

SIMBOLOGIE D'ANIMALI, PIANTE ED ELEMENTI NATURALI
negli affreschi e negli stucchi di San Pietro al Monte di Civate

di carlo castagna

Una visita a San Pietro al Monte è un'esperienza unica d'immersione in una narrazione simbolica che coinvolge ogni suo elemento, dalla pluralità delle forme geometriche all'intreccio dei numeri, dall'originalità dell'architettura all'emozione dell'affresco, dalla dotta citazione biblica alla semplicità immediata dell'immagine iconica, dalla leggerezza dell'arte plastica al fascino della fusione con l'ambiente naturale che lo circonda. E ogni volta il visitatore attento può penetrare sempre più in profondità tali rimandi simbolici e scoprire nuovi segreti che il messaggio secolare del complesso basilicale nasconde in piena luce in ogni dimensione.

Un aspetto che sembra ancora inesplorato è, ad esempio, quello relativo alla simbologia animale che colpisce lo sguardo del visitatore già dall'ingresso. Due pesci immersi nell'acqua azzurrina, un po' impacciati nelle forme caratteristiche spesso approssimative della figurazione pittorica del romanico, lo accolgono ormai da un millennio.



L'alto e il basso medioevo, in verità, furono epoche in cui gli uomini in particolare modo vissero strettamente e inevitabilmente a contatto con la natura. Non è pertanto strano che figurazioni reali o fantastiche, spesso simboliche, di piante e animali facessero immediatamente parte integrante della vita quotidiana e, di conseguenza, della loro cultura in narrazioni orali, scritte o figurate che raccontavano il loro mondo. Nella descrizione della realtà e nella sua trasfigurazione, come nell'elaborazione del pensiero, nella manifestazione della fede e nell'elaborazione dell'arte emergevano dunque con naturalezza numerose figure zoomorfe, vegetali, cosmiche a rappresentare, simbolicamente, l'universo della comune conoscenza.

Soprattutto l'espressione della fede nell'arte, quando la creatività della mente tendeva ad allontanarsi spontaneamente dalla mera rappresentazione del reale per avvicinare il più possibile al concetto contenuto nella traduzione verbale o visiva del pensiero, utilizzava la figurazione d'animali, piante o elementi e fenomeni fisici, mutuati dall'insieme della stessa natura. L'arte assumeva così

un'intensità e varietà espressiva straordinaria, più pregnante, che in varie forme e modalità s'allontanava dalla semplice riproduzione del reale, tanto da rifiutarne una mera riproduzione armonica ed equilibrata in forme e dimensioni, per elevarsi sino alla pura astrazione simbolica. Di conseguenza, i linguaggi che a più alto livello hanno scandagliato allora la profondità del pensiero dell'uomo medioevale, ossia il romanico e il gotico, hanno fatto dell'espressione simbolica lo strumento principe del proprio racconto.

In realtà, per Civate è limitativo indicare San Pietro al Monte come punto d'origine dell'arte e della profonda simbologia che la pervade. Infatti, la presenza franca, cui si fa risalire la sua prima fondazione, fu preceduta sicuramente dalla presenza ligure, celtica, romana e bizantina che hanno lasciato traccia documentale a partire dal *Buco della Sabbia*, coi suoi resti funerari, sino a quella che ancora oggi è conosciuta come la chiesa de *La Santa*¹. Se per i reperti relativi al Buco della Sabbia è forse improprio usare il termine "arte" per i monili conservati, è tuttavia possibile riconoscere nella scelta e trasformazione di materiali costitutivi come il rame, ossa e denti di animali, un significato simbolico di riferimento. I tardi resti di arredo funerario romano si accompagnano poi alla presenza del luogo di culto agrario dedicato a Cerere, la *Sancta Mater Agraria*, cui i bizantini successivamente sovrapposero le simbologie del culto della chiesa orientale con San Mamete (a volte indicato come Mama o Mametto), che in Cappadocia aveva sostituito il culto di Cibele, dea della natura e dell'agricoltura. Il culto romano si celebrava nella cripta in cui sgorgava direttamente una sorgente e i bizantini, nel loro breve periodo di permanenza sul territorio, avevano conservato l'attuale ipogeo. Purtroppo non rimane oggi la figurazione pittorica o plastica romana a descrizione del rito e dell'ambiente naturale circostante, ma resta l'ultima testimonianza del 1608 della permanenza di San Mamete: "*A latere aquiloni Ecclesiae in pariete picta visitur Imago S.ti Mamettis martiris, antequa adest rastrum ligneum cum nonnullis rebus huic sancto oblati*"². La concisa relazione dimentica di specificare però che San Mamete³ era ritratto *in tipici abiti orientali, in ambiente agreste, attorniato da animali domestici e leoni* secondo le simbologie presenti in Anatolia già in

¹ I resti documentati del Buco della Sabbia si trovano presso il Museo Civico Giovio di Como, quelli romani presso il Museo Civico di Lecco, mentre la testimonianza scritta dell'affresco nella chiesa de La Santa nei *Decreta Visitationis* alla Parrocchia di Civate da parte di Antonio Albergato, visitatore incaricato dal Card. Federico Borromeo nel 1608, in Archivio Parrocchiale di Civate. Per una conoscenza più approfondita degli argomenti si consiglia la consultazione in particolare dei seguenti volumi: CASTAGNA C., *Frammenti per un restauro. S. Nazaro di Civate*, Oggiono-Lecco, 1992; CASTAGNA C., *La Cultura di Civate*, Cattaneo, Oggiono, 2011; CORNAGGIA CASTIGLIONI O., *La Cultura di Civate: una nuova facies arcaica della Civiltà eneolitica della Lombardia*, in *Natura*, 62/1, Milano, 1971, CASTAGNA C., ... e *un monastero a valle, visita a San Calocero di Civate*, Amici di san Pietro, Grafiche Riga, Oggiono, 2015.

² Sulla parete laterale nord della chiesa si osserva dipinta l'immagine di S. Mametto martire, davanti alla quale vi è un rastrello di legno con moltissimi oggetti offerti a questo santo.

