Trinità. La sinopia nel catino dell'abbazia di Viboldone, la decorazione absidale della Collegiata di Castiglione Olona, l'Assunzione e Incoronazione della Vergine nell'Oratorio di S. Margherita di Casatenovo, l'affresco parietale di S. Maria Incoronata a Milano noto come *Cristo sotto il torchio*, dove avevo intuito un'iconografia eucaristica derivata da fonti dell'Osservanza agostiniana, sono alcuni dei temi da me trattati nel corso del tempo. Avevo riflettuto a lungo sull'iconografia della SS. Trinità in correlazione sia con la simbologia eucaristica che con quella della Vergine Assunta e Incoronata, peraltro in forma episodica e nell'ambito di insegnamenti diversi da 'Iconografia e Iconologia', da tempo inserita a statuto ma attivata solo negli ultimi anni della mia permanenza all'Università Cattolica¹.

A ciò si era aggiunto lo studio pluriennale di alcuni miei discepoli nato dalla ricerca C.N.R. 'Premessa per un Corpus iconografico: immagini della Gerusalemme Celeste dal terzo al quattordicesimo secolo' che aveva dato luogo nel 1983 alla Mostra *La dimora di Dio con gli uomini* e al conseguente catalogo, cui avevano collaborato con importanti saggi Gianfranco Ravasi, Clementina Mazzucco, Marco Rossi, Alessandro Rovetta, Agostino Temporelli, Agostino Colli, Katia Escalar e Giuseppina Scotti². La ricerca era iniziata nell'anno accademico 1978-79. Nell'ambito del corso di Storia della critica d'ar-

1. Mi sia consentito citare alcuni miei studi: "Affreschi lombardi del Trecento". *Arte Lombarda* IX/1 (1964) pp. 173-222. - "Historia salutis e Istoria. Varianti lombarde nell'applicazione del *De Pictura* di Leon Battista Alberti". *Arte Lombarda* 80/81/82 (1987) pp. 17-36. - "Il Maestro di Casatenovo, Cristoforo Moretti e l'Umanesimo lombardo. Con una nota sul restauro dell'Oratorio di Santa Margherita a cura di Simonetta Coppa". *Arte Lombarda* 80/81/82 (1987) pp. 207-249. - "L'Abbazia di Viboldone", pp. 178-181. Milano, (1990). - "Riflessioni

su una mostra di codici miniati. Nuove proposte di studio". *Arte Lombarda* 112 (1995/1) pp. 85-98. - "Cultura e spiritualità dell'Osservanza agostiniana: l'Incoronata di Milano". *Arte Lombarda* 127 (1999) pp. 7-67. Si veda inoltre: E. DAFFRA. *Officium beatae Mariae Virginis planctu officium Passionis* (cassaf. 2-14), in *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, Milano 1995, pp. 66-68 n°3.

2. AA.VV. - "La dimora di Dio con gli uomini (Ap. 21,3). Immagini della



te dedicato al *linguaggio iconografico nella civiltà delle immagini dal quinto al dodicesimo secolo*, si era giunti alla dissertazione di laurea di Agostino Colli sul tema *La tradizione iconografica della Gerusalemme Celeste e l'affresco di S. Pietro al Monte di Civate. Ipotesi di lettura*. La mostra dell'83 all'Università Cattolica, il cui sistema espositivo era stato realizzato da Giancarlo Caronni, presentata in seguito in altri luoghi prestigiosi in Italia e all'Estero, rappresenta la ricerca più sistematica compiuta nell'ambito dell'iconologia sacra dalla mia Scuola, essendo stata recuperata l'evoluzione iconografica di un'immagine simbolica tra le più significative della cultura figurativa medioevale. Nel corso degli anni mi ero anche occupata di Sacri Monti, in particolare quello di Varallo³. Su questo avevo recentemente avviato anche le ricerche di una giovane studiosa giapponese⁴. I percorsi processionali sono tuttora oggetto di indagine⁵.

Questa pressoché costante attività di ricerca si è concretizzata nel corso del tempo attraverso gli insegnamenti professati all'Università Cattolica: storia della critica d'arte, storia dell'arte lombarda, storia dell'architettura medioevale e moderna, storia dell'arte moderna. Ulteriori approfondimenti avrebbero richiesto forme di interdisciplinarietà sulle fonti teologiche e liturgiche, la storia della devozione, la pietà popolare, la committenza: i tempi non erano maturi. Quale contributo dell'Università Cattolica alle celebrazioni del Giubileo avevo proposto una ricerca sull'iconografia del Rosario, a cui si diede inizio⁶ con la collaborazione di Agostino Colli e Luana Redaelli. Vennero avviate tesi di laurea e di specializzazione. Per cause diverse, non ultima la mancanza di finanziamenti adeguati, la nostra aspirazione a configurare in sistema gli aspetti interdisciplinari della ricerca non si è ancora realizzata.

Accettai quindi con gratitudine l'incarico che mi veniva affidato nell'ottobre 2005 di far parte di un Comitato scientifico per la preparazione del convegno sull'Iconografia della Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa, attratta anche dalle prime proposte operative che il dott. Silvestri mi aveva fatto pervenire, del tutto consone alle mie personali esigenze di ulteriori approfondimenti nell'ambito dell'iconografia sacra e in particolare delle notevoli connessioni che il tema della *SS. Trinità*, come avevo negli studi precedenti constatato sia pure in modo episodico, aveva mostrato di avere, soprattutto nel Quattrocento, da una parte con quello del *Sacrificio Eucaristico*⁷ e dall'altra con la rappresentazione dell'*Incoronazione della Vergine*.

Il nostro convegno ha ampiamente corrisposto alle mie aspettative. La mostra organizzata a Villa Giulia ha proposto testimonianze in buona parte inedite raccolte da Gian Vittorio Moro, Barbara Perazzi, Elena Poletti Ecclesia, Laura Prini. Area di indagine è stata soprattutto la diocesi di Novara con i vicini territori della sponda lombarda del Lago Maggiore e del Canton Ticino, con i quali l'Alto Verbano ha sempre mantenuto contatti culturali e economici, ma si è estesa anche al Piemonte meridionale, grazie al contributo di Gelsomina Spione. La realizzazione di una *carta di diffusione delle iconografie* ha posto in rilievo

Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo" a cura di M.L. Gatti Perer. Prefazione di †Carlo Maria Martini. Scritti di L.F. Pizzolato, M.L. Gatti Perer, G. Ravasi, C. Mazzucco, M. Rossi, A. Rovetta, A. Temporelli, A. Colli, K. Escalar, G. Scotti. Milano 1983.

3. M.L. GATTI PERER. "Martino Bassi, il Sacro Monte di Varallo e S.ta Maria presso San Celso a Milano". *Arte Lombarda* IX/2 (1964), pp. 21-57. - *Terra Santa e Sacri Monti*. Atti della giornata di studio a cura di M.L. GATTI PERER. Università Cattolica, Aula Pio XI. 25 novembre 1998. - "Percorsi processionali e Sacri Monti oggi". Atti Convegno tra Monti Sacri, Sacri Monti e santuario. Il caso Veneto. 2007.

4. YOKO OHNO. "La visualizzazione della *Imitatio Christi* nella cappella 36 della Salita al Calvario sul Sacro Monte di Varallo". *Arte Lombarda* 150 (2007/2), pp. 68-83.

