

## Il teatro come fonte dell'immagine. L'iconografia escatologica nel Ponente Ligure: Giovanni Canavesio, Matteo e Tommaso Biasacci

Federica Natta

Può lasciare perplessi la valutazione di circostanze figurative di artisti di tono minore, piemontesi nella fattispecie e per giunta operativi in situazioni contestuali diverse dal loro *milieu* culturale. Tuttavia l'attività di Giovanni Canavesio a Pigna e a La Briga<sup>1</sup> nonché quella di Matteo e Tommaso Biasacci in ambito ingauno<sup>2</sup> devono essere assunte in un'ottica più dilatata e ampia. Perché è una terra di confine dialetticamente vivace quella percorsa dai nostri, nella quale si notano, accanto a fenomeni di ristagno culturale, espressioni più aggiornate e internazionali. È vero. Le opere pittoriche prese in esame risultano disseminate in aree geografiche periferiche; si è al centro, però, di quelle arterie viarie che collegavano le valli del Piemonte e la Liguria, lungo le antiche vie del sale. Si tratta di una regione, come ha sostenuto Zeno Birolli, che sulle mappe non ricorre tracciata entro precisi confini ma sta ad indicare la storia di una specifica cultura artistica propria del confronto e del saldarsi di una molteplicità di fattori<sup>3</sup>. Da tutto ciò deriva, in epoca tardo medievale e moderna, un livello di vita civile e culturale di ampio respiro, sia per le zone del Monregalese e del Cuneese, da un lato, sia per le località della Riviera occidentale della Liguria, dall'altro, in virtù soprattutto dei collegamenti tra le Alpi, la Langa e il territorio dell'Alta Provenza<sup>4</sup>. Non solo. La scissione politica di queste terre, divise tra domini sabaudi e retaggi genovesi, accresce il confronto dialettico realizzando una civiltà figurativa dai tratti e dai caratteri assolutamente unici. Nel suo saggio sui "cantieri architettonici" delle Alpi Marittime Fulvio Cervini<sup>5</sup>

1. Si tratta dell'area intemelica. Le due località sono situate nell'entroterra della Valle del Roja.

2. Si prendono in considerazione due cicli di affreschi: rispettivamente quello realizzato in San Bernardino ad Albenga e quello del Santuario di Montegrazie a Imperia.

3. Z. Birolli, *Il formarsi di un dialetto pittorico nella regione ligure-piemontese*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", xx, 1966, p. 125.

4. Ivi., p. 115.

5. F. Cervini, *La pietra e la croce. Cantieri medievali tra le Alpi e il Mediterraneo*, Philobiblon, Ventimiglia 2005, pp. 76-95.

parla dell'esistenza di una macro regione caratterizzata da una medesima *koinè* stilistica che percorre e si rimanda, in virtù della pratica delle maestranze itineranti, in tutto l'arco alpino. Esistono poi altri dati di cui occorre tener conto.

Chiarisce ulteriormente a questo proposito Paola Mallone:

In queste realtà le nuove idee e i contenuti di un'arte, che altrove si mostra in continua evoluzione, giungono evidentemente con notevole ritardo; vi si attardano e vengono altresì scrupolosamente filtrati per via di un atteggiamento che tende a ridimensionare gli stimoli che provengono da ogni spontanea iniziativa di rinnovamento culturale. Nascono, in tale contesto, opere che non si distinguono, certo, per l'originalità dei temi ispiratori, né per la creatività e la singolarità dei soggetti e delle tipologie. La qualità di questi dipinti risiede tutta nell'evidenza con la quale i pittori riescono, manipolando la vulgata evangelica e il leggendario dei santi, a "persuadere" il loro pubblico, facendo leva sull'ingenuità e sul sentimento di paura e angoscia, unici valori che connotano, probabilmente, il loro *status* emotivo<sup>6</sup>.

Siamo di fronte, cioè, a una marcata epifania di intenti chiaramente didattici.

Non solo. Nel caso dei nostri, ci si trova innanzi anche a qualche cosa di altro. La pratica artistica di Canavesio e dei fratelli di Busca si muove non solo lungo un interessante itinerario pittorico (snodato tra le valli delle Alpi Marittime che scendono al mare fra Albenga e Nizza e la stessa Liguria occidentale) ma anche in un contesto cronologico estremamente eloquente. Il secolo è il xv, utile elemento per argomentare con perizia la tesi della manipolazione del dato teatrale<sup>7</sup> nell'ideazione e creazione dell'immagine dipinta.

Se si condivide l'argomento francasteliano<sup>8</sup> per cui la visione figurativa è interpretazione combinatoria del reale, primaria (cioè indipendente da concetti e immagini anteriori) e ordinata come un tutto, dove gli oggetti hanno solo valore di supporti, dove la creazione è atto che stabilisce legami tra elementi che appartengono contemporaneamente alle sfere del percepito, del reale e dell'immaginario<sup>9</sup>, allora la tesi teatro-immagine diventa ancora più interessante se relazionata alla si-

6. P. Mallone, *Predicatori e frescanti. Jacopo da Varagine e la pittura ligure-piemontese del Quattrocento*, Centro italiano di studi storici sulle devozioni, Savona 2000, p. 22.

7. Il termine va accolto nella sua accezione più ampia. Non solo drammi e sacre rappresentazioni ma anche ogni momento festivo, rituale, celebrativo che implicava un movimento e un afflato drammatico e drammatizzato. Si inseriscono quindi in questo contesto anche le pratiche devozionali inerenti i diversi momenti liturgici, specie quelle dedicate alla Settimana Santa, considerato il tema degli affreschi: *Passione di Cristo* e *Giudizio Finale*.

8. P. Francastel, *Gli elementi figurativi e la realtà*, in Id., *Guardare il teatro*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 175-221.

9. Secondo Pierre Francastel la visione dell'artista è condizionata dalla circolazione dialettica di tre elementi: dati sensibili, oggetti di civiltà, segni figurativi. Nell'opera si ha dunque l'esistenza di diversi livelli: livello di realtà (cui appartengono sia gli oggetti del percepito dell'artista che gli oggetti istituzionali) e livello di oggetti di civiltà, i quali da segni di intelligibilità diventano, nel tempo, oggetti materiali che formano gradi intermedi di significazione. Cfr. P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino 1957; Id., *La réalité figurative*, Donoel Gonthier, Paris 1965; Id., *Guardare il teatro*, cit.

tuazione temporale del xv secolo. Ma perché il Quattrocento? Si tratta di un'epoca di trasformazione in cui entrano in collisione due sistemi immaginativi diversi: quello medievale e un nuovo tipo di figurazione che si concretterà poi compiutamente nel xvi secolo. Nella fattispecie si tratta di una diversa via percettiva, legata alla nuova cultura, al nuovo ordine politico e intellettuale, la quale, per essere suscettibile di comprensione da parte del pubblico, tende a conservare sistema e oggetto figurativo medievale inserendoli in una serie di accessori che entrano in combinazione nella ricostruzione degli episodi della leggenda cristiana. In sostanza, ci si trova di fronte a un nuovo rapporto, a una trasformazione importante. Il sistema figurativo medievale infatti era diverso. Si basava essenzialmente sul bisogno di stabilire una relazione concreta tra racconti sacri (fonte di tutta la conoscenza) e le attività comunitarie della società<sup>10</sup>. Nel Medioevo l'immaginario era la condizione stessa dell'ordine sociale<sup>11</sup>. La funzione della pittura, allora, non era quella di stabilire un'unica relazione tra gli episodi religiosi e gli atti quotidiani; per rendere verosimili i racconti evangelici occorreva radicare il sacro nella vita. L'oggetto figurativo medievale era dunque tanto più efficace quanto più aneddotico e in grado di fondare un ponte tra dogma e vita immaginativa delle folle. Nel Quattrocento invece si tenta di istituire una diversa via la quale riduce il ruolo dell'oggetto di civiltà, tradizionale supporto dell'immaginario, a vantaggio di una nuova serie di elementi attinti a una nuova categoria dell'esperienza sensibile: la vista. E, a questo proposito, esiste un ulteriore dato estremamente interessante. L'immaginario pio del Quattrocento visualizza soprattutto l'immensa tradizione in atto della paraliturgia<sup>12</sup> (e non dei testi sacri) che, nel corso del xv secolo, viene a modificare l'uso e la significazione correlativa di parte dei suoi ingegni, permettendo così di verificare le modalità di trasformazione di un materiale di oggetti in parte eletti dai pittori quali elementi del loro sistema. Non si tratta tuttavia di stabilire una relazione bilaterale esclusiva fra teatro e pittura figurativa. L'immagine dipinta non è semplice trasposizione di drammi, rappresentazioni, paraliturgie medievali, tanto più che, come fa notare Ludovico Zorzi, è nella misura in cui gli apparati scenici si riducono che essi diventano temi di composizione per gli artisti<sup>13</sup>. Si tratta però di

10. Per la Chiesa era necessario che i fedeli, la cui istruzione era limitata e ai quali non era dato l'accesso diretto alle fonti scritte del sapere, avessero la possibilità di raffigurarsi la materia delle leggende su cui poggiava il dogma.

11. La dottrina medievale può ben essere esemplificata dall'affermazione dell'abate Sigerio: «Per materialia ad immaterialia». I segni (figurativi) si riferiscono a conoscenze e qualità. La rappresentazione e l'ordinamento dell'oggetto sono subordinati alla logica dello spirito.

12. Il termine paraliturgia va relazionato con quanto detto precedentemente sul senso di "dato teatrale" (cfr. nota 7). S'intende dunque riferirsi non solo ad allestimenti e attività esclusivamente drammaturgiche, quali Misteri e Sacre Rappresentazioni, ma anche a tutte quelle forme di coinvolgimento popolare e cittadino come feste, cortei rituali e processioni. In questo ambito un ruolo essenziale è svolto dalle confraternite, sodalizi attivi e radicati nella vita cittadina e nell'allestimento delle festività.

13. E paradossalmente, tanto più questi temi rivestono una forma immaginativa tanto più tendono a non essere più riconoscibili come trasposizioni di spettacoli (cfr. L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Einaudi, Torino 1988, p. 81). Ancora valida un'affermazione di Marc Bloch nella sua *Società feudale*: «L'ammirevole fioritura

verificare l'esistenza di molteplici livelli di apprendimento del reale sui quali si gioca la figurazione plastica. E non vi è dubbio sul fatto che la tradizione drammatica abbia rivestito un ruolo fondamentale nella formazione di un mondo immaginario in cui si muovono, in convivenza, artisti e pubblico del tempo. Si tratta d'altronde di una forma generale del pensiero del tempo: concretare in atti e racconti i valori di civiltà.

La pittura di Giovanni Canavesio e dei fratelli Biasacci si muove tutta all'interno di questo contesto sia nei temi, la *Passione del Cristo* e il *Giudizio*, argomenti consueti di Sacre Rappresentazioni e Misteri, sia nelle caratteristiche narrative ed espressive. Esistono tuttavia per gli artisti modalità diverse di dipendenza dal dato teatrale. Il pinerolese Canavesio ripropone citazioni quasi letterali di strutture topografiche ed elementi figurativi. La visione di Misteri francesi, l'allestimento di Passioni sembra aver suggestionato in modo più diretto e vistoso il ciclo degli affreschi di Pigna<sup>14</sup> e di Notre Dame des Fontaines. D'altra parte già nel 1966 Andreina Griseri<sup>15</sup> parlava di "teatro espressionista" in Canavesio mentre Gian Vittorio Castelnovi faceva rilevare che «nessun documento ci stupirebbe meno di quello che ci mostrasse il nostro pittore impiegato, per conto di qualche confraternita, a mettere in scena la Passione del Signore sul sagrato di una chiesa»<sup>16</sup>. A questo

12  
ra artistica del periodo medievale non rappresenta solo la più durevole gloria di un'epoca dell'umanità. Essa servì da linguaggio alle più alte forme di sensibilità religiosa, come l'integrazione del sacro e del profano [...]. Essa fu poi peraltro ricettacolo di valori che non giunsero a manifestarsi altrove» (cfr. M. Bloch, *La società feudale*, Einaudi, Torino 1949, p. 91).