³ Rare sono ancora le chiese dedicate a questo santo orientale. Una, con affreschi del 1300, si trova in Valsolda.

secoli precedenti il cristianesimo. La sua sovrapposizione alla dea Cibele⁴ infatti, presupponeva l'uso delle stesse caratteristiche iconografiche di *protettrice dei campi e delle messi, oltre che degli animali domestici e selvatici*.

Tali elementi furono la premessa alle figurazioni plastiche e pittoriche zoomorfe o di elementi del mondo vegetale e alle loro complesse simbologie religiose e misteriche che dovevano accompagnare la ritualità delle celebrazioni anche in epoche successive, testimoniate a Civate in San Pietro al Monte, nella basilica di san Calocero e, successivamente, con diversa immersione culturale e cronologica, nella Casa del Pellegrino.

L'espressione delle simbologie zoomorfe dunque, rappresenta uno degli aspetti fondamentali della narrazione artistica, mistagogica, simbolica e letteraria presenti in San Pietro, una chiave di lettura ineludibile per comprendere nella sua pienezza il messaggio di fede che rappresenta l'unica finalità della realizzazione di tale capolavoro dell'arte, ma anche lo svolgersi dei costumi medioevali e il loro raccontarsi figurativo. Credo sia di conseguenza utile tracciare un filo per quanto possibile di ricongiunzione, anche se spesso purtroppo interrotto dall'infierire del tempo e soprattutto dell'uomo, che tracci la presenza di simbologie zoomorfe e del mondo vegetale e cosmico in esso sopravvissute, in ambito pittorico e plastico.

Rieccoci dunque ai *due*⁵ *pesci*, rappresentati simmetrici all'ingresso dell'endonartece di San Pietro al Monte: due immagini che, con sacralità, accolgono premurose il pellegrino all'interno del tempio. Il *pescce* è simbolo zoomorfo di Cristo sin dai primordi del cristianesimo, riprodotto sulle pareti delle catacombe dove erano costretti i primi adepti alla religione giunta a Roma con Pietro e Paolo dalla lontana Palestina. Pertanto il *pescce* sottolinea anzitutto il legame indissolubile tra questo edificio e il Cristo della Chiesa romana dei due apostoli, cui la basilica stessa è dedicata. Il *pescce* poi, in greco è *ἰχθύς* (ictùs), acronimo di *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱός σωτήρ* (Gesù Cristo di Dio Figlio Salvatore) ed esso, immerso nell'acqua battesimale⁶, esprime il principio e l'origine sacramentale del percorso di vita del cristiano nella Chiesa.

⁴ Cibele era solitamente raffigurata in un sacello, con un cesto e in mano una patera e un timpano e fiancheggiata da leoni o con un leone in grembo. Cfr. AA.VV., *Dizionario d'antichità classiche*, Oxford University Press, London, 1962, pp. 408-9, Vol. I.

⁵ Si noti come il numero due simbolicamente indica la seconda persona della Trinità, cioè Cristo, ed è continuamente ripetuto nelle simbologie architettoniche già all'esterno dell'edificio nelle bifore e in un complesso richiamo numerico dei gradini d'accesso alla basilica.

⁶ Il simbolo dell'acqua si trova nella tradizione ebraica e cristiana all'origine della creazione. Nel cristianesimo è purificazione e salvezza e nel battesimo, primo sacramento, indica la morte al peccato e la risurrezione alla vita.

Al di sopra, nelle vele della crociera, *il Vivente*⁷ dell'Apocalisse ha ai suoi fianchi due Alberi di Vita: *"In mezzo alla piazza della città e da una parte e dall'altra del fiume si trova un albero di vita che dà dodici raccolti e produce frutti ogni mese; le foglie dell'albero servono a guarire le nazioni (Apocalisse 22,2)"*.

Due alberi appaiono già nella Genesi (2,9): *"Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, tra cui l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male"*; Genesi (2,17): *"... ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché, quando tu ne mangiassi, certamente moriresti"*; Genesi (3,22): *"Il Signore Dio disse allora: «Ecco l'uomo è diventato come uno di noi, per la conoscenza del bene e del male. Ora, egli non stenda più la mano e non prenda anche dell'albero della vita, ne mangi e viva sempre!"*.



Il riferimento dell'Apocalisse prosegue ancora nello stesso capitolo con una profezia di bene e una minaccia di punizione: *"Beati coloro che lavano le loro vesti: avranno parte all'albero della vita e potranno entrare per le porte nella città (22,14)"*, *"... e chi toglierà qualche parola di questo libro profetico, Dio lo priverà dell'albero della vita e della città santa, descritti in questo libro (Apocalisse 22,19)"*.

La narrazione figurata continua illustrando il primo versetto del capitolo 22 dello stesso testo: *"Mi mostrò poi un fiume d'acqua viva limpida come cristallo, che scaturiva dal trono di Dio e dell'Agnello"*, in cui quest'ultima immagine riassume un significato complesso che raccoglie non solo una simbologia che ha origine lontana nel mondo ebraico, in cui l'*Agnello Pasquale* è simbolo del sacrificio, ma assume nuova significazione cristiana in Giovanni che descrive *sette sigilli* simbolici che chiudono un libro⁸. L'unico degno di aprirli è chi viene chiamato *leone della tribù di Giuda*⁹

⁷ Il riferimento è al cap. 22 dell'Apocalisse di Giovanni, un testo secondo la tradizione rivelato da un angelo all'apostolo sull'isola di Patmos, un'isola del mar Egeo. *"Appena lo vidi, caddi ai suoi piedi come morto. Ma egli, posando su di me la destra, mi disse: Non temere! Io sono il Primo e l'Ultimo e il Vivente (Apocalisse, 1, 17-18)"*.

⁸ Apocalisse 5,1.

⁹ Apocalisse 5,5.

e agnello con sette corna e sette occhi, simbolo dei sette spiriti di Dio mandati su tutta la terra¹⁰.

Nelle antiche scritture ebraiche, il sigillo svela una sua simbologia precisa: il Messia



doveva imprimere un suggello sulla visione e sul suo profeta, in tal modo certificava che le sue parole erano *autentiche e ispirate da Dio*¹¹.