5. M.L. GATTI PERER. "*Pro pace et tranquillitate ecclesiae*. Alle origini dei Sacri Monti dopo il Concilio di Costanza. Dalla cappella castrense alla ricom-

posizione del borgo di Castiglione Olona". (In corso di pubblicazione).

6. M.L. GATTI PERER. "Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario. L'istituzione della compagnia del SS. Rosario eretta da San Carlo e l'edizione italiana figurata del 1583 delle 'Rosariae preces' di Bartolomeo Scalvo", in "Carlo Borromeo e l'opera della 'grande Riforma'. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento", Milano 1997.

7. M.L. GATTI PERER. "Alcune considerazioni sul Compianto della chiesa del Carmine a Brescia. Tappe di un percorso eucaristico". *Civiltà Bresciana* VIII (1999/3) pp. 67-79. - Si veda pure "Li intagli alla cima sarà a frutera o fiamme o trofei che significano il mistero della capella dove vanno. Il completamento delle cappelle del Sepolcro e del Cenacolo" in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*. pp. 373-382. Monografie di *Arte Lombarda* i Monumenti (10). Milano, 1996.



vo la forte concentrazione nel Verbano dell'immagine Trinitaria, collegata alla devozione per il Santuario di Ghiffa. Le sobrie didascalie che accompagnano le immagini del piccolo catalogo edito per l'occasione sono di notevole interesse storico, quale quella dell'altare della SS. Trinità nella chiesa di S. Maria della frazione Piaggio di Villadossola: probabilmente la più antica rappresentazione della SS. Trinità sul territorio della diocesi di Novara⁸. Né mancano indicazioni di carattere iconografico, come quella relativa all'affresco nel catino del coro del Santuario del SS. Crocefisso al Sacro Monte Calvario di Domodossola del 1733: *Tre troni accolgono nel giorno della Passione e morte del Cristo due soli personaggi uguali, paludati e coronati. Il terzo trono vuoto, è in attesa di accogliere la seconda persona divina, il Cristo, che sta spirando sulla croce*. Degne di ulteriore studio sono alcune precisazioni di luogo, quali la collocazione di un affresco della SS. Trinità a tre figure, della metà del secolo diciannovesimo, sito sulla facciata di un'antica osteria. Nella cuspide del frontespizio di una cappella a Fondovalle di Formazza la Trinità Trifone è accompagnata dall'iscrizione *Io Carlo Antonio Matei o' fatto dipingere questo quadro di mezzo nella capela F.F.P.S.D.L. 1750*: è così documentata la persistenza di tale emblema a questa tarda data.

I relatori sono stati dotati anche di un fascicolo sul Sacro Monte di Ghiffa dove in poche pagine Claudio Silvestri riassume con sobrietà e rara chiarezza la Storia del Sacro Monte di Ghiffa⁹ dal 1447 quando la Degagna di S. Maurizio unitamente a quelle di San Martino e di Oggebbio fu svincolata dal Contado di Angera e dal podestà di Intra passando in possesso della famiglia feudataria dei Morigia a cui rimase fino al 1744, quando a seguito del trattato di Worms, il feudo venne ceduto al regno sabauda e con l'estinzione della Famiglia Morigia passò ai Borromeo.

Paolo Morigia nel 1603 aveva dichiarato con enfasi: "da ogni parte accorrono le genti al miracoloso monte", segno questo - commenta Claudio Silvestri - che il luogo dove sorge era sacralizzato da antichissima devozione popolare. Nel Santuario si celebrava in pompa magna la festa dedicata alla SS. Trinità. In questa e nelle due successive domeniche si svolgevano particolari funzioni religiose comprensive dell'indulgenza plenaria. Nella cappella dell'Incoronazione della Beata Maria Vergine si trovavano cinque confessionali che venivano utilizzati per ascoltare le confessioni dei fedeli proprio in occasione delle tre domeniche dedicate alla SS. Trinità. I pellegrini provenivano al Santuario anche dalla Valtravaglia, da Intra, Pallanza, Suna, Oggebbio, Cannero e Valle Intrasca, in considerazione della facoltà demandata ai confessori per casi riservati e indulgenza plenaria.

In quanto all'evoluzione architettonica del Sacro Monte, al Santuario fecero seguito altre tre cappelle. La tesi della probabile esistenza di un progetto architettonico più ampio, proposta da alcuni studiosi, viene oggi per lo più negata. In realtà il Santuario della Trinità, le cappelle del patriarca Abramo, del Battesimo di Cristo e dell'Incoronazione della Vergine corrispondono ai momenti fondanti della fede cristiana che hanno dato luogo nel tempo all'iconografia della SS. Trinità. Concorro con Claudio Silvestri nel ritenere che il mistero della Trinità rappresentato a Ghiffa con l'edificazione delle tre cappelle che si vengono ad aggiungere al Santuario costituisca nell'insieme un *unicum* per quanto concerne il tema Trinitario.

Dopo aver ripercorso le premesse del Convegno accennerò ora ad alcuni spunti per ulteriori riflessioni derivanti da singoli interventi. Mons. Pasquale Iacobone, membro del Pontificio Consiglio della Cultura e docente alla Pontificia Università

8. TULLIO BERTAMINI aveva già compiuto un primo catalogo sull'iconografia della SS. Trinità nel Verbano - Cusio - Ossola. Si veda la nota seguente.

9. La Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa, aveva edito nel 2000 per i tipi di Alberti Libraio Editori un'opera su //

Sacro Monte di Ghiffa in cui, oltre al saggio citato nella nota precedente compare, a cura di CLAUDIO SILVESTRI, un puntuale aggiornamento su recenti restauri, in particolare sulla statuaria delle cappelle con conseguenti schede sullo stato di conservazione e conseguenti interventi.



Gregoriana, affronta una lettura teologico/iconografica delle fonti che conducono alla *Trinità eucaristica*. La tipologia delle *Tre persone uguali* va cercata nella complessa e articolata iconografia trinitaria dell'Occidente medioevale, la cui motivazione teologica è da rintracciare essenzialmente nel testo del *Quicumque* o Simbolo pseudo/Atanasiano e nella sua diffusione nell'Italia medioevale, soprattutto nelle regioni alpine occidentali. Esso deriva dagli scritti di San Vincenzo di Lerino, profondo conoscitore di S. Agostino, maestro di spiritualità che ha avuto il merito di formulare in maniera nuova ed efficace la dottrina trinitaria, senza indulgere a toni polemici nei confronti delle eresie. L'intento eminentemente pastorale e didattico si esprime nella formulazione di frasi lapidarie, facilmente memorizzabili quali *Trinitas in unitate et unitas in Trinitate*. Il testo rende inoltre responsabile in prima persona il credente che pronuncia il Simbolo con formule apparentemente impersonali che in realtà coinvolgono tutti e ciascuno senza esclusioni.