14. Sono due cicli pittorici particolarmente ampi: le figurazioni impegnano, infatti, gran parte delle superfici interne; estendendosi sulla controfacciata, sulle pareti laterali, sull'arco trionfale e sulle volte a crociera. Si tratta di due cicli molto simili eseguiti a distanza di dieci anni l'uno dall'altro: 1482, quello in San Bernardo a Pigna; 1492, quello del Santuario a La Briga. Argomento della rappresentazione: gli episodi della *Passione, Morte e Resurrezione* di Cristo, ordinati da destra a sinistra, in due fasce, e contraddistinti da una numerazione progressiva in lettere latine accompagnata, sotto ciascun pannello figurato, da una semplice didascalia sempre in latino (secondo il criterio della *via Crucis*). A realizzare una continuità interviene un tendaggio ininterrotto a *trompe-l'oeil* che corre in basso sotto le scene, riproponendo una soluzione decorativa assai consueta in quegli anni.

15. A. Griseri, *Jaquierio e il realismo gotico in Piemonte*, F. Pozzo, Torino 1966, p. 109.

16. G. V. Castelnovi, *Il Quattrocento e il primo Cinquecento*, in AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria*, Sagep, Genova 1987, I, p. 119. Occorre comunque considerare il dato che Canavesio probabilmente lavorò per conto di confraternite, tra l'altro proprio negli anni in cui era impegnato a terminare il cantiere pignasco. A titolo di esempio si può citare il caso degli affreschi della cappella dei Penitenti Bianchi a Peillon, presso Nizza, raffiguranti otto scene della *Passione* di Cristo (dall'Orazione nell'orto all'Andata al Calvario) nella volta, la *Crocifissione* e la *Pietà fra i santi Antonio Abate e Petronilla* (?), sulla parete di fondo. Le pitture sono state riferite al pittore di Pinerolo da M. Roques (*Les peintures murales du Sud-est de la France*, Picard e C.ie, Paris 1961, pp. 325-327), ampiamente pubblicate da F. Enaud (*Des fresques du XV siècle miraculeusement préservées sont découvertes en Provence*, in "Connaissance des arts", 1962, pp. 104-110), ripresa poi da C. G. Sciolla (*Il cantiere di Notre Dame des Fontaines e le botteghe itineranti di Baleison e Canavesio. Problemi di pittura tardo-gotica alpina*, in P. B. Avena, *Notre Dame des Fontaines, la cappella Sistina delle Alpi Marittime*, Martini, Borgo S. Dalmazzo 1989, p. 30). Anche R. Brezzi (*Precisazioni sull'opera di Giovanni Canavesio: revisioni critiche*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", XVIII, 1964, pp. 35-56) concorda con l'attribuzione canavesiana, ma ne propone una collocazione cronologica al 1492-1498, mentre G. Ro-

proposito, risulta interessante la valutazione delle scene, percorse da un procedere concitato, rigido, angoloso, dove Cristo non è protagonista, ma motivo all'azione di sgherri, di soldatucci, di giudici diabolici: «gentaglia che agghindata con qualche stravaganza per sapere di lontano, di esotico, spinge, trascina, apostrofa, ghigna, schernisce, batte, sputa: e tutto in modi così calcati che la sacra rappresentazione, già pensata come pantomima, finisce a tratti nella parodia, o addirittura nelle figure di una danza grottesca»<sup>17</sup>. Più precisa seppure sommaria la valutazione di Laura Marchiando Pacchiola<sup>18</sup>, che coglie elementi eminentemente teatrali nella dinamica rappresentativa del *presbiter* piemontese<sup>19</sup> ma ne dà solo elencazione. Così la costruzione di una struttura a più luoghi simultanei, la presenza di palizzate, il significato dei cartigli rimangono elementi solo suggeriti e tra l'altro relazionati a un'unica situazione che è quella della topografia teatrale.

Ben diversa la "drammatizzazione" dei Biasacci, che non è citazione puntuale ma che rientra più precisamente nel discorso dell'elaborazione delle diverse fonti dell'immagine dipinta di cui il dato teatro è una costituente tra le altre. Vediamo come.

### Teatro e pittura in Matteo e Tommaso Biasacci

È nota la suggestione dell'aspetto drammatico nell'attività dei due fratelli di Busca. Nel suo saggio dedicato all'affresco del Santuario di Montegrazie, Fulvio Cervini<sup>20</sup> ricorda la presenza di un velario dipinto nella rappresentazione della *Crocifissione* di Sempeyre, quasi ad avvertire lo spettatore che egli sta guardando un dramma sacro e non l'interpretazione di un fatto storico. Tommaso e Matteo rimandano qui a una prassi visiva ben conosciuta e familiare al pubblico del tempo e ne fanno esplicita menzione. Non solo. Nella strutturazione dello spazio dipinto nelle scene della *Buona e Cattiva Confessione*, *Comunione*, *Morte* lo studioso parla di probabile memoria e suggestione di dispositivi scenici, proprio per la configurazione topografica, inscatolata entro strutture architettoniche che paiono riferirsi ai luoghi deputati di una sacra rappresentazione. Nonostante questi dati, l'impressione che ne deriva tuttavia è di una manipolazione dell'aspetto drammaturgico molto specifica, connessa soprattutto alla pratica pastorale e alla pedagogia del

mano (*Canavesio, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, xvii, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1974, p. 729) è incline a una datazione precoce del ciclo riportandola agli anni del 1480.

17. Castelnovi, *Il Quattrocento*, cit., p. 191.

18. L. Marchiando Pacchiola, *Nelle pitture di Pigna e di Briga. Gli ultimi echi di una civiltà teatrale*, in Ead. (a cura di), *Sulle orme di Giovanni Canavesio (sec. xv)*, Tipografia Giuseppini, Pinerolo 1992, pp. 29-31.

19. Così si firma il nostro negli affreschi di Pigna. In specifico l'iscrizione recita: «Hoc opus fieri comunitas pignensis anno Domini MCCCLXXXII die XII octobris presbiter Johannes Canavesio de Pinerolo pinxit». Cfr. F. Natta, *Per un'iconografia infernale nel Ponente Ligure alla fine del Quattrocento*, in "Intemelion. Cultura e territorio", n. 9-10, 2003-2004, pp. 25-84.

20. F. Cervini, *Teoria della morte e senso della vita negli affreschi di Tommaso e Matteo Biasacci*, in F. Boggero (a cura di), *Montegrazie. Un Santuario del Ponente Ligure*, Allemandi, Torino 2004, p. 92.

pentimento. Eloquenti gli stessi argomenti degli affreschi di Montegrazie e di Albenga: si tratta di due cicli informati alla didattica medievale della *Buona e cattiva arte del vivere*, commentata dalla tradizionale iconografia dei *Vizi* e delle *Virtù* e dalle sue conseguenze inappellabili ed eterne: i *Castighi infernali*, il *Purgatorio* e il premio del *Paradiso*.

Ciò che appare con immediata evidenza è lo stretto didascalismo del programma figurativo caratterizzato da complessità iconografica e densità iconologica a testimoniare una retorica saggia e calibrata. Ne è prova che fulcro concettuale e inventivo nell'affresco di Montegrazie sia la scena dell'*Allegoria del momento della Morte* che costituisce il canone interpretativo di tutta la pagina dipinta. A testimonianza di ciò il fatto che essa sia quadro intermedio della rappresentazione (nella volontà di ribadire la funzione della morte come cerniera tra terra e cielo e contemporaneamente indurre lo spettatore a considerare il ciclo come un'*ars moriendi*), nonché il riferimento alla convezione, tipicamente medievale, che vuole la rappresentazione dell'altro mondo mediata dalla presenza di chi si appresta a entrarvi, da intendersi non tanto in senso assoluto, quanto in relazione alla morte e al modo migliore per affrontarla (non a caso i gironi infernali sono nominati *sepulcra*). L'unica differenza tra il giovane dei Biasacci e lo spettatore è che quest'ultimo ha il tempo di conformare la sua vita ai modelli che potrebbero garantirgli la salvezza, costituiti dal Cristo e dall'insieme delle pratiche devote, illustrate nella parte inferiore del ciclo (fig. 1).

Di fatto, la logica che anima il poema è quella dei chierici. Il fine è l'incitamento alla penitenza e contemporaneamente alla pratica della confessione in quanto traduzione principale del desiderio di espiazione. E d'altra parte si giustifica sotto tale aspetto la transitorietà che esplicita il contesto del giudizio. Esso è reintrodotta nella temporalità; alle sentenze di salvezza e di condanna della Fine dei Tempi è sostituita l'immagine del giudizio delle anime dopo la morte. Così il contesto dell'Ora Ultima compare ma viene privato della prospettiva escatologica. Gli affreschi si danno soprattutto come tavola delle prospettive dell'Aldilà, quale è però nel tempo compreso tra Redenzione e Sentenza Finale. Non a caso si ha la presenza del Purgatorio, dimensione naturalmente assente nel contesto della prospettiva eterna. Infine, sotto tale aspetto, si giustifica una strutturazione dell'*Inferno* sul modello settenario dei peccati: esso altro non è che una "griglia" atta a permettere al devoto cristiano un esaustivo esame di coscienza<sup>21</sup>. L'affresco si tiene così a un orizzonte essenzialmente morale, cosa perfettamente comprensibile per un'opera concepita sotto l'autorità dei Minori Osservanti e destinata a un largo pubblico<sup>22</sup>.

21. La rappresentazione del contesto infernale nei due affreschi dei fratelli Biasacci consta di una suddivisione in sette luoghi denominati *sepulcra*, ciascuno destinato alla punizione di un Vizio capitale. La successione segue l'acronimo SALIGIA: dunque, nell'ordine, Superbia, Avarizia, Lussuria, Ira, Gola, Invidia, Accidia.

22. Gli affreschi di San Bernardino ad Albenga e quelli di Montegrazie sono strettamente affini nell'iconografia, salvo alcune varianti. Il dato si giustifica con la circostanza dell'essere stati condotti in simultaneità, entrambi nell'anno 1482, vedendo l'alternanza dei due fratelli sui cantieri e l'utilizzo

Fig. 1. Matteo e Tommaso Biasacci, *Scene della Buona e Cattiva Confessione, Comunione, Morte; Virtù e Vizi; Giudizio*, Santuario di Montegrazie, 1482.



Così l'aspetto drammatizzato dell'iconografia biasacesca sta soprattutto nel rivolgersi ai fedeli con l'evidenza delle cose mostrate più che con la retorica della parola, fine, tra l'altro, della predicazione stessa che, a questa data, è intimamente compromessa con le pratiche teatrali. A partire dal XIII secolo, infatti, si attua una compenetrazione stretta tra i due universi, pastorale da un lato e teatrale dall'altro, con fenomeni di utilizzazione dei giullari a scopi religiosi<sup>23</sup>, per esempio, o di spettacolarizzazione della predica<sup>24</sup>. Non si tratta solo di san Francesco che si fa "giul-

dei medesimi cartoni. È probabile comunque che il programma iconografico sia stato negoziato in ambito francescano e poi riportato al santuario per comodità operativa, o perché la committenza locale di Montegrazie gradiva conformarsi al modello ingauno.

23. È il caso dei giullari che narrano le vite dei santi, ma anche dell'uso delle abilità professionistiche dei buffoni all'interno del teatro religioso (cfr. L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 65-66).