L'elemento naturale dell'acqua, già presente nelle immagini dei pesci, è anch'esso simbolo della sorgente indispensabile di vita e si fonde con la necessità spirituale della fede, che essa rappresenta, offerta con

gratuità. Il *Vivente*, infatti, tiene nella destra un libro aperto su cui si legge: *Qui sitit veniat* (Chi ha sete venga). E quindi l'acqua che sgorga si divide in quattro ruscelli che vanno direttamente a confluire nella scena dipinta nella successiva crociera, in capaci otri, da cui i personaggi che raffigurano i quattro fiumi che bagnano il *Paradiso Terrestre*: *Geon, Phison, Tigri ed Eufrate*, la versano all'apice dei capitelli fioriti di quattro colonne tortili. Ruotando lungo le stesse colonne, l'acqua simbolica giunge sino a terra, offerta a coloro che liberamente ne vogliono trarre ristoro spirituale. L'acqua è simbolicamente legame fra la Gerusalemme Celeste e il Paradiso terrestre, mentre le quattro colonne tortili, apparentemente identiche, ma in realtà divise in 3 e 1 dalla direzione delle volute, indicano non solo il legame fisico fra terra e cielo, ma anche la presenza, nel segno di terra, dell'unità e trinità divina¹².

L'insieme delle due scene apocalittiche, nel loro significato escatologico, rappresentano dapprima la *rivelazione del traguardo della Gerusalemme Celeste, meta finale* destinata al cammino del fedele che *entra nel Tempio, ascolta la Parola e la mette in pratica*, e



¹⁰ Apocalisse 5,6.

¹¹ Daniele 9,24; Giovanni 3,33.

¹² Il numero 4 e il tetragono (o quadrilatero) sono simboli di terra indicando i quattro punti cardinali.

poi la *gratuita offerta dell'acqua salvifica della grazia battesimale* come conforto e sigillo al proprio cammino.



Legano in coppia tra loro le colonne due *plutei* in stucco, su cui sono magistralmente incise le immagini del *Grifo* e della *Chimera*¹³ tratte direttamente dai *bestiari*¹⁴ medioevali. L'aquila indica l'intelligenza per la sua grande capacità di vedere da molto lontano; il leone la forza e il

coraggio, il serpente/lupo l'astuzia. Dunque il *Grifo* è, nel mondo classico, l'insieme della forza indirizzata dall'intelligenza e assistita dalla furbizia che svela gli inganni. La *Chimera* invece assomma negativamente la violenza del leone, la perfidia subdola del serpente/lupo e la lussuria del capro.

Tali simboli, come strumenti del mondo corrotto, interpretano il male cui conduce l'ambiguità delle virtù umane ed essi fuggono dalla chiesa, luogo, per converso, riservato solo al bene.



L'attigua cappella dei santi si distingue per la

millenaria simbologia del *tetramorfo* (τετρα μορφή), cioè delle quattro forme, antico richiamo egizio a raffigurazioni di figure zoomorfe, alle costellazioni, alla tradizione sumerica e iranica e allo zodiaco

¹³ Il *grifo*, come immagine simbolica, appartiene già alla cultura orientale, col suo corpo di leone, becco, ali ed occhi penetranti dell'aquila e un famoso esempio si trova sui rilievi di Nimrud. La *chimera*, ricordata dallo stesso Omero, è animale fantastico che sputa fuoco, ha petto di leone, corpo di capro e coda di serpente ed ognuna di queste parti termina con una testa. Nel caso di San Pietro al Monte la coda termina con una testa di lupo.

¹⁴ I *bestiari*, erano una specie di prontuario, in cui si spiegava la simbologia e l'influenza proprie delle figure di animali, sia naturali che strani e fantastici.

assiro-babilonese¹⁵ nelle immagini di *toro, aquila, leone* e *uomo*. Nella tradizione greca gli elementi sono identificati con *fuoco* (△), *terra* (▽), *aria* (△), *acqua* (▽).

È il profeta Ezechiele, probabilmente influenzato dall'arte assiro-babilonese durante la sua



prigionia¹⁶, che introduce per primo nella realtà testamentaria l'immagine del *tetramorfo* nel suo primo libro (Ezech. 1, 4-11): *“Io guardavo, ed ecco un vento tempestoso avanzare dal settentrione, una grande nube e un turbinio di fuoco, che splendeva tutto intorno, e in mezzo si scorgeva come*

un balenare di metallo incandescente. Al centro, una figura composta di quattro esseri animati, di sembianza umana con quattro volti e quattro ali¹⁷ ciascuno. Le loro gambe erano diritte e i loro piedi come gli zoccoli d'un vitello, splendenti come lucido bronzo. Sotto le ali, ai quattro lati, avevano mani d'uomo; tutti e quattro avevano le proprie sembianze e le proprie ali, e queste ali erano unite l'una all'altra. Quando avanzavano, ciascuno andava diritto davanti a sé, senza voltarsi indietro. Quanto alle loro fattezze, avevano facce d'uomo; poi tutti e quattro facce di leone a destra, tutti e quattro facce di toro a sinistra e tutti e quattro facce d'aquila. Le loro ali erano spiegate verso l'alto; ciascuno aveva due ali che si toccavano e due che coprivano il corpo”. La seconda visione ancora una volta deriva dall'Apocalisse che narra: *“Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola. I quattro esseri viventi hanno ciascuno sei ali, intorno e dentro sono costellati di occhi; giorno e notte non cessano di ripetere: Santo, Santo, Santo il Signore Dio l'Onnipotente,*

¹⁵ Nello zodiaco babilonese il bue rappresenta il *Toro*, il leone – ovviamente – il segno del *Leone*, l'aquila rappresenta lo *Scorpione* e l'uomo (o l'angelo) rappresenta l'*Acquario*.

¹⁶ Per questo alcune interpretazione, al di là di alcune differenze descrittive, riconducono l'immagine del *tetramorfo* ai *lamassu* neo-assiri, cioè alle figure che segnalavano l'ingresso del "palazzo reale". Essi sono spiriti protettori, monumentali statue di toro col volto d'uomo, perlopiù, ma non sempre, dotate di ali, poste ad esempio all'ingresso dei palazzi reali di Ninive e di Khorsabad.

¹⁷ Le ali sono simbolo di spiritualità e trascendenza, di ciò che va oltre l'appartenenza terrena.