Assegnabile agli ultimi decenni del quinto secolo o ai primi del sesto, l'inno diviene ben presto assai autorevole e, fino al diciassettesimo secolo sarà legato al nome del campione dell'ortodossia S. Atanasio. Dal decimo secolo in poi l'inserimento nell'Ufficio Divino ne determina una diffusione capillare, essendo recitato o cantato all'Ora Prima della Domenica, e talvolta anche tutti i giorni. Insieme al Simbolo Niceno costantinopolitano e a quello degli Apostoli sarà il punto di riferimento della dottrina Trinitaria per tutto il Medioevo. "Inserito nella liturgia, diviene un inno cantato, fa fermentare la coscienza della Chiesa, la riflessione teologica e pastorale, la sua prassi liturgica, la sua sensibilità, le sue devozioni". Dalla sua diffusione parte un movimento di sensibilità Trinitaria che avrà il suo apogeo nella Festa della SS. Trinità, istituita nel 1334 dal papa avignonese Giovanni XXII e fissata alla prima domenica dopo Pentecoste.

Definite così le ragioni risalenti agli albori del cristianesimo che sviluppano per tutto il medioevo l'acquisizione di un tema oggi per lo più obsoleto e la sua conseguente diffusione anche in termini figurativi, Pasquale Iacobone compie una prima analisi sull'iconografia nel mondo occidentale del tema della Trinità. Cristo, immagine visibile del Padre invisibile è l'archetipo che offre un'immagine visibile della persona del Padre e di quella dello Spirito Santo. Nascono così rappresentazioni cristomorfiche in cui le Tre Persone sono disposte orizzontalmente. Assume invece disposizione verticale il *Trono di Grazia* comparso all'inizio del settimo secolo in Francia, e diffusosi in tutta Europa. Di questo tipo la Trinità di Masaccio in S. Maria Novella è certamente l'opera più famosa.

Nel Santuario della SS. Trinità a Ghiffa e particolarmente nell'area del Verbano prevale la tipologia dello schema orizzontale, la cui origine è da ricercarsi nella *Filoxenia di Abramo* in cui il Padre dei credenti con la moglie Sara accoglie tre misteriosi ospiti alla querce di Mamre e provvede a nutrirli. La traduzione patristica ha interpretato trinitariamente il testo. S. Agostino, sulla scia di S. Ambrogio, ha sintetizzato tale riflessione nell'affermazione *Tres vidit unum adoravit*. Il mosaico della navata di S. Maria Maggiore a Roma e quello dell'area presbiteriale di S. Vitale a Ravenna costituiscono l'esempio più evidente della tradizione in immagine. Attorno al dodicesimo secolo la scena dell'apparizione dei tre personaggi ad Abramo perde il riferimento puntuale all'episodio biblico. Le tre figure uguali rimandano alle Tre Persone della Trinità e si presentano come una triplicazione della figura umana di Cristo. Mons. Iacobone accenna ai testi da cui deriva tale rappresentazione, ad iniziare dal Simbolo Atanasiano per continuare con il *Liber decretorum* di Burcardo e l'*Hortus Deliciarum* di Herrade di Landberg. Nell'ambito dello schema orizzontale vengono individuate almeno tre tipologie diverse: la cosiddetta Trinità Eucaristica, le Tre Persone collocate in diversi contesti, la Trinità isolata: l'affresco del Sacro Monte di Ghiffa rientra nella prima. Nell'analizzare le ragioni di tale iconografia, Iacobone ripercorre brevemente le fonti fino a giungere alla recentissima esortazione apostolica "Sacramentum caritatis" del Santo Padre Benedetto XVI. *Nell'Eucaristia si rivela il disegno di amore che guida tutta la storia della salvezza. In essa il Deus Trinitas, che in se stesso è amore, si coinvolge pienamente con la nostra condizione umana.*



Nel pane e nel vino, sotto le cui apparenze Cristo si dona a noi nella cena pasquale, è l'intera vita divina che ci raggiunge e si partecipa a noi nella forma del Sacramento.

La collocazione pressoché esclusiva in Piemonte e Lombardia degli affreschi rappresentanti questo soggetto, ossia nei territori di confine tra la grande diocesi di Milano, quelle di Novara, Vercelli nonché i Territori d'Oltralpe in cui si erano manifestate e diffuse a più riprese tendenze eterodosse o addirittura eretiche che toccavano proprio il mistero eucaristico, secondo Padre Iacobone conferisce a questa iconografia il carattere di “manifesti pastorali” voluti da pastori particolarmente attenti alle nuove devozioni, con intenti catechetici o pedagogici, per sostenere e incrementare la fede trinitaria ed eucaristica del popolo, rispondendo così anche e contemporaneamente alle tendenze ereticali che cercavano di mettere radici nelle più antiche Diocesi dell'Italia Nord Occidentale.

La persistenza di una particolare iconografia della Trinità derivante dal *Quicumque* è testimoniata tuttora dall'affresco della chiesa dell'ex monastero cluniacense di Castelletto Cervo, a metà strada tra Vercelli e Biella, e da quello dell'oratorio di San Rocco alle Cascine Favaglie, nel comune di Cornaredo, alle porte di Milano. A Castelletto Cervo le Tre Persone reggono con la sinistra tre libri aperti su ognuno dei quali appare il verso 7 del *Quicumque*: *Talis Pater, Talis Filium, Talis Spiritus Sanctum*. A Cornaredo, sui volumi aperti posti sulla mensa si legge l'inizio del verso 7: *Talis Pater*. L'indagine di Mons. Iacobone si conclude con alcune ulteriori considerazioni sull'affresco di Ghiffa, considerato ultimo erede di una tradizione iconografica più che bicentaria. Lunghi anni di studio hanno condotto il relatore al dottorato in teologia presso la Pontificia Università Gregoriana con una tesi che approfondisce il rapporto fra il pensiero religioso e l'espressione artistica del *Mysterium Trinitatis*¹⁰. Il *Quicumque* o Simbolo pseudo/Atanasiano è il testo cardine della riflessione dogmatica medioevale sulla Trinità. La sensibilità trinitaria e la conseguente devozione che si sviluppa a partire dal decimo secolo raggiunge l'apice con l'istituzione della Festa Trinitaria nel 1334. Gli sviluppi iconografici delle tipologie trinitarie sorte nel Medioevo e diffuse particolarmente in Italia fino al sedicesimo secolo vengono da lui attentamente analizzate.

I rapporti tra l'arte europea e quella etiopica dove pure compare la SS. Trinità rappresentata da tre persone uguali hanno costituito il tema su cui ci ha intrattenuto Padre Agostino Colli, docente all'Istituto di Studi Filosofico/Teologici 'San Francesco' di Addis Abeba, che approfondisce ulteriormente in un suo saggio in *Arte Lombarda*¹¹. Dal tredicesimo al quindicesimo secolo l'unica immagine riferibile alla rappresentazione di Dio in Etiopia è la Teofania dell'*Antico di giorni* dove Dio è raffigurato come un vegliardo che benedice con la destra e regge con la sinistra un libro, sempre circondato dai Quattro Esseri Viventi, ispirati dalle visioni bibliche di Ezechiele e dell'Apocalisse, elemento qualificante in Etiopia per indicare una Teofania divina, interpretati in Etiopia come il “coro” di Dio mentre nella tradizione occidentale sono simbolo dei quattro evangelisti.

Agli inizi del sedicesimo secolo risale in Etiopia un gruppo di dipinti su tavola, nei quali la Trinità è rappresentata come tre vegliardi a figura intera seduti, benedicienti con la destra e con un libro nella sinistra, circondati dai Quattro Esseri Viventi. La Trinità è qui raffigurata prendendo un'immagine tradizionale etiopica, il vegliardo dell'*Antico di giorni*, e moltiplicandola per tre. Gli artisti etiopici si ispirano all'iconografia europea, fondendola con l'immagine a loro familiare dell'*Antico di giorni*: la Trinità in queste tavole è accompagnata dai Quattro Esseri Viventi. La tradizione iconografica europea all'origine dell'affresco di Ghiffa ha originato anche la nuova iconografia etiopica.