24. Cfr. I. Magli, *Gli uomini della penitenza: lineamenti antropologici del medioevo italiano*, Garzanti, Milano 1977, pp. 63-74.

lare di Dio” compiendo con ciò un’operazione duplice: di assunzione di tecniche e insieme di dignificazione del soggetto sociale portatore di quelle tecniche. Si tratta di un processo più generale, di occupazione progressiva dello spazio specifico dei giullari (che è lo spazio fisico della piazza ma anche lo spazio sociale della conquista di un pubblico), da parte di una categoria concorrente di operatori, sulla base del principio che “occorre mostrare per educare”<sup>25</sup>. Ma il principio di visibilità non è solo strumento della pedagogia clericale. Il dato dell’“esibizione spettacolare” in questo tempo è propria anche di altre dimensioni. Per comprenderla occorre relazionarsi con quel grande dramma che la storia italiana dal Duecento al Quattrocento celebra: il dramma dell’umanesimo cristiano. Si tratta del tema della risposta individuale e di gruppo al messaggio del Redentore, argomento destinato ad avere grandissima profondità negli spiriti ed estensione nel tempo, semplicemente ravvivato poi dal movimento di Ranieri Fasani, l’ultimo dei grandi moti popolari che, di fatto, ha operato solo nel tradurre semplicisticamente, come accade a tutte le trasposizioni collettive di una parola originale, l’attesa gioachimita e l’ascesi francescana<sup>26</sup>.

Così si spiega il valore dei sodalizi confraternali che altro non hanno fatto che far convergere l’attesa del Regno dello Spirito in una disciplina individuale, collettivamente sollecitata, per arricchire poi, ridisperso ciascuno nella sua piccola patria, la vita dei gruppi. Di essi tuttavia interessa un altro dato: le modalità con cui hanno attivato e visualizzato l’attualità del Regno, la disciplina e la condotta con cui le confraternite hanno ripercorso il verbo di Cristo e la liturgia della sua Chiesa. Sicuramente il momento della reviviscenza è la chiave storica per intendere ogni fenomeno circoscritto di questa vicenda, perché esso è ciò che muove ogni moto di queste anime concordi: dalla flagellazione, all’esecuzione di canti lirici, fino alle processioni devote e alle sacre rappresentazioni. È vero. Il dramma intorno alla Presenza Reale<sup>27</sup>, l’Avvento del Tempo dei Poveri in Spirito, la Seconda Parusia hanno una grandezza che nessuna iconografia, nessuna drammaturgia può eguagliare; tuttavia la lauda o il brano pittorico sono rilevanti perché ne sono dei frammenti, ripetono organicamente il coesistere della storia sacra e dell’attesa apocalittica, nonché la transvalutazione penitenziale, suo corollario. Non stupisce quindi

25. Alcuni episodi sono riportati da Salimbene nella sua *Cronica*, come quello della predicazione di fra Gherardo che, nascondendo la testa in un cappuccio, s’immerge in una meditazione dalla quale esce con la visione di quanto sta facendo contemporaneamente in un’altra città un suo confratello con cui si era precedentemente accordato, suscitando così stupore e, alla verifica successiva dell’esattezza della visione, procurandosi un gran credito. Cfr. Salimbene De Adam, *Cronica*, ed. critica di G. Scalia, Laterza, Bari 1966, p. 108. Per i rapporti tra teatralità e francescanesimo cfr. AA.VV., *Francescanesimo e teatro medievale*, atti del convegno nazionale di studi (San Miniato, 8-10 ottobre 1982), Società Storica della Valdese, Castelfiorentino 1984.

26. E lo stesso si può dire della popolarissima ondata penitenziale dei Bianchi del 1399, nonostante siano mutate le coordinate storiche che, in quel momento, esigevano anche di ricomporre conflittualità in seguito al grande scisma della Cristianità occidentale divisa tra sede romana e avignonese.

27. Liturgicamente connesso alla festa del *Corpus Christi* che con san Tommaso D’Aquino diventa il culmine della *politèia* cristiana.



Fig. 2. Matteo e Tommaso Biasacci, *Inferno*, part., *Sepolcro dell'Accidia*; Santuario di Montegrazie, 1482.

la rappresentazione a Montegrazie come ad Albenga di confratelli nelle Malebolge, additata come ammonimento per indurre alla salutare confessione e penitenza (fig. 2); non stupisce, ancora, trovare nei laudari canti sul giorno del Giudizio che esemplano la menzione dei dannati sul modello del settenario. Sotto questo aspetto è interessante allora citare la lauda intitolata *L'Anticristo e il Giudizio finale*, contenuta in due raccolte di Perugia<sup>28</sup>. La sua importanza è legata soprattutto a un dato: la tematica infernale compare qui secondo una modalità che si discosta dal racconto evangelico di Matteo<sup>29</sup>. Non solo. Essa pare recepire, nella struttura inferna-

28. Questa lauda appare in due raccolte di Perugia (P: Perugia 955 e V: Valliceliana A26). La versione del manoscritto P è edita da V. De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e Sacre Rappresentazioni*, Le Monnier, Firenze 1943, I, pp. 35-52. Quella del manoscritto V invece è edita da G. Galli, *Laude inedite dei Disciplinati umbri*, Arti Grafiche, Bergamo 1910, p. 107 e ripresa da M. Bonfantini, *Le Sacre rappresentazioni italiane: raccolta di testi dal XIII secolo al XVI secolo*, Bompiani, Milano 1942, pp. 46-61. Le due raccolte sono organizzate secondo il calendario liturgico. La nostra lauda è introdotta dalla menzione «In Domenica de adventu» (senza dubbio la seconda che generalmente è associata alla Seconda Venuta di Cristo). L'analisi dei palinsesti ha permesso di stabilire che queste raccolte sono state entrambe costituite dopo il 1350 (A. Vinti, *Precisazioni sul movimento dei Flagellanti e sui maggiori laudari perugini*, in "Studi di filologia italiana", VIII, 1950, pp. 316-319). Derivano, tutte e due, da un manoscritto più antico, probabilmente dell'inizio del XIV secolo. Tuttavia, contengono anche delle laudi comuni più tarde come quella per la canonizzazione di S. Tommaso (posteriore al 1323).

29. Circostanza desueta perché nella tradizione italiana delle laudi l'Inferno non si allontana molto dal testo evangelico; generalmente esso non comporta che un'allusione discreta al supplizio e termina con un appello rivolto agli eletti («Venite a regno delitioso»). In compenso il tema ha una comparsa repentina: in stretta relazione al Giudizio, lo si incontra già nelle prime raccolte, in particolare nel *Laudario di Cortona*, datato alla fine del XIII secolo.

le che menziona, la formula iconografica elaborata da Buffalmacco<sup>30</sup> sotto l'egida domenicana dello *studium* di Pisa<sup>31</sup>, la stessa che i fratelli Biasacci svilupperanno, quasi un secolo dopo, per la realizzazione dei loro *Inferni* nel Ponente Ligure<sup>32</sup>. Il

30. Ci si riferisce all'affresco del muro sud del Camposanto pisano realizzato negli anni del 1330. Il ciclo di Buonamico Buffalmacco comprende la rappresentazione dell'*Inferno* all'interno della vicenda del *Giudizio Universale*, della *Tebaide*, del *Trionfo della Morte*. Le sue novità iconografiche, in particolare l'uso del settenario, hanno spinto molti studiosi a ricercare antecedenti letterari dell'opera figurativa pisana rivolgendosi alla consultazione di diverse fonti, *in primis* la *Commedia* dantesca. E, in effetti, che esista nell'affresco del Camposanto un riferimento al poema fiorentino è fuori discussione. Il verso che pronuncia il demone posto al di sotto della porta dell'*Inferno*: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate» (*Inf.* III, 9), non lascia adito a dubbi. Per il resto, però, gli indizi che hanno potuto essere rilevati non sono così convincenti. Per esempio, nel suo libro, Jerome Baschet (*Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècles)*, École française de Rome, Roma 1993, p. 371) menziona il caso dell'indovina Erichtho generalmente interpretato come un prestito derivato da Dante (*Inf.* IX, 23-24); lo studioso ammette invece, come probabile, un altro canale di trasmissione, quale il *Commentario* di Guido da Pisa che riferisce in dettaglio la storia riportando sei versi della *Farsaglia* di Lucano, che ne è la fonte. In effetti, se si confronta la struttura dell'*Inferno* dantesco e quella della rappresentazione di Buffalmacco non si trovano rapporti stringenti. Il problema è che Dante rompe fortemente con la tradizione teologica dei peccati, preferendo la distinzione aristotelica tra incontinenza, malizia, bestialità. La sua classificazione delle pene mostra che il discorso morale s'integra in una prospettiva filosofica e politica più vasta. Al contrario, l'affresco di Pisa si tiene a un orizzonte essenzialmente morale. Scrivono nel loro testo Carla Casagrande e Silvana Vecchio (*I sette vizi capitali*, Einaudi, Torino 2000, p. 255): «Bisogna dunque rivolgersi agli ambienti domenicani di Pisa per comprendere l'emergere dei cambiamenti iconografici che tale opera cristallizza, da una parte perché il convento di Santa Caterina svolgeva allora un ruolo decisivo nella cultura religiosa della città, in particolare nel controllo delle confraternite, e dall'altra perché l'arcivescovo di Pisa era in quel momento un domenicano, Simone Saltarelli (1323-42)».

31. Lo *studium* di Santa Caterina era uno dei più famosi in Italia, e il convento ha beneficiato, nel primo terzo del XIV secolo, del prestigio di figure come Giordano da Pisa, grande predicatore; Domenico Cavalca, autore di numerosi volgarizzamenti, in particolare di quello delle *Vite dei Padri* che ha ispirato la *Tebaide* e l'affresco vicino all'*Inferno*; o ancora Bartolomeo di San Concordio che dirigeva lo *studium* attorno al 1330. Tuttavia, per quanto abbondante sia la letteratura morale prodotta dai Domenicani pisani (sermoni, manuali di disciplina, trattati di devozione), non è possibile rintracciarvi la fonte che fornisca la chiave delle innovazioni iconografiche del Camposanto. Anche nei trattati sui vizi e sulle virtù, come gli *Ammaestramenti degli Antichi* di Bartolomeo di San Concordio o lo *Specchio dei peccati* di Cavalca, il sistema generale è differente e gli equilibri propri del settenario sono profondamente modificati. L'ambito di riferimento sembra invece piuttosto essere negli aspetti della pastorale e dell'istruzione religiosa intraprese dagli ordini mendicanti, come, tra l'altro, indicano sia Baschet (*Les justices*, cit., pp. 317-350) che le due studiose Casagrande e Vecchio (*I sette vizi*, cit., pp. 254-256). «Sono gli affreschi stessi che orientano verso la pratica della penitenza e della confessione. La rappresentazione dell'*Inferno*, infatti, non è isolata; essa si inserisce in un ciclo che include il *Giudizio Universale*, il *Trionfo della Morte*, l'*Incontro dei tre vivi con i tre morti* e le scene eremitiche della *Tebaide*. Questo insieme mostra che per i peccatori c'è una via di scampo: la via della conversione, della penitenza, incarnata dagli eremiti del deserto, dei quali i Domenicani vogliono essere gli eredi spirituali. Sulla strada che dal peccato porta all'*Inferno*, esiste una biforcazione: è la via scoscesa della penitenza che un eremita indica ai tre cavalieri bloccati lungo il loro cammino mondano dalla vista dei tre cadaveri. Ora, nella società del tempo, la penitenza è strutturata intorno alla confessione di cui il Concilio Laterano, nel 1215, ha prescritto l'obbligo generalizzato e la pratica annuale. Una parte considerevole della nuova predicazione è, da quel momento, segnata dallo sforzo teso a spingere i fedeli alla confessione, della quale vengono abbondantemente ricordate l'utilità e l'efficacia» (cfr. Casagrande, Vecchio, *I sette vizi*, cit., p. 255).