*Colui che era, che è, che viene!*¹⁸. Fu Ireneo di Lione, già dal II secolo, a identificare la rappresentazione del *tetramorfo* in Giovanni con le figure degli evangelisti, sostenuto dall'opinione di Ambrogio vescovo di Milano, che la lega sia ad alcuni versetti sia al Libro dei Giudici che della Genesi, oltre all'Apocalisse, finché San Gerolamo giunse a sostenere che l'immagine sintetizzava la totalità del mistero cristiano: l'uomo alato è l'*Incarnazione*, il bue la *Passione*, il leone la *Resurrezione*, l'aquila l'*Ascensione*. In esso si riassumono, infatti, le quattro fasi della vita di Cristo che, nato uomo, diviene agnello sacrificale, risorge come un leone e ascende al cielo come aquila (*fuit homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*). Tali immagini vengono collegate da questo padre della Chiesa ai quattro vangeli, fondendovi per ciascuno le caratteristiche che vi imprime il loro autore. Così il Vangelo di Matteo è identificato con l'uomo-angelo perché l'autore esordisce con la genealogia terrena di Gesù e quindi narra l'infanzia del *Figlio dell'Uomo*, evidenziandone la dimensione umana. Il Vangelo di Luca è rappresentato dal leone, perché all'inizio della narrazione appare Giovanni Battista, *Vox clamantis in deserto* (Voce che grida nel deserto) che si eleva come un ruggito. Il testo di Luca è ricordato dal bue o dal vitello, simbolo del sacrificio compiuto da Zaccaria¹⁹, che apre lo stesso Vangelo. Infine il racconto di Giovanni è figurato dall'aquila, perché in esso v'è la più alta visione spirituale e teologica volta all'Assoluto²⁰. Un'ulteriore descrizione meno conosciuta del *tetramorfo*, che ricalca tuttavia quella di Ezechiele²¹, si trova pure al capitolo XVII dell'*Apocalisse di Abramo*, un testo giudaico, apocrifo, risalente al I secolo d.C.²².

¹⁸ Apocalisse 4, 7-8.

¹⁹ Luca, 1,5.

²⁰ Comunemente Vangeli e volti del *tetramorfo* determinano una corrispondenza nell'ordine con cui i vangeli sono disposti nei codici antichi e nelle bibbie a stampa odierne. Seguono l'ordine del testo di Ezechiele: uomo (Matteo), leone (Marco), bue (Luca), aquila (Giovanni). Non sempre tuttavia è stato così. Ad esempio, tra i codici antichi più importanti, il *Codex Bezae* di Lione, che segue le indicazioni di Ireneo, non rispetta tale ordine e la posizione di Marco e di Giovanni è scambiata.

²¹ Ecco la traduzione inglese del testo slavo: Abraham's Vision of the Divine Throne (Chapter XVIII.) "And while I still recited the song, the mouth of the fire which was on the surface rose up on high. And I heard a voice like the roaring of the sea; nor did it cease on account of the rich abundance of the fire. And as the fire raised itself up, ascending into the height, I saw under the fire a throne of fire, and, round about it all-seeing ones, reciting the song, and under the throne four fiery living creatures singing, and their appearance was one, each one of them with four faces. And such was the appearance of their countenances, of a lion, of a man, of an ox, of an eagle: four heads [were upon their bodies so that the four creatures had sixteen faces]; and each had six wings; from their shoulders, [and their sides] and their loins. And with the (two) wings from their shoulders they covered their faces, and with the (two) wings which (sprang) from their loins they covered their feet, while the (two) middle wings they spread out for flying straightforward".

²² Scritto tra il 70-150 d.C.) su un proto-testo semitico perduto, attribuito ad Abramo, e appartenente al genere apocalittico, è pervenuto solo in una versione paleoslava. In una prima parte descrive la conversione di Abramo dal politeismo al monoteismo e successivamente narra la testimonianza di Abramo della consegna al demone Azazel degli inferi, e quindi della purificazione del tempio di Gerusalemme dai culti idolatrici. La sua origine è giudaica, ma con alcune interpolazioni cristiane.

Nel catino dell'abside, il *Vivente* è sostenuto nella mandorla sfumata dei colori cangianti dell'iride da due angeli, spiriti che si pongono tra cielo e terra nell'incontro fisico dell'arcobaleno, esplosione sorprendente di luce in un arco ideale che svela la possibile unione cosmica tra il divino e l'umano.

Sulla controfacciata, a coronamento dell'endonartece, si svolge straordinariamente un intero capitolo figurato dell'Apocalisse, il XII, che nella sua ricchezza di particolari evidenzia una molteplicità di elementi simbolici zoomorfi e cosmologici all'interno di una preziosa cornice di stucco che è un vero e raffinato merletto, intreccio vagamente vegetale, d'incredibile fattura. Il testo visibile, seguendo nel dettaglio il racconto dell'apostolo, descrive la *Vittoria del Bene sul Male*. Al suo inizio: *"Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i*



*suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle*²³", il sole, rappresentato come una sfera, allunga all'intorno i raggi preziosi di luce dorata, ma la sua consistenza via via si oscura sempre più al suo interno! È il rivelarsi di una terribile catastrofe che minaccia l'intero universo, di cui l'astro solare è gigante potente, assoluto nella scienza astronomica medioevale! E tale rivelazione è rafforzata dalla flebile luce della già fragile falce di luna che, ai piedi della donna e quasi tra le fauci minacciose di un mostro minaccioso, sembra via via assottigliarsi per la paurosa sorpresa e il crescente, inimmaginabile terrore. Infatti: *"Allora apparve un altro segno nel cielo: un enorme drago rosso, con*

²³ Apocalisse 12,1

sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi²⁴. Il possente drago, nella sua sfavillante prepotenza di fuoco è alato, ad indicarne la natura di pericolo spirituale.