10. P. IACOBONE. “Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medioevale.” Pontificia Università Gregoriana, 1997.

11. A. COLLI, ofmcap. “Note di iconografia etiopica: i Quattro Esseri Viventi e la Trinità”. *Arte Lombarda* 146/148 - (2006 1/3), pp. 23-33. Volume dedicato al cinquantesimo della rivista.



Dal sedicesimo al diciottesimo secolo si sviluppa in Etiopia un'iconografia della Trinità raffigurata come tre persone uguali sedute e benedicienti, di età giovanile perché identificate come Gesù Cristo. Padre Colli si sofferma in particolare sulle pitture murali della chiesa di Narga Sellassié fondata nel 1748 sull'isola di Dek, la più grande del lago Tana, dall'imperatrice Mentuab che provide anche alla sua decorazione pittorica che costituisce uno dei cicli più importanti dell'arte etiopica. Appartenenti stilisticamente al secondo stile di Gondar, queste pitture pur essendo coeve mostrano influssi da culture diverse: europea, islamica e indiana. Appaiono ben quattro rappresentazioni della Trinità: *la Trinità tra i Quattro Esseri Viventi*, *la Philoxenia di Abramo* (iconografia rara in Etiopia), *la Trinità che incorona la Vergine Maria*, dove Padre e Figlio sono rappresentati come vegliardi in piedi mentre lo Spirito Santo ha forma di colomba.

Nel corso della sua fondamentale relazione, Padre Colli ha illustrato anche tre *rotoli di protezione* inediti, databili al secolo diciannovesimo e provenienti da Lalibela, nella regione di Lasta: si tratta di strisce di pergamena contenenti testi di preghiera e immagini che venivano comunemente indossate e portate al collo. Due rotoli mostrano tre figure giovanili a mezzo busto aureolate con un libro nella destra, precedute da una preghiera trinitaria. Nel terzo è raffigurata la Vergine Maria incoronata dalla Trinità. Nel presentarli al convegno, con indicibile emozione da parte dei presenti, padre Colli ha ribadito il suo profondo convincimento che per lo studio dell'iconografia della Trinità in Etiopia debbano essere considerati anche i *rotoli di protezione* diffusi a livello capillare in ogni classe sociale.

Fondamentale nella fede e nella spiritualità etiopica, la festa liturgica della SS. Trinità è tuttora molto partecipata in Etiopia. Occorrerebbe studiare i rapporti fra liturgia, preghiere eucaristiche ed iconografie cristiane della vicina Nubia già evidenziati dagli studiosi in relazione ad un'immagine della Trinità della metà del dodicesimo secolo nella cattedrale di Faras. Vanno approfondite anche relazioni e influenze fra la Chiesa Ortodossa Etiopica e la Chiesa Copta di Alessandria, dalla quale la chiesa etiopica dipendeva fino agli anni Cinquanta del ventesimo secolo: rapporti secolari che nel medioevo coinvolsero anche altre chiese orientali come quella siriana, nubiana e forse armena e che certamente hanno avuto conseguenze sull'iconografia.

Padre Colli conclude la sua relazione con l'auspicio che si possa presto intraprendere uno studio interdisciplinare che valga a chiarire da un lato i multiformi e profondi significati e messaggi liturgici o teologici sottesi all'arte etiopica e dell'altro le complesse e articolate relazioni religiose, storiche, culturali, economiche ed artistiche che l'Etiopia non ha mai cessato di avere con gli altri paesi dell'Africa nonché con il vicino Oriente e con l'India. L'ampia bibliografia selezionata continuamente richiamata nel suo saggio costituisce per molti studiosi dell'arte occidentale uno stimolo a rendere operativo il suo auspicio.

Al domenicano François Boespflug, docente di storia delle religioni alla Facoltà di Teologia Cattolica all'Università Marc Block di Strasburgo, si deve una ricerca durata oltre cinque lustri sulla rappresentazione di Dio nell'arte¹². Egli si è proposto in questa sede di inserire la Trinità del Santuario di Ghiffa nell'insieme di un gruppo di immagini similari che fanno parte a suo avviso di un nuovo tipo iconografico: la *Trinità all'altare*, in cui confluiscono sia la *Trinità eucaristica* sia il *Tres vidit unum adoravit*. Su questa ultima definizione peraltro il Boespflug esprime alcune perplessità. Il termine *Trinità all'altare* sembra a lui più adeguato a configurare la celebrazione dell'eucarestia evidenziata dalla presenza di una tavola sulla quale compaiono calice e patena. Dopo avere analizzato una serie di immagini appartenenti a questa famiglia individua nella Trinità di Ghiffa alcune varianti quali la presenza del globo tripartito su cui posa la mano sinistra ognuna delle tre Persone nonché le capigliature

12. F. BOESPFLUG "La Trinité dans l'art d'occident (1400-1460). Sept chef-d'œuvre de la peinture". Dell'opera è stata presentata al Congresso la seconda edizione.



molto lunghe e ricadenti sulle spalle. Riserva particolare attenzione ad immagini analoghe conservate nel territorio circostante, complimentandosi con gli organizzatori per aver provveduto ad approntare il fascicolo a colori che le contiene. Molte appartengono a suo avviso alla famiglia tipologica da lui definita *Trinità all'altare*. Si chiede perché nonostante la sua persistenza regionale, nella seconda metà del sedicesimo secolo avvenga il declino di questa iconografia. Le prime osservazioni esplicite da parte della Chiesa sulla Trinità Triandrica non sono anteriori al 1745. La condanna formale di questa iconografia è ancora più recente: 1928. Attualmente i teologi appaiono spesso molto critici nei confronti di questa iconografia. Non vi fu peraltro opposizione esplicita da parte del Concilio di Trento, né è più sostenibile l'ipotesi che la sua scomparsa sia avvenuta dopo la promulgazione nel 1745 del Breve di Benedetto XIV. Il declino di tale soggetto a suo avviso avviene in realtà due secoli prima. Quali sono le ragioni del suo declino? In realtà questa iconografia sparisce senza rinnovarsi. È un problema aperto su cui occorrerà indagare ulteriormente.

L'autore si chiede inoltre quale sia la genesi e il significato della famiglia di immagini da lui definita *Trinità all'altare*. Essa intende interpretare a suo avviso la concelebrazione dell'eucaristia da parte della SS. Trinità. Grazie a questa icona i fedeli verranno convinti che ciascuna domenica, ciascun giorno, dietro l'altare del sacrificio eucaristico è presente Dio, attento e misericordioso: in ciascuna eucaristia si può pregare e incontrare la Trinità, che riceve e gradisce l'azione cultuale del prete in *Persona Christi* a nome di tutta la Chiesa esaudendo così la preghiera dei fedeli: *Suscipe Sancta Trinitas*.