32. Per i rapporti iconografici tra i fratelli Biasacci e Buffalmacco cfr. F. Natta, *L'iconografia dell'In-*

dato è interessante soprattutto se si considera che le confraternite umbre erano legate anch'esse all'ordine domenicano, circostanza che esemplifica in modo chiaro l'argomento di una dipendenza e circolarità tra sodalizi laici, ambito della predicazione e artisti. L'aspetto però più suggestivo è l'uso di uno stesso principio didascalico, quello della visibilità, dell'esibizione eloquente, piegato ai diversi contesti e funzioni ma tuttavia sempre palesemente reperibile. Così l'uso del settenario per rappresentare la struttura dell'Inferno vuole certamente costituirsi come una minaccia in grado di atterrire lo spettatore, ma non è l'unica esigenza. In realtà, l'intenzione precipua è quella di portarlo a sentirsi personalmente coinvolto nei diversi supplizi. E sarà proprio la volontà di rinforzare l'identificazione del passante che determinerà la diversificazione delle pene, al fine di palesare a ciascuno il tormento che dovrà scontare nell'aldilà per il suo peccato. Così quest'immagine dell'Inferno, chiara ed eloquente, di fatto non è altro che incitamento a un esaustivo esame interiore, in preparazione o in prolungamento al lavoro del confessore<sup>33</sup>. Una logica che, seppure originariamente figliata in ambito predicativo per esigenze pedagogiche-penitenziali, la si ritrova con la stessa funzione nelle pitture come nelle laudi dei confratelli o ancora in alcune sacre rappresentazioni<sup>34</sup> che, soprattutto dal

*ferno nel Ponente Ligure*, in "Bollettino della Comunità di Villaneggia. Studi e ricerche di storia, arte e letteratura del Ponente Ligure", n. 13-14-15, 2002-2003-2004, pp. 21-112. Quanto alla lauda di Perugia, l'essenziale concerne soprattutto il tema della *Sentenza Finale*. Diciannove strofe ne sviluppano gli episodi: la Resurrezione, l'Esibizione delle Piaghe e dei simboli della Passione, la Divisione Giusti/Reprobi, i Verdetti di Condanna e di Elezione. Seguono poi trenta strofe interamente consacrate ai peccatori: c'è l'appello alla Vergine affinché interceda per loro presso il Figlio diletto, poi, attraverso le richieste di clemenza dei dannati, sono evocati gli aspetti essenziali della loro condizione futura. Infine questa parte si conclude con una lunga tirata, nella quale il Cristo reitera la sentenza di condanna; è qui il dato interessante: in luogo di rivolgersi all'insieme dei reprobi, come Matteo, il Giudice Supremo pronuncia delle condanne specifiche per sei dei sette vizi capitali (vv. 283-318). Si menzionano i golosi, gli avari, i lussuriosi, gli accidiosi, i superbi e gli iracondi: il Cristo precisa il supplizio al quale sono destinati e indica il demone deputato a eseguire la punizione. Anche se il settenario resta incompleto e le pene sono poco dettagliate, lo schema dei vizi capitali riceve, nel verdetto pronunciato dal Giudice, una legittimazione considerevole perché è presentato come il fondamento di una differenziazione delle pene infernali. Seguono infine trenta versi (vv. 337-390) in cui i dannati sono successivamente chiusi nell'Inferno, e la lauda termina con una scena nel corso della quale Lucifero e i suoi demoniaci sottoposti sono rappresentati nell'atto di disporre i supplizi per i diversi peccatori. I loro propositi sono meno strutturati rispetto a quelli del Cristo e non riprendono lo schema del settenario. Anche se si trova menzione dei golosi, degli avari, dei superbi (appesi per i capelli), sono usate qui soprattutto delle categorie più concrete. D'altra parte i tormenti sono meno precisi.

33. Da rilevare anche il fatto che il settenario aveva fornito la struttura dell'ordinamento delle prime *summe* di confessione, all'inizio del XIII secolo, in particolare la *Summa Confessorum* di Tommaso di Chobham.

34. A titolo esemplificativo si può citare la *Rappresentazione del Di del Giudizio*, composta nel XV secolo da Feo Belcari (cfr. A. D'Ancona, *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV-XVI*, Le Monnier, Firenze 1872, III, pp. 499-523). È la ripresa, ampliata, di un dramma di Antonio Araldo (prima metà del secolo). Sarà riutilizzato e riadattato, per esempio in una raccolta di Bologna, nel 1482: la *Festa del Giudizio*, edita da De Bartholomaeis, *Laude drammatiche*, cit., III, pp. 278-291. Il settenario è utilizzato qui a due riprese: sulla scena del *partage*, dove un peccatore di ciascun gruppo dialoga con una rappresentazione della virtù opposta; poi, nell'Inferno: un demone si rivolge, seguendo lo stesso ordine, a ciascuno dei dannati per annunciare la pena corrispondente. Esistono tuttavia differenze che è neces-

XIV secolo, saranno attività precipua dei sodalizi. In questo modo, allora, si comprende meglio il valore della lauda di Perugia laddove per prima fa uso di tale principio classificatore per il luogo di dannazione o ancora la circostanza d'impiego del tema infernale-penitenziale a uso interno della confraternita. La categoria di peccatori più sviluppata è infatti quella dei falsi devoti e, in particolare, dei "falsi disciplinati" che fanno mostra di un pentimento ipocrita. Essi sono rivestiti «d'una veste d'aspra penitentia» interamente infiammata. Come negli affreschi, anche qui si indica chiaramente che la realtà della dannazione è possibile anche per i membri del sodalizio laico: così il tema infernale conosce un doppio uso, interno ed esterno.

Ma si può aggiungere ancora qualcosa sul settenario dei peccati e sull'uso penitenziale del luogo di dannazione collegati alla dimensione teatrale. A questo proposito, un riferimento eloquente è rappresentato dal dramma provenzale del *Jutgamen general*, composto intorno al 1481<sup>35</sup>, gli stessi che vedono la realizzazione degli affreschi escatologici dei fratelli Biasacci<sup>36</sup>. In questo caso ci si trova di fronte a una prossimità cronologica e contestuale, ma non solo. Accanto allo sviluppo amplissimo della tematica infernale – consacrata, in specifico, al castigo dei sette vizi capitali che, in forma di personaggi, sono rappresentati nell'atto di subire la loro punizione<sup>37</sup> – la *pièce* importa anche per altri dati: il suo collegamento con l'ambi-

sario rimarcare: se il settenario conosce qui un uso rigoroso, non si trova però alcuna differenziazione delle pene; tutti i dannati sono indistintamente votati alle fiamme. Inoltre, il ruolo del sistema dei sette peccati capitali si riduce: non solo non è più impiegato da Cristo ma la rappresentazione mette in scena anche dei gruppi definiti dal loro statuto sociale. Belcari aggiunge, durante il *partage*, una serie di discussioni tra ciascun gruppo e il santo che avrebbe potuto essere un efficace protettore. Ma Pietro non può nulla contro il clero corrotto, né Francesco contro i poveri che credono che la loro condizione sia sufficiente a garantire la salvezza, né Girolamo per i penitenti ipocriti. Le stesse considerazioni valgono per il dialogo tra i mercanti e san Nicola da Bari o tra le prostitute e santa Maria Maddalena.

35. Datazione stabilita da E. Roy (*Le Mystère de la Passion en France du XIV au XVI siècle*, in "Revue Bourguignonne", II, 1903-1904, p. 414) e ripresa da M. Lazar (*Le Jugement dernier. Drame provençal du XV siècle*, Klincksieck, Paris 1971, p. 42). Il testo deriva, per una parte importante, dalla traduzione francese del *Processus Belial* di Jacopo da Teramo.

36. Si è infatti negli anni intorno al 1483, come attestano le iscrizioni murali autografe presenti sia a Montegrazie che a San Bernardino di Albenga. I due cicli, in particolare, vennero terminati a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro: 30 maggio quello del santuario imperiese, 3 giugno, la figurazione ingauna.

37. Si tratta di supplizi la cui natura non è precisata ma, probabilmente, essa doveva essere particolarmente violenta, dato l'uso in scena di manichini. In particolare, erano previste diverse fasi: innanzitutto, ciascuno per volta, ogni personaggio-Vizio era condotto verso il luogo del suo tormento; a questo veniva poi sostituito un manichino al quale l'attore prestava la sua voce. Si procedeva poi con la confessione delle malvagie azioni compiute e alla rappresentazione della punizione. In questa fase il Vizio spesso invocava la Morte, la quale però rispondeva che, ormai, era impossibilitata ad agire. Infine il Peccato veniva gettato in un pozzo per far posto alla figura successiva. La *pièce* terminava con una nuova lezione, pronunciata da Satana in persona e da un messaggero angelico, a ricordo del legame tra Inferno e volontà divina: «Seigneur [...] le monde entier est sous ta domination, le paradis et, plus encore, l'enfer». Sulla sostituzione degli attori con manichini per le scene di supplizio, cfr. E. Kohnson, *L'espace théâtral médiéval*, CNRS, Paris 1975, pp. 148-150.

to predicativo e confraternale<sup>38</sup>, ma soprattutto interessa il fatto che le scene supplizianti mostrino un legame con le punizioni rappresentate dai fratelli piemontesi. Così per esempio la ruota preparata nel *Jutgamen* per l'Ira, l'Invidia, l'Accidia, la ritroviamo anche nei sepolcri di Albenga e Montegrazie, o ancora l'Avarizia conosce un ingozzamento con monete roventi proprio come accade nella figurazione dipinta. Non solo. Questo mistero sviluppa con rigore anche il concetto di una punizione propria a ciascun peccato, dando così un'importanza considerevole alla rappresentazione dei supplizi. A questo proposito, importa allora notare un particolare: il dato che le scene infernali non abbiano alcuna simmetria paradisiaca; ci si accontenta di mostrare solo l'ascensione degli Eletti verso il Regno dei Cieli al momento del verdetto finale del Cristo Giudice. Quest'aspetto non è senza importanza. Il fatto che l'accento sia messo sui peccatori e il loro supplizio produce, infatti, uno specifico effetto: la definizione di una struttura asimmetrica. La circostanza evoca, in un certo modo, l'affresco di Buffalmacco nel Camposanto pisano ma soprattutto richiama una caratteristica precipua della figurazione escatologica del Santuario di Montegrazie. In essa, infatti, il rapporto quantitativo tra *Luogo di Ricompensa* e *Luogo di Punizione* è nettamente a vantaggio di quest'ultimo.

Così, nel ciclo imperiese, l'*Inferno* dispone di quasi due interi registri su un totale di cinque; in ogni caso, esso s'impone sul *Paradiso* secondo una proporzione di 1 a 3 circa. Si palesa una nuova rottura. Forzando appena i tratti, si può dire che a Montegrazie il *Cristo Giudice* si trova relegato nell'angolo (superiore sinistro) di una composizione dominata dall'*Inferno*, con il risultato di uno stravolgimento completo dell'immagine tradizionale, strutturata generalmente sul polo cristico, con il *Luogo di Dannazione* collocato in una modesta parte della composizione (angolo inferiore destro)<sup>39</sup>. Lo stesso si può dire della *pièce* del *Jutgamen* che conosce uno sviluppo veramente notevole del tema infernale, tanto da consacrare a esso un terzo della rappresentazione<sup>40</sup>. Il dato è interessante ma soprattutto è testimonianza diretta del fatto che le due arti (pittorica e drammatica) dovevano appoggiarsi vicendevolmente: ciascuna forniva le chiavi per leggere e assimilare l'altra. Così la sfasatura reperita nei due contesti ha una cifra diversa dalla dimensione eminentemente figurativa o teatrale. Allo stesso modo ci si deve guardare dall'interpretarla come una perversione dell'equilibrio giudiziario o come una rottura dell'imparzialità del Giudice. Piuttosto, essa è (nuovamente) l'effetto di una pedagogia del pentimento. Come indicano nel *Jutgamen* le tirate morali pronunciate dalla personifi-

38. Il testo deriva, per una parte importante, dalla traduzione francese del *Processus Belial* di Jacopo da Teramo.

39. Anche ad Albenga comunque, seppure in misura ridotta, esiste uno squilibrio in favore dell'elemento negativo. Lo testimonia il fatto che sullo stesso registro della *Gerusalemme Celeste* è posta la rappresentazione del *Purgatorio* e del *Partage*, la scena cioè della divisione eletti/reprobi. A evidenziare il dato interviene inoltre la posizione bassa del *Luogo di Supplizio* che gli conferisce una visibilità più grande.