“La sua coda trascinava giù un terzo delle stelle del cielo e le precipitava sulla terra”: e le stelle trascinate nel fango della terra dall’infinita e inviolata volta celeste sono ridotte a nera, insignificante apparenza, private della loro splendida luce, pur conservando nella forma un’ultima sottile armoniosa perfezione. In loro sono ormai cancellate le singolari virtù che hanno guidato da sempre gli uomini nella solitudine della notte. Eppure il *Bene* non può soccombere al *Male*, che è sconfitto dalla forza irresistibile e fedele delle schiere angeliche: *“Il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra, fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli”*. E per concludere, la libertà interpretativa dell’artista riassume in una sola apparenza d’ombra, che cancella la loro identità, il precipitare disperato e scomposto degli *angeli/démoni* in una profonda palude di fuoco²⁵.

In alto, domina la suggestione avvincente dell’affresco sottostante, in un tondo perfetto di stucco, l’altorilievo con l’immagine plastica dell’*Agnello in piedi*, simbolo del sacrificio di Cristo, posto come chiave di volta nello svolgersi del sottile intarsio del grande arco a tutto sesto. È *Lui*, infatti, nella *Resurrezione* il vero vincitore definitivo sul male della morte.



Il tempo e la mano dell’uomo hanno purtroppo cancellato l’intero ciclo di affreschi che ricopriva completamente le due pareti laterali della navata. Rimane fortunatamente sulla parete destra del presbiterio un grande lacerto d’affresco, miracolosamente coperto dal primo dei quadri votivi che, a

partire dal XV secolo hanno sostituito quello che doveva essere lo splendido racconto teologico del nuovo testamento che arricchiva l’interno del tempio. Lo strappo del dipinto rinascimentale ha

²⁴ Apocalisse 12,3

²⁵ Il poderoso affresco d’originale bellezza, riassume gli elementi essenziali della storia in cui il drago tenta di ghermire il bimbo dato alla luce dalla donna, mentre intervengono le schiere angeliche comandate dall’arcangelo Michele che, in splendida, leggera e superba danza sconfiggono il drago e salvano il neonato destinato, da Vincitore, a sedere sul trono di Giustizia.

liberato nei suoi contorni i resti parziali di due grandi quadri romanici incorniciati da fasce di colore e losanghe che chiudono l'enigmatica narrazione dell'antico dipinto. Sono troppo pochi gli elementi per dare con certezza un contenuto ai lacerti, ma nel più ampio si legge chiaramente l'azzurro di morbide onde in cui dibatte la nudità di alcuni piedi, forse parte del brano della "pesca miracolosa", di cui purtroppo non è rimasto il ricco raccolto. Eppure, anche da pochi resti si evince l'importanza dell'elemento naturale dell'acqua, che riprende la simbologia ininterrotta dell'ingresso alla basilica. Nella sottostante fascia decorativa, ad ampie greche, s'intravedono immagini zoomorfe: sono uccelli, che con le loro ali possono alzarsi dalla terra e raggiungere il cielo mostrando al fedele il percorso che conduce all'Infinito. Essi, nel loro muto linguaggio legavano il confine inferiore del racconto alle fasce decorative gemelle degli splendidi due registri d'affreschi di San Calocero, intercalate con pavoni, cigni, arabe fenici e fagian²⁶...

Già si è accennato agli affreschi votivi che nei secoli hanno occupato le pareti un tempo completamente affrescate dagli artisti romanici e accompagnate da una fascia in stucco lavorato, alta circa 50 centimetri, completamente scomparsa. Tali quadri successivi in affresco, pur non appartenendo al disegno iconologico e mistagogico iniziale, contengono elementi interessanti per il tema trattato in questo articolo. Il più antico e raffinato è quello che fu realizzato negli ultimi anni del XV secolo e rappresenta una Madonna con Bambino e vari santi, tra cui è di singolare interesse la raffigurazione di un personaggio locale, San Lucio di Cavargna²⁷ che accompagna un piccolo cieco, rammentando al visitatore la particolare devozione al tempio sulla montagna per coloro che erano privi totalmente o in parte della vista. Essi nei secoli si sono recati qui, memori della leggenda della miracolosa guarigione di Adalgiso, figlio di re Desiderio, che fu, secondo l'antica leggenda, il motivo della realizzazione della prima basilica sul monte. Il santo nell'immagine si distingue per un improbabile elmo e per una grande fetta di formaggio che è congeniale alla sua figura, a testimoniare il suo mestiere di pastore montano



²⁶ Probabilmente anche qui le figure erano sei e tra questi risalta soprattutto il pavone. Infatti, nella simbologia cristiana il *Pavone* è simbolo di immortalità, mentre il *Chrismon*, nella tradizione della chiesa risale al periodo paleocristiano. Esso è formato dall'intreccio delle due lettere greche maiuscole "X" e "P" intrecciate che sono le prime due lettere di *Χριστός* (Cristo).

²⁷ Cavargna è oggi un piccolo comune di soli 214 abitanti situato nella valle omonima, tra Italia e Svizzera, nel medioevo inserito nella pieve di Porlezza, dove sul passo di San Lucio, a 1542 metri d'altezza, si trova un oratorio già attestato nel XIII secolo dedicato al santo locale.

e di casaro. Perché, narra la storia, la sua santità fu legata proprio alle timide pecore e alla produzione dei formaggi di cui fu prodigo ai poveri.

Il secondo affresco, del XVI secolo, si trova invece attiguo alla Cappella dei santi. Rappresenta



un San Pietro, simpaticamente un po' naïf con una grande tiara papale a triregno, tre evidenti anelli alle dita e due enormi chiavi. Il particolare più singolare si trova però nella cornice del quadro, quasi nascosto in basso a destra, dove compare lo stemma del donatore con tanto di motto e, quasi in trasparenza la figura del donatore stesso in gesto di preghiera. Nell'angolo tra le due immagini è tracciato l'inaspettato profilo di un elefantino, che non è chiaro se appartenga allo stemma stesso, sia un enigmatico messaggio inviato dal donatore o un ingenuo

talismano la cui storia o vicenda è ormai rimasta misteriosamente ignota, ma che non può non suggerire un richiamo a Leonardo da Vinci. Nella simbologia medioevale, infatti, l'elefante rappresentava potenza, saggezza, memoria, temperanza e amore cristiano che dirige l'uomo e che schiaccia il peccato. È interessante come questo animale occupi un posto di preminenza, poderoso per entità, nel "Bestiario" di Leonardo²⁸, che tra le righe lo suggerisce come *esempio dell'umano fuori dall'umano!* Nel rinascimento gli elefanti, infatti, costituirono preziosi e singolari doni per papi e sovrani, tanto che in un magnifico, raffinatissimo disegno, persino Raffaello rappresentò l'elefante che fu donato al papa Leone X de' Medici proprio in quegli anni!