Nell'ambito del convegno la rassegna delle rappresentazioni Trinitarie è stata allargata al Canton Ticino e al Piemonte Orientale ampliando il catalogo già realizzato da Tullio Bertamini. In particolare Gian Battista Beccaria si è chiesto quali ragioni hanno indotto a costituire a Ghiffa un'area sacrale. La configurazione del terreno: una pianura rocciosa in mezzo a una macchia boschiva affacciata su uno specchio d'acqua sottostante costituisce una particolarità che, come aveva già osservato fin dal 2000 Fiorella Mattioli Carcano, connotò siti in zone prealpine dove sorgono solitamente Santuari e importanti Sacri Monti. Egli ritiene che sia pure con la dovuta prudenza e discernimento a proposito degli impianti ecclesiali più antichi, debba essere ricostruito quello che lui definisce il *sacrum continuum*. Importanti e numerose attestazioni di epigrafia gallo/romana, reperti architettonici preromani e romani riutilizzati o ritrovati in prossimità di precoci edifici di culto cristiani, possono costituire la base per un lavoro interdisciplinare che si proponga di risolvere questo problema. La lotta contro il paganesimo ebbe, a partire dal settimo secolo, due approcci antitetici fra loro: da una parte la cristianizzazione di riti e luoghi di culto pagani adottati dalla nuova religione, dall'altra la criminalizzazione di antichi siti della devozione popolare dove erano sopravvissuti culti pagani. Il perdurare di culti naturalistici rurali e montani lungo tutto l'arco medioevale è testimoniato nell'alto medioevo da concili, capitolari, libri penitenziali. Il Beccaria riporta una silloge significativa delle frasi che testimoniano il perdurare di questi culti e propone, data la rilevante presenza sulle pendici del Monte Carciago di massi e rocce cuppellate, un'adeguata indagine anche per il Sacro Monte di Ghiffa. Ad esempio, la cappella dell'Incoronazione della Vergine insiste su un roccione piatto e quasi rettangolare che per Fiorella Mattioli Carcano sembra un vero e proprio altare preistorico.

Un utile elemento di confronto con la Trinità di Ghiffa è stato fornito da Paola Elisabetta Simeoni: il Santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore. Attorno all'icona della Trinità in tre figure, denominate le Tre Persone, si sviluppa l'intensa devozione di migliaia di fedeli che ogni anno, individualmente o organizzati in compagnie, raggiungono il luogo sacro con un pellegrinaggio, compiuto per lo più ancora a piedi a testimonianza di una tradizione ancora oggi estremamente viva. La Simeoni ha trovato interessanti elementi di confronto con altri luoghi di culto italiani dedicati alla Trinità quali il Santuario di



S. Maria della Trinità di Fiumedinisi (Messina), il culto alla *Triade* di Forza d'Agrò (Messina), il Santuario della Santissima Trinità di Gaeta, il Santuario della Santissima Trinità di Polcenigo (Pordenone). Le somiglianze si possono ascrivere a diversi elementi: una montagna "spaccata", una notevole quantità d'acqua, la fondazione storica del santuario attribuita a monaci basiliani o genericamente di origine orientale, il culto della Trinità con percezione femminile della stessa. In particolare a Polcenigo una leggenda di fondazione racconta di un'apparizione nel 347 dopo Cristo all'Imperatore d'Oriente Teodorico II delle Tre Persone della Trinità e assegna a una scrittura antichissima in lingua greca la memoria della prima fabbrica dedicata al culto. È anche significativo che la festa si svolga il giorno 8 settembre, in occasione cioè della Natività della Vergine. La Simeoni conclude il suo discorso ribadendo che la tradizione orale è documento di grandissima importanza non solo per la investigazione di dinamiche culturali e sociali attuali, ma anche per individuare tracce di arcaiche memorie conservate in una dimensione mitica riferibile non solo a fatti storici e documentati ma anche a credenze e pratiche antiche. Occorrono pertanto ulteriori più approfondite ricerche interdisciplinari.

Giancarlo Andenna dell'Università Cattolica di Milano con il consueto rigore scientifico chiarisce il ruolo di San Maurizio della Costa nel contesto della religiosità basso medioevale delle decanie della pieve di Intra. Il vescovo Bascapè ne aveva descritto gli elementi costitutivi. Due torrenti che scendono precipitosamente dai monti separano tale pieve dalla Val Grande, dando origine con la loro attività demolitrice alla profonda Vallintrasca ed allo scosceso solco della Valle di San Bernardino, creando con i loro depositi le due ampie pianure di Madonna di Campagna e di Intra. La seconda osservazione dell'attento presule riguarda le modalità di insediamento territoriale, date dalla pluralità di piccoli, a volte piccolissimi villaggi disposti lungo i pendii dei colli e dei monti circostanti il lago, spiegabile solo con l'eccezionale situazione climatica, adatta a favorire molti tipi di coltivazioni. La decania di San Maurizio della Costa comprendeva nel Duecento ben 23 piccoli villaggi. Giancarlo Andenna ne deduce che l'area pievana possedeva una sua naturale compattezza creata da elementi fisici e dalla comune necessità economica delle coltivazioni agricole, in particolare la cereacultura e la coltivazione della vite e del castagno. Contribuiva a tale unità anche la posizione periferica del territorio rispetto alle vie di comunicazione terrestri, mentre quelle lacustri sfioravano tangenzialmente la pieve sulla grande strada d'acqua che da Pavia e dal Po conduceva sino a Bellinzona. Dopo il Mille la vita religiosa era guidata da un arciprete a capo di un collegio clericale. Con il secolo dodicesimo a Intra si sviluppò l'istituzione dei canonici regolari, che facevano vita in comune e in povertà personale secondo la regola antica di Aquisgrana. Un prevosto di Intra, prete Piero, nei primi mesi del 1157 istituì una sorte di confraternita tra chierici e laici, denominata *consortium plebis*. Il legame tra gli aderenti era dato dall'impegno della comune preghiera, dalla carità fraterna tra gli associati e dalla celebrazione degli anniversari dei confratelli defunti, i cui nomi, posti nel libro degli Anniversari, nel *Liber Manualis* delle chiese plebane, erano quotidianamente presenti sull'altare durante la celebrazione della Messe, in una sorta di *Liber Vitae*, costituendo la rappresentazione più profonda della partecipazione unitaria al sacrificio eucaristico di tutti i *confratres* della pieve, vivi e defunti.

Il discorso di Giancarlo Andenna si dipana quietamente attraverso i tempi e sarà da riprendere in altra sede. Fin da ora vengono però chiariti aspetti poco noti relativi alla vita sociale e alle committenze in questo territorio. Così ad esempio Giovanni Antonio Serbelloni, cardinale di San Giorgio, nell'ottobre 1568 proibiva di realizzare *imagines pictae val sculptae* esposte al popolo prima di aver ottenuto le relative dispense. Il presule imponeva inoltre a chierici e canonici impegnati a recitare l'Ufficio divino di pronunciare l'elogio della Santissima Trinità alla fine di ogni salmo e inno, ad alta voce ma con timore e tremore, come se fossero al cospetto di Dio. Inoltre il giovedì doveva essere dedicato alla Trinità, il venerdì alla Santa Croce e il sabato alla Vergine Maria.