40. Vv. 1825-2679: essa occupa 864 versi su un totale di 2733, circa un terzo sul totale della rappresentazione.

cazione dei peccati, si tratta di invitare gli spettatori a una presa di coscienza, attraverso la visione dei tormenti. Così non è senza significato anche l'intervento della Morte che compare in scena per ricordare l'urgenza della scelta. Se c'è dunque uno squilibrio è perché il dramma si rivolge agli spettatori: il rilievo dato all'Inferno, più che il segno di uno scatenamento grottesco delle pulsioni popolari, è la marca di un discorso morale e didattico condotto con gli strumenti del dramma e della pittura.

E proprio una riflessione sull'azione teatrale potrebbe aver concorso a facilitare la pittorica dei Biasacci, a rendere così chiaro e didascalico il loro programma iconologico. Quest'aspetto si reperisce più direttamente prendendo in considerazione una serie di dati afferenti al soggetto centrale (per collocazione) dell'affresco di Montegrazie: l'*Allegoria del momento della Morte* (fig. 3). Il tema fa intravedere tratti della "retorica del dramma": la disputa tra Angelo e Diavolo richiama, infatti, quella contrapposizione tra due soggetti, giocata sul piano del confronto verbale intorno a un argomento, che è tipica di molti testi teatrali del tempo. Sicuramente il contesto del giudizio rende facile la presenza di questo dato. Così, nell'iconografia della *Fine dei Tempi*, il tema della *Deièsis*, la presenza cioè della Vergine e di san Giovanni come intercessori presso il Cristo Giudice per i peccatori, è già frequente nelle prime rappresentazioni (fine x secolo). Tuttavia l'aspetto del confronto dialettico serrato è caratteristica precipua dei testi teatrali e sarà tematica che tenderà nel tempo ad arricchirsi in modo sempre più vistoso. Così all'*incipit* costituito dal *Processo di Satana* intorno alla metà del xiv secolo<sup>41</sup>, caratterizzato dalla semplice struttura a dittico della disputa tra Lucifero e Maria Vergine per contrastare le aspirazioni di dominio terreno del Principe del Male, si sostituirà, nel tempo, tutta una casistica serrata di dibattiti e repliche che vedrà coinvolti più temi e una molteplicità di personaggi<sup>42</sup>. E sarà in particolare tra la fine del Trecento e quella del Quattrocento che la "teatralizzazione" del processo tenderà a dilatarsi, venendo anche a essere investita di significati differenti, in rapporto soprattutto al periodo storico e alle implicazioni suggerite dall'Umanesimo incipiente. I testi ne fanno esplicita menzione, in particolare nel momento in cui tendono a presentare i due aspetti della tradizione

41. L'autore è il giurista perugino Bartolo da Sassoferrato. Per la ricostruzione della teatralizzazione del processo cfr. M. Canova, *Primi appunti sulla teatralità del rito giudiziario fra implicazioni religiose e parodia. Da Bartolo da Sassoferrato ai "Mariazi da Pava" (xiv-xvi secolo)*, in M. Canova, J. V. Molle, *Saggi sul teatro europeo fra Medioevo e Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Torino 2004, pp. 109-128.

42. A titolo di esempio si può menzionare il testo della *Passione di Revello*, che si apre con un dibattito serrato tra le Virtù (Misericordia, Giustizia, Provvidenza) e Dio Padre sul tema della necessità della salvezza dell'uomo. Il dramma è importante soprattutto per il contesto di riferimento, l'area, cioè, basso piemontese, ambito di formazione dei fratelli Biasacci, nonché per la prossimità cronologica con gli affreschi ponentini: siamo infatti alla fine del xv secolo. Cfr. A. Cornagliotti, *Ricerche sul teatro piemontese: la Passione di Revello*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1972; Ead., *La Passione di Revello, sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1976; Ead., *Dimensioni culturali della Passione di Revello, sacra rappresentazione del xv secolo*, in "Bollettino della Società per gli studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", n. 77, 1977, pp. 13-17.



Fig. 3. Matteo e Tommaso Biasacci, *Allegoria del momento della Morte*; Santuario di Montegrazie, 1482.

cristiana: colta, da un lato, sostenuta dal sapiente dato teologico, e popolare, dall'altro, arricchita dal suo materiale folklorico. Tuttavia, si coglie il trapasso da un sistema di valori all'altro non solo quando i due aspetti del dotto e del "rurale" sono intimamente connessi e mescolati, ma anche nel momento in cui compare, seppure in filigrana, l'idea di una nuova concezione dell'individuo, del singolo come *homo faber*, in grado di manipolare i dati del reale anche solo attraverso il linguaggio. Interessante, su questo punto, la figura dell'avvocato, protagonista della farsa omonima *Maistre Pierre Pathelin*<sup>43</sup>, i cui tratti sono quelli di un *trickster*<sup>44</sup> che crea e dissolve situazioni attraverso l'abilità dialettica. Di questo personaggio se ne ha un calco figurativo proprio nella scena centrale dell'affresco di Montegrazie. Ne l'*Allegoria del momento della morte* accanto al peccatore, ignaro dello Scheletro pronto a colpire, c'è un diavolo "custode" che mal consiglia il giovane e lo incita a peccare suggerendogli un tempo altro per emendare e pentirsi. Ma non è solo il tema del diavolo

43. Il testo è degli anni 1460-1470, con ampie oscillazioni; per il problema della datazione si rinvia comunque a A. Tissier, *Recueil de Farces: 1450-1550*, Librairie Droz, Genève 1989, pp. 139-144.

44. Cfr. J. V. Molle, *Storie di rospi e di avvocati lette more demoniaco (Maistre Pathelin [ms. La Vallière])*, vv. 831 e 835, in "L'immagine riflessa", n.s. VII, 1998, pp. 331-360.

lo come avvocato che ha interesse per la nostra analisi delle figurazioni dipinte. Nel testo della farsa emergono altri spunti che sono preziosi. A cominciare dallo sviluppo che conosce il meccanismo della confessione, usata come contenitore di istanze polemiche e strumento drammatico per inscenare un confronto serrato tra l'Uomo, la Morale e Dio. Così, anche se inizialmente si ha la parodizzazione del sacramento, fino ad assumere i tratti di un esorcismo delirante<sup>45</sup>, in conclusione di testo sarà la stessa confessione che si farà strumento di risarcimento: consentirà il ristabilimento della giustizia umana e celeste. L'errore/peccato di Pathelin, infatti, non sarà solo quello di tentare nuovamente di imbrogliare, sarà soprattutto quello di essersi preso gioco del ruolo e delle funzioni dei ministri della Chiesa e successivamente di Dio, sostituendosi a esso e quindi macchiandosi del peccato di Superbia. Emerge nella farsa la presenza di un progetto moralistico, dove i colpevoli, di fatto, sono tutti puniti, anche lo stesso diavolo/avvocato/pseudo confessore Pathelin, che alla fine sarà beffato da chi ha strumentalizzato per il suo imbroglio, con la conseguenza, grottesca, di un risvolto addirittura positivo del ruolo del protagonista che è usato, suo malgrado, come strumento della giustizia celeste<sup>46</sup>. Come negli affreschi dei fratelli Biasacci, la *pièce* presenta i due piani della morale: quella degli uomini e quella celeste, quest'ultima in grado di operare secondo disegni imperscrutabili agli occhi terreni e comunque sempre vittoriosa. Ma non si è più in un clima medievale. Si colgono le suggestioni dell'Umanesimo che si recepiscono nella tendenza a rivolgersi a un personaggio singolo: non più la massa di fedeli ma il peccatore isolato, impegnato a scegliere e a stabilire un rapporto tra Dio e l'Uomo in consonanza a una propria dignità che lo separa e lo distingue. Così a Montegrazie troviamo un giovane ragazzo solitario impegnato nel dilemma tra la scelta del bene e del male, con un angelo che lo consiglia: «FAC B[ON]UM D[U]M VIVIS SI POST MORTEM [VIVERE] VIS», e un diavolo/pseudo avvocato che lo insidia: «NE TIMERE SI P[ECCATUM] [F]ACIS [CO]TIDIE POTER[IS] EMENDARE». Accanto, la Morte, in sembianze di scheletro, pronta a scoccare, non vista, la freccia del suo arco: «QUAN[DO] [AD M]ORT[EM] VEG[NERAT] [ANI]MAQUE OPORTERE [...] [S]ECUN[DUM] [DEMONIUM] MOREM E COLP[A] [VIT]ANDA PAG[A] CAPALA».

E se c'è una drammatizzazione della disputa come pure del meccanismo confessionale è perché ci si trova in presenza di un giudizio mantenuto nella temporalità e nella transitorietà; non si tratta della "seconda morte", del momento della sentenza eterna e irrevocabile. Così si giustifica il Purgatorio, così si comprende l'*Allegoria del momento della morte* come chiave della lettura iconografica.

45. Per seguire lo sviluppo e la trasformazione progressiva del sacramento della confessione attraverso l'abilità dialettica di Maestro Pathelin, cfr. M. Canova, *La superbia in scena tra Italia e Francia. Due esempi di teatralità della confessione. Decameron 1, 1 e la Farce de Maistre Pierre Pathelin*, in Canova, Molle, *Saggi sul teatro europeo*, cit., pp. 88-105.

46. Pathelin risulterà sconfitto dai suoi stratagemmi a dimostrazione che l'arguzia e l'abilità retorica dell'avvocato-*trickster* sono armi a doppio taglio: se da una parte assicurano la vittoria sugli uomini, dall'altra condannano alla sconfitta e all'Inferno colui che ne fa un uso amorale.

## Il teatro di Giovanni Canavesio

Secondo Elie Konigson l'Inferno è dispositivo scenico e polo obbligato della rappresentazione perché, in tutti i drammi, la "scena del mondo" è sempre divisa tra Altrove della Dannazione e Paradiso. Questa distinzione è orientata secondo gli assi cardinali (Paradiso verso Levante, a sinistra, in alto; Inferno verso Ponente, a destra dello spettatore) e riprende i tradizionali valori attribuiti all'est e all'ovest che ugualmente scandiscono la polarizzazione dell'edificio di culto.

La stessa circostanza vale per la disposizione dei cicli pittorici sulle pareti. Il soggetto degli affreschi di Canavesio rispetta il significato simbolico dei valori spaziali ecclesiali, radicalizzando lo statuto di osservanze ormai ampiamente condivise. Così a La Briga la zona absidale, orientata verso est, vede la rappresentazione della *Natività*, riprendendo tutta la simbologia derivata dalla grotta-montagna che è insieme luogo della Resurrezione e della Gerusalemme Celeste. A sua volta il *Giudizio Universale* con l'immagine dell'*Inferno* è situato in controfacciata, a ovest, riprendendo la connotazione usuale che nelle chiese romaniche si attribuiva al corpo occidentale, cioè luogo dei morti e più precisamente dei dannati. Le stesse considerazioni si devono estendere alla *Passione* di San Bernardo al Cimitero a Pigna: nuovamente si ha l'*Annunciazione* nell'area absidale, la *Salita al Calvario* e la *Morte* in controfacciata, infine la *Discesa al Limbo* e il *Giudizio Finale* sulla parete sinistra. Qui, in realtà, vale la convezione, di periodo gotico, che vedrà attribuite anche alla sinistra e al nord tutte le connotazioni caratterizzanti il corpo occidentale della chiesa, per cui oltre all'ovest vengono a essere investiti di segno negativo anche gli altri due elementi. La stessa valutazione riguarderà anche la destra e il sud determinando la modifica del sistema assiale orizzontale secondo un nuovo schema: (rispetto agli attori) sud/destra/est con significato positivo; nord/sinistra/ovest con valore negativo.