Un altro quadro votivo, seppur di scarso valore artistico, dipinto nel 1565 da un certo Lazarus Geroxa, nella sua ingenuità d'accostamento alla tradizione popolare riproduce invece una Madonna con Bambino tra i Santi Giovanni apostolo e Antonio Abate²⁹, uno dei primi padri della Chiesa. In esso San Giovanni non viene però rappresentato secondo tradizione, con l'aquila ed il libro del Vangelo in mano, ma con un calice di cristallo da cui tenta di fuoruscire un piccolo e vivace *drago* o un *serpente verde*. Il fatto rammenta un episodio della vita del santo, cui fu dato da bere una coppa avvelenata da un sacerdote del tempio di Diana ad Efeso³⁰. Il veleno, in questo caso, a volte veniva

²⁸ Si consiglia vivamente di leggere la definizione simbolica di Leonardo riferita a questo animale alla voce "62. *Leofante*", con richiami diretti alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio.

²⁹ Santo Antonio abate, è noto anche come sant'Antonio il Grande, sant'Antonio d'Egitto, sant'Antonio del Fuoco, sant'Antonio del Deserto o sant'Antonio l'Anacoreta, vissuto in Egitto tra il III e IV secolo, fu eremita ed è considerato il fondatore del monachesimo cristiano e il primo degli abati.

³⁰ Cfr. F. SPADAFORA, s.v., Giovanni evangelista, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, col. 790.

rappresentato in simbologia con un serpente o un piccolo drago, a ricordare Satana o l'Eresia³¹. Sant'Antonio "dalla barba bianca" invece, presenta a destra del volto l'immagine di un fuoco ardente, mentre nella mano destra tiene un lungo bastone di



ferula fiorito, con accanto una campanella³². Ai suoi piedi ha un maialino scuro con una fascia centrale bianca che, indifferente al ruolo impostogli dalla dignità del santo che accompagna, divora felice e divertito le foglie d'un arbusto. Tutti e tre questi simboli si rifanno ad una leggenda popolare che ritiene il santo un novello Prometeo del mondo cristiano. Narra infatti la leggenda della sua vita che, in tempo lontano, il mondo fosse rimasto senza fuoco e fu necessario l'intervento del santo eremita per porvi rimedio. Egli, raggiunto nel deserto e pregato di procurarsi di nuovo il prezioso elemento, non esitò a scendere sino alle porte dell'inferno, intrufolandovi di soppiatto il suo fido e dispettoso maialino, che gli era amorevole compagno. Questi si rese subito responsabile, grufolando, di un grande scompiglio negli inferi, per cui i poveri diavoli dovettero ridursi a chiedere al santo di entrarvi a riprendersi l'amico. L'eremita, appena entrato, gettò il suo bordone, fatto di legno di ferula,



nelle fiamme. I demoni, accortisi delle sue strane manovre, gli intimarono inferociti d'andarsene subito ed egli raccattò dal fuoco il suo bastone, che pur spento, conservava all'interno nel suo midollo spugnoso una scintilla con cui riportò nel mondo quel bene così prezioso agli uomini.

In questa leggenda allora popolare, si riassumono i significati simbolici attribuiti alle capacità del santo: *la signoria sul fuoco, la potenza taumaturgica, la padronanza e vicinanza al mondo animale e vegetale*, tanto che alla fine del XII secolo il maiale venne di fatto sacralizzato e associato alla figura del santo. Questo allorché le reliquie di Antonio da Costantinopoli furono trasferite a Motte-St Didier, l'odierna Bourg Saint-Antoine nel Delfinato, dove prese vita un nuovo ordine religioso ospedaliero: i *Canonici Regolari di Sant'Antonio* ³³.

³¹ Legata all'aneddoto del calice col serpente, un tempo si celebrava una tradizione che risale alle popolazioni franco-galliche e burgunde. Il 27 dicembre, festa di San Giovanni Evangelista, si portava in chiesa una bottiglia di vino o di sidro da far benedire. E ogni volta che in casa si apriva una bottiglia di vino o sidro, si versava un po' del liquido benedetto. In qualche regione il vino, detto "amore di San Giovanni" ("Minne" di San Giovanni in tedesco), si regalava ai giovani sposi o si faceva bere ai moribondi in forma sacramentale. Per un maggior approfondimento di questa antica tradizione cfr. "2. Il vino di San Giovanni" in *Il vino nella liturgia latina del Medioevo* di FERDINANDO DELL'ORO, p. 19.

³² E' la campanella che portavano al collo, in segno di distinzione, i maiali dei Canonici Regolari di Sant'Antonio.

³³ Con la costituzione dei Canonici Regolari di Sant'Antonio, i suini, allora animali di estrema importanza nell'economia contadina, furono posti sotto la protezione del santo asceta e forse da questo nacquero le leggende e l'iconografia dello stesso. Infatti, ai monaci del suddetto Ordine fu permesso di allevarli e gli animali, contraddistinti da una campanella

A metà navata, sul fianco destro, rimane uno dei due parapetti che proteggevano le scale



simmetriche d'accesso all'attuale cripta. Il manufatto è magnificamente conservato, ricoperto da tre grandi quadri con cornice floreale in stucco, modellato a bassorilievo. La cornice stessa, nel medioevo d'importanza preziosa per l'ambientazione narrativa delle scene rappresentate sia

in ambito figurativo che letterario, è costituita da elementi ripetitivi di carattere vegetale con steli e foglie che contengono nel primo quadro posto ad oriente, in basso a sinistra, la chiave di lettura dell'intera trilogia. Questa chiave è simbolicamente rappresentata da una coppa rituale che contiene il principio vitale, una specie di calice che i greci chiamavano *φιάλη* (*phiale*), i romani *patēra* e nel medioevo diventò in letteratura il *graal*. Infatti, nella prima scena l'immagine del calice è al

centro e da essa nascono dei virgulti con grandi foglie a simboleggiare l'origine d'un mondo naturale in cui vivono e di cui si nutrono un *grifo alato*³⁴ e un *leone*. Già si è visto il significato attribuito al grifo, tratto dai bestiari medioevali, che qui si può leggere come animale mitologico, ma anche trascendente l'appartenenza



terrena, tra realtà e sogno, che, come nelle narrazioni della genesi del mondo, in cui l'albero della vita nasce dalla coppa sacrale, convive e si confronta con la primitiva presenza dell'uomo, identificato nel *leone*.

che portavano appesa al collo, potevano circolare indisturbati per città e paesi, a spese della comunità, perché resi sacri e intoccabili. I monaci poi li macellavano in mattatoi presso chiese e ospedali da loro gestiti, per utilizzarne il lardo, rimedio in quel tempo indispensabile e prezioso contro l'*herpes zoster*, chiamato dalla gente comune *fuoco di Sant'Antonio*.