Del 1585 è la prima descrizione della chiesa della SS. Trinità di Ronco. Il vicario Ottolino che la visita la trova *incompo-*



sitae structurae. Constatata l'esistenza sulla fronte e sul fianco di una cancellata di ferro per permettere a chi sostava all'esterno specialmente nel giorno della festa della Trinità di ascoltare la messa. Sull'altare *sub fornice*, al posto dell'icona appaiono dipinte *imagines Tres distinctae Sanctissimae Trinitatis*, coperte da un vetro. Più tardi verrà creato un Sacro Monte dedicato alla Trinità. Le sue origini remote secondo l'Andenna vanno ricercate sia nella forza laicale dei fedeli della pieve, che dal pieno medioevo si manifestava nel *consortium*, sia nelle *ellemosinae*, sia in forme di religiosità spontanea, sia nella potenza delle istituzioni ecclesiastiche post-tridentine che guidavano le manifestazioni di fede e di devozione popolare.

Molti aspetti innovativi derivano dal saggio di Angelo Torre dell'Università del Piemonte Orientale sulle *Confrarie dello Spirito Santo* e la loro relazione con il culto della Trinità. Fondato sull'analisi delle Visite pastorali tra il 1550 e il 1750 in Diocesi piemontesi, lo studio del Torre ha preso in esame circa 250 comunità del Basso Piemonte comprese nelle diocesi di Alba, Asti e Mondovì, nelle cui visite pastorali viene registrata una elevata diffusione di associazioni laicali, in particolare delle *confrarie dello Spirito Santo*, connotate dall'esistenza di un edificio profano contenente marmitta per la cottura di cibo e da qualche microscopico appezzamento di terreni con modesti elenchi di redditi. Entro questo luogo si compiva il rituale di una distribuzione di cibo, soprattutto una minestra di legumi (ceci), nella festività della Pentecoste, accompagnato da preghiere o cerimonie per i defunti. L'eucaristia non occupava una posizione centrale ed era assente il rituale della processione. Solo in qualche caso la distribuzione di cibo poteva essere assimilata all'assistenza nei confronti dei più poveri. Interventi episcopali di censura si concentravano sulle distribuzioni *indistinte e promiscue a ricchi e poveri* delle risorse alimentari delle *Confrarie*.

Il vescovo di Novara Carlo Bascapé, animato da una spiccata volontà di comprendere il fenomeno, ne dà una valutazione alla luce della sua cultura canonistica. Egli infatti assimila la confraria alla *phratia* antica *perché fra moltissimi e vari dello stesso paese, non solo, ma di tutta la regione, si costituisce una comunanza per prendere cibo assieme e distribuire del pane, come se fosse un solo sodalizio o coabitazione, anzi una vera e propria società di fratelli riuniti nella carità cristiana, per cui queste pie opere, qui e altrove, usano chiamarsi 'carità', per le quali ragioni i religiosi volgarmente chiamano fare la carità il prendere cibo assieme. Vi sono molti delegati per quest'opera, ed ogni anno dagli amministratori delegati si va di porta in porta questuando grano con cui, secondo i vari istituti dei luoghi, si fa pane; si prendono fagioli e vengono cotti in pubblico e se ne fa pubblico pasto, per i poveri non solo, ma anche per qualunque accorrente e spesso anche per i forestieri*. Il Torre ne deduce che la condivisione rituale crea i gruppi sociali. È la carità a costruire la comunanza. La *Confraria* poteva essere più ampia o più piccola della parrocchia, in ogni caso la sua matrice è territoriale. A consociarsi sono segmenti della popolazione di una parrocchia o di un comune: sono *vicinanze*, borghi compatti che determinano la costruzione di uno spazio rituale e pubblico dotato di un nome di luogo o di devozione che può essere considerato *Istituzione della vicinanza*. Si tratta, conclude il Torre, di forme di microidentità, istituzioni pensate e usate per la costruzione e la produzione dei *luoghi*. Il rapporto fra *Confrarie* e Trinità è desumibile dalla documentazione episcopale con certezza: la loro intitolazione nelle visite pastorali è sempre legata allo Spirito Santo.

La dinastia sabauda cerca di riformare la carità tra Cinque e Seicento affidandola all'Ordine di S. Maurizio e Lazzaro. La prevista vendita delle terre appartenenti a vario titolo alle *Confrarie* genera resistenze documentate nell'archivio dell'Ordine Mauriziano. I funzionari sabaudi vanno a caccia di *segni* che certifichino l'esistenza delle *Confrarie*. Soprattutto la casa è identificabile perché contenente un'iconografia che la rende immediatamente riconoscibile agli occhi delle popolazioni della fine del medioevo o della prima età moderna: la Trinità Triandrica definita variamente *Tre salvatori col mondo in mano*, *Tre simili figure*, *Tre Santi Spiriti*, *Tre re*. La grande varietà di rappresentazioni trinitarie nella prima metà del quindicesimo



secolo potrebbe essere ricondotta al clima delle vicende finali dello scisma d'Occidente e in particolare al periodo dei Concili di Costanza, Basilea e Firenze. Le discussioni conciliari si appuntano infatti sulla nozione di Trinità, nella prospettiva della riunificazione con le chiese orientali.

La *Confraria* possiede la capacità, sociale e giuridica, di produrre *luoghi* attraverso la pratica di mettere in comune risorse tra vicini e di ridistribuirle ai partecipanti con una serie di riti locali. In questo quadro sociale, politico e culturale la rappresentazione triandrica della Trinità assume secondo il Torre il significato di legittimazione dell'Istituzione Confrarie e della sua azione di fondazione e produzione di un luogo.

Nella costituzione territoriale dell'area in cui sorge il Santuario della SS. Trinità di Ghiffa è possibile identificare una cultura politica locale. L'evoluzione dell'Oratorio in Santuario costituisce un tentativo di controllo episcopale di una devozione popolare che si inquadra in una rete di istituzioni riconducibili al funzionamento dell'istituzione plebana. Alle considerazioni di Andenna, il Torre ne aggiunge altre. La visita di Mons. Speciano rivela la tensione derivante dalle relazioni dei laici con la gerarchia ecclesiastica, in particolare con il canonico titolare di San Maurizio. Ad una prima fase di conflitti tra laici e visitatori post-tridentini attorno all'Oratorio della Trinità fa seguito un intenso investimento devozionale: nel 1647 si ricostruisce la cappella grande dell'*Incoronazione della Vergine*, nel 1659 quella del *Battesimo di Cristo*, nel 1701-03 quella d'*Abramo*. Il porticato della *Via Crucis* appartiene a una fase ulteriore, in cui si organizza l'accoglienza dei devoti e si definisce l'orientamento del Santuario, peraltro ancora definito Oratorio, dandogli una facciata. Nel 1841 la festa annuale coincide con l'assunzione di funzioni parrocchiali gestite dalla Compagnia del Rosario di San Maurizio della Costa. Secondo il Torre nella trasformazione dell'Oratorio in Santuario tra Settecento e Ottocento la funzione assunta dal culto Trinitario appare decisiva: la sua forza legittimata dà voce a una produzione di *località* che si basa non solo sulle devozioni che vi si praticavano ma anche dalla condivisione di cibo. La realtà topografica incide sulla struttura del territorio su cui insiste, la plasma. Si spiega così anche la presenza in luogo del grande tavolo, rilevata da alcuni studi puntuali sull'edificazione del Santuario.