Non solo. Accanto all'orientamento del ciclo in relazione alle connotazioni simboliche delle diverse parti architettoniche della chiesa, si rileva negli affreschi canavesiani un dettaglio supplementare: un secondo tipo di orientamento, questa volta interno e relativo al luogo scenico. I quadri pittorici presentano infatti una distribuzione degli spazi dell'azione secondo la logica di un possibile mistero allestito in piazza. Trasponendo il tutto su un piano tridimensionale virtuale, si può osservare come il riferimento, in specifico, sia quello della "piazza teatralizzata" tipica delle rappresentazioni di Aix-en-Provence, Francoforte, Lucerna<sup>47</sup> con valorizzazione del centro e degli assi cardinali. Sono questi i parametri distributivi dei luoghi pittorici canavesiani che ripropongono nuovamente le direttrici orizzontale/verticale prima accennate con presenza a est/destra dei luoghi positivi (l'Orto degli Ulivi, per esempio) e a ovest/sinistra degli ambienti con valore negativo (i palazzi di Caifa ed Erode). A titolo esemplificativo si osservi il quadro della *Riscossione dei trenta denari* (fig. 4). La scena è concepita quasi schiacciando verso il fon-

47. E. Konigson, *Lo spazio del teatro nel Medioevo*, La Casa Usher, Firenze 1990, pp. 50-53.



Fig. 4. Giovanni Canavesio, *Riscossione dei trenta denari*, ciclo della *Passione*, part.; cappella di San Bernardo, Pigna, 1482.

do, a sinistra, il tavolo su cui avviene la consegna. Frontalmente si ha poi la presenza di un corridoio: osservando da vicino l'insieme, esso pare caratterizzarsi come virtuale spazio di camminamento su cui poteva spostarsi lo spettatore, un tragitto stazionario concepito secondo un percorso orientato lungo le direzioni est/ovest e poi sinistra/destra.

Ci si trova dunque di fronte a uno spazio doppio: quello allestito, dipinto, che ha i limiti fisici nelle pareti dell'edificio ecclesiale (è l'ambito di coloro che organizzano la visione e la sua immagine); quello del sistema sacro, cioè Cielo, Terra, Inferno, che altro non è che la scena del mondo sotto l'aspetto di un modello primario di cui la città stessa è l'immagine. Sulla base di queste riflessioni si può osservare una strutturazione teatrale anche per la visione delle scene, organizzate secondo un doppio punto di vista: interno, proprio dell'artista che crea i diversi quadri dell'immagine utilizzando le sue fonti visive della piazza teatralizzata *in primis* ma anche del modello della pedana in posizione centrale; esterno, relativo cioè allo spettatore devoto, che invece contempla il ciclo della *Passione* come se si trovasse di fronte a un palco<sup>48</sup>. Lo stesso andamento delle scene segnala questo modello

48. Il modello della pedana sopraelevata frontale condivide con l'immagine dipinta la riduzione

di allestimento. Confrontando infatti l'illustrazione di Cailleau per i manoscritti della *Passione* di Valenciennes<sup>49</sup> con i riquadri canavesiani, ci si accorge dell'omologia compositiva, caratterizzata in entrambi i casi da un procedere frammentato, non legato alla cronologia degli avvenimenti ma piuttosto strutturato sulla base di un canovaccio scenico. Così alberi, torri d'inquadrimento tendono a determinare sequenze brevi o lunghe del racconto, dimensionalmente diverse, sovrapposte o raggruppate attorno a una figura o a un'azione principale. Contemporaneamente gli spostamenti degli attori-personaggi non hanno un andamento lineare da un luogo a un altro; non c'è un cammino vettorializzato unidirezionale, da est a ovest, dall'abside alla controfacciata: lo sguardo si sposta secondo uno svolgimento a volte segmentato<sup>50</sup>. Non solo. Le azioni simultanee di protagonisti collaterali sono narrate contemporaneamente ma tendono a usare un registro autonomo nell'ordine del racconto visivo, traducendo spazialmente lo svolgimento temporale. Così le vicende di Giuda o di Pietro, simultanee alla storia cristica, si strutturano con un *ductus* narrativo diverso, verificabile nella stessa trama spaziale che tende a sdoppiarsi e a visualizzare uno svolgimento cronologico in successione (fig. 5).

Questo dato è utile perché permette d'introdurre un altro elemento a sostegno della tesi di un allestimento teatrale delle scene canavesiane: la presenza del principio di simultaneità, caratteristica precipua delle drammatizzazioni medievali. Questa agisce a due livelli. Innanzitutto i luoghi, le edicole sceniche sono tutti presenti sulla scena. Lo spazio dipinto, come il palco dell'azione, è concepito come un tutt'uno indissolubile. In secondo luogo, sono contemporaneamente visibili gli interni e gli esterni degli insiemi architettonici dipinti. Questo dato, seppure retaggio della miniatura e quindi perfettamente assimilato dal nostro in quanto abile illustratore di manoscritti<sup>51</sup>, non è però riferibile alla tradizione testuale perché esso è presente nella rappresentazione dipinta solo quando l'azione lo richiede come nella scena medievale di metà Quattrocento. C'è poi da rilevare il dato che in pit-

dello spettatore a mero osservatore dell'evento scenico a differenza della piazza teatralizzata dove, per l'ontologia del modello, l'azione è partecipata perché la distanza tra attori e pubblico non è netta. Qui, infatti, malgrado la presenza di palizzate in scena per separare i luoghi drammatici dallo spettatore, lo spazio globale teatrale è unificato.

49. E. Konigson, *La représentation d'un mystère de la Passion a Valenciennes en 1547*, CNRS, Paris 1969, p. 25-26.

50. Come nei Misteri e nelle Sacre Rappresentazioni, si verifica nel ciclo l'assenza di un ordine processionale quasi che i movimenti dei personaggi fossero più legati alla struttura di un'eventuale paraliturgia drammatizzata o di un canovaccio scenico. Su questo tema si vedano le argomentazioni di Elie Konigson contro la tesi delle "stazioni successive" proposte dallo studioso Kernodle per definire l'andamento degli attori sulla scena del teatro medievale (cfr. Konigson, *Lo spazio del teatro*, cit., pp. 117-130).

51. Tra il 1474 e il 1475 il Canavesio attese all'esecuzione di alcuni codici miniati, tuttora conservati nella Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile di Albenga, committente dell'incarico. Si tratta della Natività di c. 42 del Graduale segnato B.2 che, negli altri fogli, è decorato da miniatori locali di modesta levatura, e dell'intera illustrazione (comprendente cioè iniziali decorate e istoriate) del Graduale B.5, che a c. 1 reca l'immagine, molto deteriorata, della Chiamata dei santi Pietro e Andrea, e a c. 80 presenta la Lotta di san Michele e degli altri arcangeli contro i demoni, mai completata.

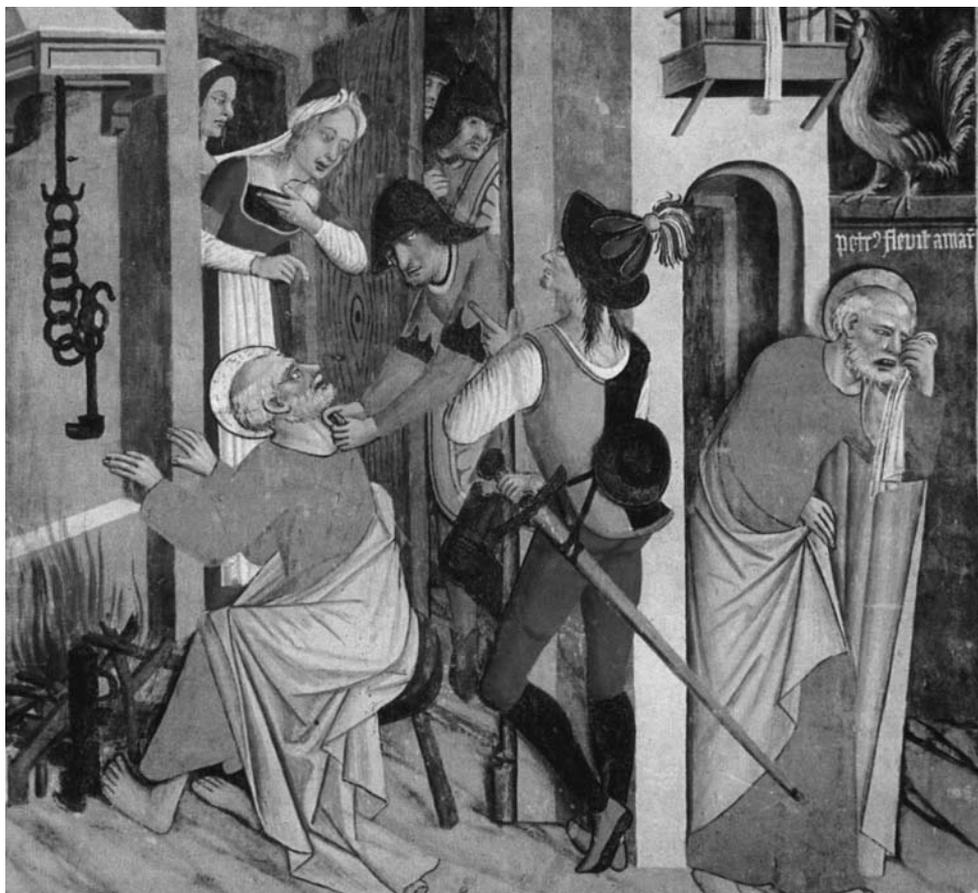


Fig. 5. Giovanni Canavesio, *Rinnegamento di Pietro*, ciclo della *Passione*, part.; Santuario di La Briga, 1492.

tura il sistema rappresentativo interni-esterni, all'altezza del xv secolo, è già pressoché scomparso. Secondo Pierre Francastel<sup>52</sup>, se sussiste un frazionamento dei luoghi nella rappresentazione visiva è perché c'è in essa il ricordo di spettacoli e allestimenti coevi.

Non solo. Lo studioso di Strasburgo azzarda anche una suggestiva ipotesi, e cioè che l'immagine quattrocentesca, in virtù di alcuni suoi procedimenti selettivi, sia precorritrice della figurazione cubica unitaria tipica della scena teatrale del xvi secolo.

Fondamentale a questo proposito il concetto di "fondale", inteso non come chiusura del luogo scenico, ma come spazio di riferimento non omogeneo, creato dagli artisti "assecondando" le convezioni percettive degli spettatori quattrocenteschi, abituati ad associare allo spettacolo realistico di cose viste nella strada quegli

52. Francastel, *Guardare il teatro*, cit., pp. 67-81.

spazi materiali, familiari cui davano forma i grandi affreschi murali. Ciò che Francastel definisce fondale altro non è che una rappresentazione differenziale dello spazio, nata dal tentativo di integrare in una figurazione astratta il ricordo di una cosa vista. Tuttavia, secondo lo studioso, sarà questo sistema di montaggio a rappresentare il presupposto della scena classica teatrale; sarà esso che darà origine al fondale vero e proprio, inteso come chiusura di spazio scenico.

Il discorso riguarda da vicino anche il Canavesio: nella scena dell'*Annunciazione* di Pigna, per esempio, egli pare utilizzare questo stesso rapporto di giustapposizione di elementi (fig. 6).