³⁴ Le ali sono simbolo di spiritualità e trascendenza.

Nel quadro successivo continua la crescita del virgulto che attraversa una *maschera*, in latino *persona*, e genera ancora foglie, ma anche un frutto, l'*uva*, simbolo di un *nutrimento vitale* prodotto dal lavoro intelligente e razionale dell'uomo, rappresentato da due leoni che se ne cibano.



Fra il secondo e il terzo quadro narrativo la cornice diviene parte integrante del discorso figurato. In essa, come da una finestra aperta direttamente sul *Giardino dell'Eden*, si scorge l'*albero della Conoscenza del Bene e del Male*, sul cui fusto s'arrampica il *Serpente tentatore* con nelle fauci un *frutto*. Anche questa è una chiave di volta che consente di comprendere lo svolgersi razionale del racconto: Cristo, alzato nel suo *sacrificio sulla croce* come il *serpente di bronzo*³⁵ innalzato da Mosè nell'antico Testamento, *vincendo la morte* ha riscattato l'uomo dal *peccato originale*, restituendo all'umanità la possibilità della *Salvezza*.

Il terzo quadro, infatti, sottolinea la realizzazione di tutto questo. Esso ripropone l'immagine del viticcio, ma questi, oltre alle foglie, produce dei *pesci*, l'*Ιχθύς* simbolo di Cristo già incontrato all'ingresso del tempio. Questi vengono mangiati da due *leoni*, che il cibo straordinario trasforma



all'istante. Infatti, non solo la parte posteriore del corpo dei leoni si trasforma prendendo le sembianze di una *coda di pesce*, ma i leoni stessi divengono *alati*, cioè si trasformano in *esseri*

³⁵ La figura del serpente è presente nella simbologia di molte culture antiche e in latino si indicava con il termine *draco*, come nel grande affresco della Parusia in San Pietro al Monte. In questo caso si fa riferimento all'episodio narrato dal *Libro dei Numeri 21,6-9*, quando Mosè, per ordine divino, costruisce un *serpente di rame* e lo innalza sopra un palo. Nella simbologia antica l'appellativo di *serpente* era dato a coloro che sapevano guardare nel mondo divino-spirituale per testimoniare ed erano iniziati in questo modo ai misteri. Serpenti furono i precursori dell'avvento del Cristo Gesù e Mosè indicò la sua missione innalzando dinanzi al suo popolo il serpente come simbolo dell'elevazione di coloro che potevano guardare entro i mondi spirituali. Così Cristo si esprime nel dialogo con Nicodemo: "*Come Mosè innalzò il serpente, così pure è necessario che sia innalzato il Figlio dell'uomo*".

spirituali. Il senso profondo, mistagogico, della scena interpreta l'affermazione originaria di Tertulliano³⁶ di come il cristiano, cibandosi di Cristo, divenga *quasi alter Christus* (altro Cristo)³⁷.

Il *ciborio* poi è un vero capolavoro d'architettura, completato dall'arte plastica all'esterno e



pittorica al suo interno. Di esso s'è persa nel tempo la decorazione delle colonne in stucco ed i capitelli, che ora appaiono rifatti in gesso con motivo corinzio a foglie d'acanto, scaturite dal gusto umanistico-rinascimentale. Al di sopra dei capitelli, che



sorreggono i frontoni originali, una cuspide termina una cornice floreale simile ma non identica a quella dell'affresco della *Parusia*³⁸.



del *tetramorfo*, in cui risaltano con singolarità di rappresentazione le immagini animali e umana, tutte

All'incontro fra capitelli e colonne sono modellati, in maniera magistrale e a tutto tondo, le quattro figure simboliche



con ali che ne suggeriscono al fedele l'intima essenza spirituale. Particolarmente interessante tra

³⁶ Quinto Settimio Fiorente Tertulliano, vissuto tra il scrittore romano 155 e il 230, cartaginese di nascita, fu filosofo e apologeta cristiano.

³⁷ Cfr. *Acta apostolorum argumentum* 31.2,8 (TERTULLIANO, De carne Christi: PL 2, 764 A): "... post eius in coelum ascensum in Pentecoste ad eos missus, quasi alter Chritus, non jam mortalis, sed immortalis et gloriosus".

³⁸ Col termine greco *Parusia* (παρουσία) si indica la presenza del divino o dell'essenza ideale. Nella teologia cristiana indica il ritorno di Cristo vittorioso alla fine dei tempi.

esse è il *leone*, non per il significato simbolico di cui già si è detto, ma per la morfologia con cui è rappresentato, che si stacca nettamente dall'immagine classica, quasi naturale, con cui lo stesso soggetto è dipinto in una vela che introduce alla *cappella dei santi*. E neppure perché sul ciborio essa risulti strana o fantastica, magari derivante da un improbabile bestiario, ma per il fatto che, come leone, l'autore ha preso a fedele modello reale un mastino, cui manca ovviamente la criniera tipica del feroce felino selvaggio che conosciamo. Mi piace ipotizzare che forse, per questo monaco-



artista medioevale, esso rappresentasse l'animale più feroce, vicino all'immagine a lui sconosciuta del leone, da lui mai incontrato, magari incrociandolo involontariamente nel cortile di qualche fortilizio signorile o isolato castello: l'esperienza certo più traumatica e terrificante della propria vita!