Ulteriori incitamenti a futuri studi provengono dalle relazioni nell'ambito di discipline storico artistiche. Jessica Gritti dell'Università Cattolica studia l'evoluzione dall'antico oratorio all'attuale Santuario, avvalendosi degli scavi eseguiti nel 1993 da Enrico Perencin ed editi l'anno seguente da Luisella Pejrani Baricco nei *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, che hanno posto in evidenza le murature perimetrali dell'abside e del lato sud di un edificio presumibilmente basso medioevale, costituito da una piccola aula absidata poggiante su terreno sterile, dal quale affiora un basamento roccioso a nord e uno strato sabbioso verso sud. Gli archeologi formulano l'ipotesi che sulla fronte vi fosse un arco aperto con una cancellata. La zona contenente l'affresco della Trinità non era collegata con la chiesa. Lo Speciano nella sua Visita pastorale definisce il santuario "Ecclesia incomposita", precisando che l'altare della SS. Trinità, posto dietro un vetro, è posto sotto un arco ed è chiuso da un cancello serrato a chiave a lato del quale vi è un'ampia finestra con inferriata. La Gritti ne deduce che si trattasse di una cappella esterna inglobata poi nella fabbrica secentesca che il Taverna nella sua Visita pastorale definirà *ampla et nova* completamente voltata e con buoni pavimenti. Un'attenta disamina delle Visite pastorali estesa anche agli altri edifici, conduce la Gritti ad asserire che vi sono ancora molti dubbi sulle origini e lo sviluppo del Santuario del Sacro Monte di Ghiffa. Gli studi dovranno proseguire sia a livello archivistico che archeologico: gli scavi del 1993 non hanno interessato il terreno su cui insiste la cappella della SS. Trinità. Massimiliano Caldera, della Soprintendenza per il patrimonio storico/artistico del Piemonte, si occupa in particolare dell'affresco della SS. Trinità con la soprastante Crocifissione che il Caldera, in seguito all'intervento di restauro diretto da Paolo Venturoli, riconduce alla stessa campagna decorativa e allo stesso pittore, mal-



grado le apparenti differenze comparative dovute al fatto che probabilmente l'affresco della Trinità riprende e sostituisce un'immagine più antica, verosimilmente medioevale. In realtà il testo della Visita Taverna del 1617 ove è precisata l'esistenza di una vetrata a protezione dell'immagine della Trinità indica, come giustamente il Caldera osserva, la preoccupazione di conservare e tutelare un testo figurativo ormai autorevolmente storicizzato centrale per il culto del Santuario stesso. Dalla Visita Speciano e non solo, deriva peraltro a mio avviso qualche perplessità all'ipotesi che la Trinità e la Crocifissione che la sovrasta, abbiano fatto parte della stessa compagna decorativa.

Marina Dell'Omo individua in Camillo Procaccini e nella sua scuola l'autore della pala d'altare con l'Incoronazione della Vergine con i Santi Maurizio, Bernardino, Gaudenzio e Carlo Borromeo la cui datazione è certamente posteriore al 1610 poiché S. Carlo è rappresentato con l'aureola. Il committente, secondo la Dell'Omo, va ricercato nell'ambito della famiglia Morigia, potente feudataria del luogo, fondatrice a suo tempo del convento dedicato a S. Bernardino a Pallanza. La studiosa auspica che vengano ulteriormente indagate le grandi famiglie committenti del Novarese e del lago Maggiore. La decorazione plastica della cappella della SS. Trinità e dell'altare maggiore è stata indagata da Federica Bianchi. La Visita pastorale del vescovo Antonio Tornielli del 1646 definisce la pala della cappella della SS. Trinità *gipso ornata et inaurata*. Nel quarto decennio cade pertanto l'intervento dei plasticatori. Per quanto riguarda la grande macchina dell'altare con l'Incoronazione la Bianchi si sofferma particolarmente sulla terna di angeli intenti al canto circondati da altri muniti di strumenti a corde e a fiato, il cui arcaismo fa pensare a modelli rinascimentali. L'armonia dell'insieme della gran macchina che incornicia la pala, l'austerità delle figure avvolte in drappaggi all'antica, la loro solenne ieraticità accompagnata da un apparato decorativo sobrio e rigoroso fanno parte del revival classicista voluto dal Cardinal Federico, assecondato dai committenti, con ogni probabilità la famiglia Morigia. Nella cappella della Trinità prevale invece la teatralità dell'ambiente che accompagna l'antica icona della Trinità Triandrica. Il rinnovamento della cappella è rafforzato anche dalla presenza sui cornicioni di angioletti che, in equilibrio precario, catturano l'attenzione dei fedeli con una gestualità diretta e spigliata.

Dal convegno sul Sacro Monte di Ghiffa sono derivati fondamentali apporti agli studi soprattutto per quanto attiene l'antica iconografia della Trinità vista alla luce di un non consueto rigore teologico. La storia del territorio viene calibrata con notevole acribia su ricerche documentarie di prima mano, condotte in particolare sulle Visite pastorali. Molte relazioni aprono nuove piste di ricerca. Si impone una rivisitazione dei testi di S. Agostino sulla SS. Trinità¹³. La diffusione di tale iconografia in Etiopia in secoli a noi più vicini suggerisce di estendere le indagini al mondo orientale. La persistenza dell'invocazione alla SS. Trinità nella liturgia induce a ritrovare nuovi significati nella devozione popolare. Nell'arco del secondo Quattrocento la Trinità diviene componente fondamentale nell'iconografia dell'Incoronazione della Vergine. Così la passione e il *Compianto di Cristo* in chiese dedicate all'Assunzione, acquistano nuova rilevanza.

Grazie alla sua interdisciplinarietà e al rigore scientifico delle relazioni abbiamo ricavato dal convegno di Ghiffa inusuali indicazioni di metodo che consentono di condurre a sistema studi compiuti nei tempi passati su singole iconografie.

Viene confermata la stretta correlazione dal punto di vista iconografico che nel corso dei secoli si va stabilendo tra *Trinità, Eucaristia, Incoronazione della Vergine*. È significativo che al Santuario di Ghiffa la festa della SS. Trinità nel 1841 coin-

13. "Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi milleloquium veritatis, A.G. Bartholomeo Urbinate Episcopo Digestum, volumen secundum, Brixiae 1734" 934. È tradizione che Agostino Trionfo da Ancona abbia iniziato quest'opera, vera e propria summa del pensiero di Sant'Agostino, completata poi da Bartolomeo da Urbino. Cfr. R. ARBESMANN, "The que-

stion of the autorship of the 'Milleloquium veritatis S. Augustini'", *Analecta augustiniana*, XLIII (1980), 163-186. Ne ho dato una breve indicazione, che andrebbe ulteriormente approfondita, in una mia conferenza alla Biblioteca Umanistica di S. Maria Incoronata a Milano lo scorso anno.



cidesse con l'assunzione di funzioni parrocchiali gestite dalla Compagnia del Rosario di immagini relative a S. Maurizio della Costa. Prima ancora, nel 1647, era stata edificata la cappella dell'Incoronazione della Vergine, dotata di ben cinque confessionali dove i fedeli nelle tre domeniche dedicate alla SS. Trinità potevano essere assolti anche per i casi riservati e ricevere l'indulgenza plenaria.