Nella scena dell'arco absidale si distinguono almeno due diversi sistemi di rappresentazione dello spazio: uno frontale, l'altro laterale. Vediamone i dettagli. In primo piano, in posizione centrale, si hanno i personaggi di Maria e dell'angelo, raccolti sotto edicole costituite da sostegni che lasciano aperti i due lati, rivolti allo spettatore, di una sorta di cubo che materializza una scena d'interni. In tutta evidenza qui l'artista ha voluto rappresentare al tempo stesso l'interno e l'esterno di un edificio adottando, come visto, una soluzione assai diffusa dalle generazioni precedenti. Naturalmente Canavesio raffigura nell'affresco uno spazio, o meglio degli spazi, ma questi non sembrano in nessun modo regolare la disposizione generale dell'opera. Le due edicole, infatti, non occupano in realtà che i due angoli della composizione. In compenso, possiamo osservare al centro un vaso di gigli, stagliato su una parete di fondo, e lateralmente, a destra e a sinistra di Maria e Gabriele, due personaggi, rispettivamente san Bernardo da Mentone e sant'Antonio abate. Questi non sembrano partecipare alla scena, anzi, non sembrano nemmeno

Fig. 6. Giovanni Canavesio, *Annunciazione*, part.; cappella di San Bernardo, Pigna, 1482.



vedere il miracolo, e in effetti, non lo contemplano affatto. Non vi è nessuna comune scala di misura tra loro e i due episodi vicini.

Ora, le due edicole semiaperte rappresentano uno spazio teatrale tradizionale. Per convincersene e per comprendere l'interpretazione contemporanea dello spettatore, basta guardare ad alcune scene di teatro realizzate nel XVII secolo da Mahelet per l'Hotel de Bourgogne. Cosa è accaduto di fatto? Lungi dal rinnegare il sistema delle *mansiones*, ciò che fa Canavesio è salvarne l'essenziale e questo proprio nel momento in cui viene abbozzata una nuova soluzione geometrica, originale, certo, ma pure troppo acerba e timida per suscitare eco visiva negli animi.

In realtà la relazione della composizione è più sottile di una possibile pseudo unità geometrica. Dietro i personaggi principali posti in rilievo, su scala diversa, sono visibili sullo sfondo le torri di una città. Al centro si ha poi il vaso stagliato su un muro di laterizi. Tutta questa parte sembra abbozzata come un fondale. La scenografia cade perpendicolare a una piattaforma sulla quale sono collocate le edicole e, su scala diversa, una scena di città. In realtà il collegamento tra le diverse parti dell'affresco non è geometrico o strutturale bensì figurativo. Il tema è quella dell'innocenza e della verginità, dell'Immacolata Concezione se vogliamo, simboleggiata dal vaso di gigli cui fanno da contro altare le immagini dei santi esorcizzatori per eccellenza del demonio. L'affresco è così immagine prefigurale della vicenda cristica e dei due poli attorno a cui essa ruota: quello della sacralità e quello della tentazione.

Ora, tutto questo non implica dover negare l'esistenza di esempi di figurazione cubica omogenea nella pittura del XV secolo; basti pensare alla *Vergine del Cancelliere Rolin*, ai Van Eyck, ai Witz o ad alcune opere italiane come la *Cena* di Andrea del Castagno. Tuttavia, si ha l'impressione che si tratti solo di una formula tra le altre, ancora teorica, e che solo il teatro del XVI secolo riuscirà a sfruttare a fondo realizzando il compromesso tra figurazione antica, le nuove concezioni astratte dello spirito scientifico, le tradizioni del meraviglioso nate dalla matrice popolare.

Quanto invece al nostro: sicuramente nelle sue rappresentazioni converge il ricordo di feste e paraliturgie folkloriche. Lo attesta un interessante velo quaresimale di tradizione nordica che Canavesio potrebbe aver contemplato negli allestimenti pasquali delle chiese piemontesi<sup>53</sup> (fig. 7). Lo attesta il denso popolamento nei quadri visivi di santi della tradizione collettiva. Lo attesta il *ductus* esecutivo di po-

53. I veli quaresimali sono sottili drappi che vengono usati per nascondere l'altare maggiore e talvolta quelli laterali durante i quaranta giorni del digiuno pre-pasquale. Questa tradizione, di recente ripresa soprattutto nella Carinzia, risale al Medioevo e godette di ampia diffusione soprattutto nei territori di cultura tedesca. Cfr. E. Castelnuovo, F. De Gramatica (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2002, scheda 133, p. 742. Non bisogna poi dimenticare la probabile assimilazione e rielaborazione anche di altre suggestive immagini della devozione popolare nordica (quelle dei *Vesperbilden* per esempio), che penetrano in Piemonte in concomitanza dell'espansione sabauda (che nel frattempo incamerava anche Saluzzo...), giungendo fino a Ginevra e Chambery.

Fig. 7. Pittore stiriano, velo quaresimale; Parrocchiale di Bruck an der Mur, 1440 ca.



polaresca efficacia. E poi c'è anche qualcosa d'altro, più vicino all'allestimento del teatro.

Ogni azione pittorica è infatti ben individuata attraverso brevi didascalie latine, retaggio della convenzione scenica che voleva luoghi e personaggi della rappresentazione nomenclati e distinti per il mezzo di cartigli esplicativi. Questi intervengono tra l'altro anche laddove il racconto intende essere didascalico. Negli episodi più intensamente drammatici, infatti, alcuni personaggi hanno associata un'i-



Fig. 8. Giovanni Canavesio, *Ecce Homo*, Ciclo della *Passione*, part.; Santuario di La Briga, 1492.

scrizione con le parole della vulgata evangelica, quasi a modo di un *baloon* fumettistico. Non solo. Spesso, nel quadro della scena, accanto alle didascalie, sono presenti delle figure di “indicatori” aventi il ruolo di segnalare allo spettatore il nucleo drammatico della vicenda (fig. 8). E si tratta, tra l’altro, di un’insistita presenza: sono infatti frequenti le figure accennanti all’indirizzo dell’osservatore, tanto quasi da far credere che, con gli affreschi canavesiani, ci si trovi di fronte a una ritrascrizione pittorica dei compiti affidati sulla scena al corago al quale, nella dinamica della rappresentazione di età medievale o umanistica, erano attribuite importanti funzioni esecutive che andavano da quelle di direttore e concertatore delle scene a quelle di segnalatore o recitatore delle didascalie.

La disposizione del pubblico in alcune scene offre poi spunti ancora più interessanti. Innanzitutto si noti che la sua posizione segue, quasi sempre, l’intero fron-

te della rappresentazione ed è speculare rispetto a quella dell'osservatore esterno. Questa constatazione, banale a prima vista, cessa di esserlo quando si verifica l'intreccio di funzioni che la presenza del pubblico nel quadro esercita sullo spettatore esterno. Si prenda per esempio in considerazione la *Cattura di Cristo*. Il primo livello è quello di un effetto di coinvolgimento: gli spettatori "interni" sembrano invitarci a osservare e a partecipare alla scena. La misura di questa partecipazione esprime il secondo livello di funzionamento dei medesimi personaggi, che è il livello di una cooperazione attiva al prodursi dell'evento rappresentato, cioè la funzione dello *spectator in scaena*. Si tratta di colui che segue la rappresentazione dall'interno, diventando elemento indispensabile al suo verificarsi. In altri termini: alcune scene presuppongono la presenza di un pubblico partecipe e questo pubblico è a un tempo pubblico dello spettacolo e nello spettacolo. Ad esso poi si unisce la folla che accorre a vedere l'evento, cioè noi spettatori esterni, rinnovando la dinamica di rappresentazione spettacolare e rappresentazione dipinta.

Esistono poi elementi iconografici di incontrovertibile dipendenza teatrale.

A livello di luoghi drammatici, gli insiemi architettonici presentano due fonti visive: i palchi, le edicole frontonate di Valenciennes illustrate da Cailleau<sup>54</sup>, ma anche le incisioni dei veneziani Ravani nonché del Treschel e di Jacopo da Bedia a Lione, relative agli allestimenti degli spettacoli terenziani e plautini<sup>55</sup> (fig. 9-10). Si tratta d'altronde di materiale iconografico prossimo cronologicamente alle opere del nostro, diffuso in tutto l'arco alpino e probabilmente ben noto al Canavesio per i contatti con la pittura figurativa franco-fiamminga in virtù delle sue permanenze nizzardo-provenzali e ginevrine, nonché per la sua formazione di matrice gotica internazionale<sup>56</sup>.

54. Seppure rappresentata nel 1547, non deve sorprendere l'impiego dell'illustrazione della *Passio* di Valenciennes come riferimento dell'allestimento "scenico" di Canavesio; questo, per una serie di ragioni. Innanzitutto perché si tratta di una delle poche testimonianze iconografiche pervenutaci nella sua interezza; in secondo luogo perché Cailleau visualizza un sistema scenico già consueto nella metà del Quattrocento, e quindi suscettibile di essere visto da Canavesio in occasioni di feste e spettacoli nei luoghi del suo "peregrinare". Infine, non bisogna dimenticare che il sistema spaziale medievale si protrae nel tempo, fino al XVI-XVII secolo, fin tanto che la struttura urbana in quanto tale continua a costituire il contesto di certe feste e rappresentazioni.

55. Per le illustrazioni delle edizioni terenziane e plautine si veda la bibliografia citata da L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, nota 54 p. 46 e nota 34 p. 324.

56. La complessa tramatura compositiva e narrativa degli affreschi manifesta come le radici del linguaggio figurativo di Canavesio affondino nella tradizione tardo-gotica del Piemonte occidentale. Scrive a questo proposito Gian Vittorio Castelnovi (*Il Quattrocento*, cit., p. 118): «I cicli di carattere religioso che quest'artista realizza per le vallate delle Alpi Marittime sono portatori di un'inconfondibile varietà locale del tardo-gotico, caratterizzata, sul piano culturale, dall'assimilazione di motivi transalpini, francesi e nordici, favorita in questo anche dall'unione sotto Amedeo VIII dei suoi domini piemontesi, della Savoia e del Canton ginevrino, e in quanto alle finalità, caratterizzata dalla tendenza alle rappresentazioni di popolarissima efficacia: quella scuola che aveva avuto a suo tempo in Giacomo Jacquerio il maggior rappresentante e nei suoi affreschi di Sant'Antonio di Ranverso il suo esempio più eletto». Contemporaneamente però la gestualità drammatica e brutale delle scene della *Passione* e del *Giudizio Universale* rivelano, accanto a questa temperie stilistica, un'assimilazione di linguaggi più aggiornati, renano-tedeschi in particolare, probabilmente appresi tramite le opere di Konrad Wilz, il



Figg. 9-10. Il teatro del Terenzio di Jacob Treschel, 1493.

Dei retaggi fiamminghi, in particolare, ne sono testimonianza le rese figurative di alcune *mansiones*: il Paradiso, *in primis*, configurato esternamente come atrio di una chiesa alla maniera di Hans Memling (fig. 11) o di Jeronimus Bosch. Si tratta, tuttavia, di un'elaborazione pittorica di riconosciuta origine teatrale, filiatà dall'originaria collocazione della Casa Celeste sul prospetto esterno ecclesiale nelle prime teatralizzazioni in piazza<sup>57</sup>, riprendendo, di fatto, un'antica connotazione di tale spazio che nella liturgia drammatizzata aveva significato di luogo di risarcimento della giustizia terrena<sup>58</sup>.