Sul pennacchio del frontone orientale, in cui si rappresenta la *deesis occidentale*³⁹, svetta l'*aquila*, simbolo del potere

imperiale tedesco a conferma dell'appartenenza del monastero⁴⁰, mentre accanto al volto di Cristo il Sole e la Luna testimoniano l'universalità dell'evento.

³⁹ La "*Deesis*", come rappresentazione, è passata dal gruppo bizantino (col significato di preghiera, intercessione) al significato dell'arte d'Occidente di giudizio finale. In essa compaiono Cristo giudice, con alla destra la Vergine ed a sinistra S. Giovanni Battista. In mano Cristo porta il libro con la scritta "*Ego sum lux mundi*" (Io sono la luce del mondo), con un chiaro significato escatologico.

⁴⁰ Il monastero, passando dalla proprietà regale longobarda a quella di Carlo Magno, fu parte dei possedimenti dell'impero. Federico Barbarossa, nel diploma del 1162, scrive di San Pietro: "... il venerabile *Algiso*, abate della chiesa di *Civate*, che è nostra chiesa regale ". L'aquila è collocata in modo inequivocabile a dominare la scena, ma esterna ad essa come elemento decorativo autonomo ed è immediatamente visibile a chi accede alla basilica. La sua forma richiama le fattezze del simbolo imperiale già risalente al modello ittita, passato all'Asia Minore ed infine ai bizantini. L'aquila imperiale tedesca fu elevata in questa forma come simbolo imperiale da Carlo Magno stesso, la notte della sua incoronazione, nel natale del 799, secondo il modello romano. Nel 1345 venne definitivamente inclusa nello stemma della casa imperiale tedesca, per divenire il simbolo usuale del governo tedesco sino ad oggi, o perlomeno ieri, quando ancora campeggiava sui Marchi. Si osservi con attenzione come il simbolo dell'aquila imperiale, derivando dalla M di Monarchia, manifesti la sua presenza e la sua trasformazione meravigliosa anche nei versi danteschi del Paradiso (Canto XVIII, vv. 94-113) e venga qui riprodotta nelle immagini proposte nell'edizione Zanichelli, commentata dal Porena Manfredi, Bologna, 1983, p. 337. Tale immagine è confrontabile con quella posta sul ciborio di S. Pietro al monte.



L'interno del ciborio riporta al libro dell'Apocalisse, sia nella rappresentazione cosmica del cielo, concepito come una semisfera sostenuta da quattro angeli dalla cui mano sinistra sono tratti i venti⁴¹, qui figurati con forme indefinite costituite da piume e da ali, sia all'interno della cupola celeste con *i segnati col sigillo delle tribù d'Israele*⁴². Al centro si trova il simbolo dell'*Agnello* sacrificale⁴³.

Anche in cripta, purtroppo, la distruzione dovuta all'inferire del tempo e degli uomini ha lasciato solo una parte della narrazione pittorica e plastica. Sottolineerei solo due elementi inerenti al tema qui trattato: la decorazione dei

capitelli e delle *lesene* dietro l'altare e l'*albero della croce*. La cripta è senza dubbio l'ambiente che

presenta l'espressione artistica più antica dell'intero complesso. Lo si deduce da due elementi: anzitutto l'utilizzo del fogliame nella decorazione in stucco delle colonne, unico rivestimento rimasto, pur in parte, delle stesse. L'utilizzo di elementi legati alla



natura, soprattutto *vitici e foglie o elementi geometrici*, è tipica di un'arte quasi "rurale" di artisti



⁴¹ Apocalisse 7.1: "Dopo ciò, vidi quattro angeli che stavano ai quattro angoli della terra, e trattenevano i quattro venti, perché non soffiassero sulla terra, né sul mare, né su alcuna pianta".

⁴² Apocalisse 7.4: "Poi udii il numero di coloro che furono segnati con il sigillo: centoquarantaquattromila, segnati da ogni tribù dei figli d'Israele".

⁴³ Apocalisse 7.9: "Dopo ciò, apparve una moltitudine immensa, che nessuno poteva contare, di ogni nazione, razza, popolo e lingua. Tutti stavano in piedi davanti al trono e davanti all'Agnello, avvolti in vesti candide, e portavano palme nelle mani. **10** E gridavano a gran voce: 'La salvezza appartiene al nostro Dio seduto sul trono e all'Agnello'".



che vivono fortemente il rapporto con l'ambiente agricolo e i suoi elementi fisici. E qui, la realizzazione stessa "a mano libera" e le dimensioni del fogliame decorativo, quasi fosse realmente il completamento "a chioma" della colonna-albero direttamente inserita nel suolo, pare rispecchino tale vicinanza simbolica. Anche le semicolonne, che delimitano in verticale i due registri sovrapposti della *Crocefissione* e della *Dormitio*

Virginis, che

potrebbero definirsi due lesene, hanno le medesime caratteristiche: modellate "a mano libera" e composte da *viticci e foglie* entro una stretta cornice lineare.

Ancor più suggestivo per la sua *trasparente simbologia naturale* risulta l'*albero della croce* nel registro inferiore della *deesis occidentale*. Infatti, la croce non solo è evidentemente in *legno*, ma essa è costituita da un *vero albero* che porta direttamente sul suo *tronco* delle *gemme vegetali*. Esse compaiono dietro i pochi resti del corpo di Cristo e sono colte sul punto di sbocciare, raccontando al fedele il mistero dell'identità della croce con l'*albero della vita*, questa volta una *vita nuova*, redenta dal Salvatore che ha sacrificato sé stesso per l'umanità.

Con la sorprendente e delicata immagine di tenere gemme che sbocciano in futuri germogli di vita si conclude questo percorso fra le simbologie di animali, piante, cosmo e natura che il trascorrere del tempo e l'incuria degli uomini ha risparmiato per noi visitatori. Esse lasciano nei nostri animi il rimpianto per tutto ciò di mirabile che non potremo mai più

ammirare, ma anche il profondo stupore, l'incanto della scoperta e l'entusiasmo della conoscenza



che ancora oggi tali simboli possono trasmettere al nostro animo alla ricerca dell'Assoluto nell'arte, nella storia degli eventi umani e nella bellezza.