In quest'ottica andrà rimeditata la lettera di San Carlo al clero e al popolo milanese per l'istituzione della Compagnia del Rosario. Essa viene istituita nella chiesa metropolitana il 25 marzo 1584, dove già esiste la Compagnia del SS. Sacramento¹⁴. E non è forse un caso che nell'ordinamento degli Acta nell'edizione del 1599 compiute per ordine di Federico, questa lettera segua quella per la Traslazione della Santa immagine della Beata Vergine presso Saronno. San Carlo:

Questa festa che hoggi celebriamo è comune a N.S. Christo Giesù e alla Sua Madre beatissima Maria. Hoggi è la Domenica delle Palme, nella quale facciamo festa a memoria solenne quando N.S. come trionfando intrò in Gierusalemme, e insieme è il sacro giorno dell'Annunciazione della Madonna, di maniera che si congiunge la festa di ambedue: oltra che per quest'ancora hoggi è festa di loro comune, che se bene pare propria della Beata Vergine, perché piglia il nome da lei, è però quanto al mistero il quale si celebra, dell'Incarnazione del Signore, comune festa e di nostro Signore e della sua beatissima Madre. Dunque con ragione in questa solenità commune d'hoggi principieremo una divotione parimenti commune verso ambidue¹⁵.

Il significato della SS. Trinità divenuta nel Quattrocento componente fondamentale nelle Storie della Vergine¹⁶, ma anche l'importanza che la Passione e il Compianto di Cristo vengono ad assumere nelle chiese dedicate all'Assunzione, preludio di sacri cammini, tutti argomenti di cui mi sono occupata nel tempo, hanno attinto nuova linfa vitale dal convegno "Iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti".

Nuovi studi dovranno approfondire quanto abbiamo imparato da questo convegno: la stretta correlazione esistente tra SS. Trinità; Passione, Sacrificio Eucaristico e Compianto di Cristo; Assunzione e Incoronazione della Vergine. Ne deriva la volontà di tradurre in congruente immagine tale correlazione per la consolazione dei fedeli e a *fundamentum fidei*.

Riceverà così ora piena comprensione la preziosa testimonianza fornita da Giacomo del Torgio, cappellano dell'oratorio di S. Margherita a Casatenovo e della vicina chiesa di S. Giustina, cappellano dei Casati, egli aveva fatto riedificare nel 1462 e dipingere nell'anno seguente l'oratorio. Sotto il suo ritratto in veste di orante, posto sulla parete destra dell'oratorio contenente nell'abside i fondamenti della *Historia Salutis* poneva questa iscrizione:

Sacerdos iste fecit rehedificare hanc ecclesiam MCCCCLXII et fecit pingere MCCCCLXIII ad honorem Beatissimae Trinitatis Patris Filii et Spiritus Sancti, et Sanctissimae Virginis Mariae Matris Dei atque Sanctae Margaritae virginis et martiris totiusque curiae celestis et ad consolationem et aedificationem fidelium hanc ecclesiam visitantium. Omnes igitur fideles ad devotionem accedite et Dominum etiam orate pro me.

Meglio si comprende ora l'invocazione finale rivolta a tutti i fedeli che visitano la chiesa a loro consolazione ed edificazione: *Dominum etiam orate pro me¹⁷*.

14. M.L. GATTI PERER. *La lettera di San Carlo per l'istituzione del Rosario* in 'Miraculis clariae Virgini deiparae burgi Saroni fidelium pietas F.C.' AA. VV. *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, 1996 a cura di Maria Luisa Gatti Perer, p. 253. Si veda anche: M.L. GATTI PERER, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario. L'istituzione della compagnia del S. Rosario eretta da San Carlo e l'edizione italiana figurata del 1583 delle 'Rosariae preces' di Bartolomeo Scalvo*. Estratto dal volume «Carlo Borromeo e l'opera della 'Grande Riforma', Cultura, reli-

gione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento». Milano, 1997 - pp. 185-216.

15. "Acta Ecclesiae Mediolanensis", 1599 - pp. 1094-1097.

16. M.L. GATTI PERER. "La *Dormitio Virginis* nella Collegiata di Castiglione Olona. Prime considerazioni su una riscoperta" *Arte Lombarda* 139 (2003/3) pp. 40-50. In particolare fig. 1 (La Trinità).

17. M.L. GATTI PERER, 1987, 27.









INQUADRAMENTO DEL TEMA

Introduzione Claudio Silvestri	11
La “Trinità Eucaristica” del Sacro Monte di Ghiffa: spunti per una lettura teologico-iconografica Pasquale Iacobone	17
Dall’Occidente all’Etiopia: cenni di iconografia della Trinità dal XVI al XVIII secolo Agostino Colli	33

IL CONTESTO

Perché un santuario e un culto trinitario sulle alture sopra Ghiffa? Battista Beccaria	57
San Maurizio della Costa nel contesto della religiosità basso medievale delle decanie della pieve di Intra Giancarlo Andenna	71
L’antico oratorio, le successive modifiche: analisi dal punto di vista architettonico Jessica Gritti	79
L’affresco della SS. Trinità e della Crocifissione al Sacro Monte di Ghiffa Massimiliano Caldera	97
Camillo Procaccini a Ghiffa Marina Dell’Omo	103
La decorazione plastica nel santuario di Ghiffa: la cappella della SS. Trinità e la macchina dell’altare maggiore. Plasticatori a confronto sulle sponde del Verbano nel primo Seicento. Tracce per una ricerca. Federica Bianchi	113

I CONFRONTI

L’iconografia della Trinità a “ <i>vultus trifrons</i> ” e a tre figure nel territorio della diocesi di Novara e nel Canton Ticino: segnalazioni e ricerche Gian Vittorio Moro	127
L’iconografia della SS. Trinità in Piemonte e le confrarie dello Spirito Santo Angelo Torre	149
Esempi di iconografia trinitaria nel Piemonte Meridionale Gelsomina Spione	171
Il culto al santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore. Un approccio antropologico alla conoscenza e alla tutela del territorio Paola Elisabetta Simeoni	177
La Trinità all’altare. Genesi, designazione e significato di una famiglia di immagini François Boespflug	187
Prime tappe di un itinerario destinato a proseguire Maria Luisa Gatti Perer	209



Finito di stampare
aprile 2008
presso Tipografia Press Grafica
Gravellona Toce

Il volume contiene contributi di:

Claudio Silvestri, Direttore Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa

Mons. Pasquale Iacobone, Membro del Pontificio Consiglio della Cultura, Pontificia Università Gregoriana di Roma

Fra Agostino Colli, Ordine dei Frati Minori Cappuccini, Istituto Teologico di Addis Abeba, Etiopia

Gianbattista Beccaria, Storico, Associazione Storia della Chiesa Novarese

Giancarlo Andenna, Dipartimento di Studi Medievali, Umanistici e Rinascimentali, Università Cattolica di Milano

Jessica Gritti, Università Cattolica di Milano

Massimiliano Caldera, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico del Piemonte

Marina Dell'Omo, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico del Piemonte

Federica Bianchi, Storica dell'Arte

Gian Vittorio Moro, Storico dell'Arte

Angelo Torre, Università del Piemonte Orientale, Dipartimento POLIS - Politiche pubbliche e scelte collettive

Gelsomina Spione, Università del Piemonte Orientale, Dipartimento POLIS - Politiche pubbliche e scelte collettive

Paola Elisabetta Simeoni, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Istituto centrale per il Catalogo e la Documentazione

François Boespflug, Università di Strasburgo, Facoltà di Teologia Cattolica

Maria Luisa Gatti Perer, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Professore Emerito di Storia dell'Arte Moderna all'Università Cattolica di Milano