Sempre per il Paradiso, è emblematico che sia a Pigna che a La Briga esso si caratterizzi internamente per la presenza di angeli, una struttura scalare e il Cristo in trono, elemento, quest'ultimo, figurativamente reso con l'immagine di un seggio delimitato dalla mandorla, dato sacrale-imperiale di tradizione bizantina ma anche oggetto di macchinaria scenica per volare<sup>59</sup> (fig. 12). Così la rappresentazione è

grande pittore di Basilea, il quale aveva lavorato per Ginevra, allora dominio sabauda. Non solo. L'interesse nei confronti di ciò che si produceva tra Fiandre, Francia e Germania ha anche un esempio eletto: la citazione testuale di alcune incisioni di Israel van Meckenem da Strasburgo in vari episodi della *Passione* del Santuario di La Briga.

57. Cfr. Königson, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 15.

58. Proprio per questo motivo, nella controfacciata o nel timpano dell'atrio si trova spesso la rappresentazione del Giudizio Universale con san Michele intento nella pesata.

59. La *Vita* del Cecca, riportata nel Vasari (*Vite de' più eccellenti pittori e scultori ed architetti*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, Edizioni Milanese, Firenze 1878, 1906, tomo 1, pp. 39 sgg.), contiene la descrizione della nuvola scenica: si tratta di un telaio in legno che veniva innalzato da terra mediante soste-



Fig. 11. Hans Memling,  
*Trittico del Giudizio  
Universale, Paradiso, part.*,  
1468-1472.

Fig. 12. Giovanni  
Canavesio, *Giudizio  
Universale, ciclo della  
Passione, part.*; cappella  
di San Bernardo,  
Pigna, 1482.

estremamente eloquente perché conforme alle descrizioni della *mansio* paradisiaca tramandataci dalle cronache medievali, in particolare quelle relative agli allestimenti di Aix e Lucerna<sup>60</sup> i cui modelli scenici della “piazza teatralizzata” si sono supposti come fonti vive per l’elaborazione dell’immagine canavesiana. Non solo. Volendo essere estremamente rigorosi, si può ricordare come la figurazione del

gni appositi, costituito al centro da un’asta verticale in ferro atta a reggere in diagonale aste laterali più piccole. Su questa specie di mandorla veniva posto il personaggio centrale, generalmente il Cristo, la Vergine o un santo; si ricoprivano poi di cotone le aste di ferro per renderle invisibili e si agganciavano alle loro estremità degli accessori, come ad esempio piccole teste di angeli e cherubini in cartapesta. Da notare che la descrizione è conforme alla mandorla del Cristo rappresentata nel *Giudizio Finale* di Canavesio.

60. Cfr. Konigson, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 103.

Paradiso in forma di trono elevato attorniato da schiere angeliche sia dato derivato da una tradizione più antica, connessa all'impiego reale e simbolico della tribuna nell'antechiesa, in virtù della quale si viene a saldare la regalità imperiale con quella celeste. Nel dramma liturgico, dunque, un unico luogo contiene i simboli del potere divino e di quello terreno. L'imperatore è direttamente associato al culto tramite le *laudes regiae* (una liturgia imperiale che descrive il sovrano come il parallelo umano di Cristo), a sua volta Cristo è l'Unto Supremo quindi Re dei re. In questo modo, mentre si costruisce attorno alla tribuna la prima immagine doppia del teatro occidentale (trono-Paradiso), si affermano parallelamente una teologia politica dell'umanità e un'ideologia del potere che le Entrate Reali, in particolare, illustreranno dalla fine del xv e per tutto il xvi secolo<sup>61</sup>.

Ma anche l'*alter ego* del Paradiso mostra in Canavesio una suggestione teatrale: la Gola del Leviatano, retaggio della miniatura ma lì usata in funzione allusiva del luogo infernale in concomitanza a un principio d'indicibilità canonizzato nei testi sacri, viene qui impiegata con uno statuto diverso che è calco della sua funzione scenica: la Gola è infatti ingresso al mondo dei dannati così come se ne trova menzione in moltissimi Misteri<sup>62</sup>. Similmente il *Limbo* di La Briga è la torre deteriorata, chiusa da un portone traforato, di cui riferiscono numerosi testi<sup>63</sup>.

Calco scenico è poi l'*Orto degli Ulivi* raffigurato in tutti i Misteri della *Passione* come spazio chiuso da una palizzata. Esso è già presente nel dramma di Tours del XII secolo, seppure come semplice recinzione e collocato dietro la casa di Maria Maddalena. A Pigna e La Briga, invece, la sua rappresentazione è interessante per-

61. Si deve ricordare che la fusione tra il luogo degli angeli e la *loggia regia* avviene contemporaneamente nelle arti plastiche e figurative, nelle scene dei Misteri, in alcune liturgie drammatizzate tarde e nei *Tableaux vivants*. Questa fusione, che illustra e chiarisce il binomio culturale fede-potere, si presenta come una comunione di elementi destinati a rappresentare Dio e l'imperatore secondo una modalità pressoché indifferenziata nei diversi contesti e culture.

62. Cfr. l'allestimento di Rouen del 1474 dove si parla di una «grande gueule se cloant et ouvrant quant besoin en est». Cfr. P. J. G. Le Verdier, *Mystère de l'Incarnation et Nativité de Notre Sauveur et Redempteur Jesus-Christ: représenté à Rouen en 1474; publié d'après un imprimé du xv<sup>e</sup> siècle*, Imprimerie de Esperance Cagniard, Rouen 1884-1886, 1 vol., p. 105. C'è da rammentare che, in relazione alla specificità del tema infernale, si constata un'esigenza di *visibilità* sempre più marcata a partire dal XIV secolo, che ha come conseguenza uno sviluppo della rappresentazione del Luogo di Punizione in modo più ampio e strutturato. Viene meno il discorso dell'indicibilità infernale che obbligava a rappresentazioni di tipo designativo, allusivo (la Gola per esempio), per attuare un progressivo disvelamento che porta alcuni dati figurativi a mutare di statuto. Si tratta di un processo proprio sia dell'iconografia che dell'ambito teatrale. Per quest'ultimo, in particolare, si rileva una consistenza maggiore del tema Inferno nelle *pièces*, una descrizione più dettagliata, una strutturazione marcata. Una codificazione strutturale che prende a prestito tassonomie teologiche (cfr. l'*Elucidarium* nel *Dicto de Inferno*) o elementi propri dell'iconografia (il settenario dei vizi capitali; cfr. *Jutgamen generale*).

63. Cfr. le descrizioni del Limbo riportate in Konigson, *Lo spazio del teatro*, cit., pp. 105-107. Quanto invece alla grotta del ciclo pignasco: essa è retaggio della tendenza medievale a evocare le forze del male attraverso l'immagine della cavità che viene a sostituire il deserto e l'abisso; comunque, si tratta di un elemento scenico molto presente negli allestimenti quattrocenteschi, tanto da averne dettagliate descrizioni fin dal 1375 (cfr. A. D'Ancona, *Le origini del teatro italiano*, 2 voll., Loescher, Torino 1891, vol. I, p. 102 e p. 105).

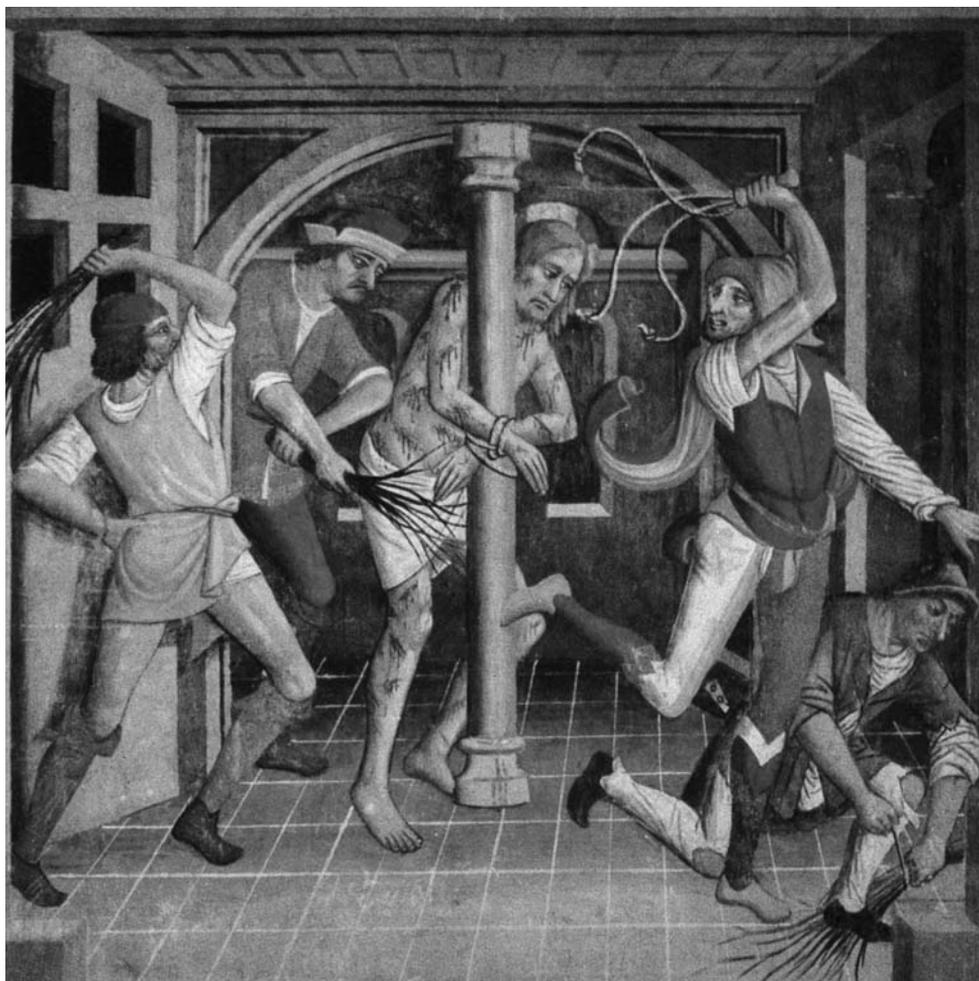


Fig. 13. Giovanni Canavesio, *Flagellazione*, Ciclo della *Passione*, part.; Santuario di La Briga, 1492.

ché ricorda da vicino quella di Valenciennes soprattutto per il dettaglio dell'ingresso, definito da un piccolo portale sormontato da una pensilina che appare identico nella miniatura di Cailleau.

Infine, sempre a proposito di questo luogo scenico si menziona il particolare dell'uomo che tiene in mano una lanterna per guidare la folla e i soldati al Getsemani. Il tratto ricorda il testo della *Passione* di Jean Michel nel punto in cui si legge di una vecchia, chiamata Hedroit, di ignobili propositi che conduce, con una lanterna appunto, la canaglia di Gerusalemme verso il Cristo.

Infine si segnala nella *Flagellazione* di La Briga il dato specifico di un personaggio che nelle foggie dell'abbigliamento pare ricordare i tratti di un giullare. L'abito bicolore nel senso della verticalità e l'ampio cappello pendente sembrano, in effetti, lasciare spazio a questa interpretazione (fig. 13). Il dettaglio potrebbe essere si-

gnificativo soprattutto per il ruolo che il personaggio ricopre nella scena: carnefice del Cristo e quindi condannabile ed esecrabile, venendo così a confermare indirettamente la bontà degli anatemi ecclesiali che il giullare fin dall'alto Medioevo aveva incontrato e subito. Così non deve stupire la presenza di menestrelli o di diavoli musici che guidano il corteo dei vizi verso la Bocca dell'Inferno: Matteo e Tommaso Biasacci in San Bernardino ad Albenga ne mostrano un'ampia casistica e, sicuramente, non era estranea a tutto questo la committenza conventuale.

Ne consegue dunque un'assimilazione del dato teatrale molto varia, dove solo talvolta compare la citazione letterale; in generale essa è occasionalmente semplificata, più spesso interpretata. In ogni caso, i due artisti, Canavesio da un lato e i Biasacci dall'altro, dimostrano da questa una dipendenza precisa e incontrovertibile.