



RECENSIONE

Fernando Galtier Martí, *Arte y fiesta en la celebración de la Semana Santa. Desde los primeros cristianos hasta las más antiguas confradías pasionistas*, con prefazione di Francisco José Galante Gómez, Zaragoza, Mira Editores, 2014, 193 pp.

di Mara Nerbano

Pubblicato col contributo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del governo spagnolo, riccamente illustrato, il libro di Fernando Galtier Martí si occupa della produzione artistica legata alle celebrazioni della Settimana Santa e, più specificamente, della scultura processionale di tema passionista. Un'opera impegnativa, soprattutto per l'ampio taglio cronologico e geografico, che abbraccia l'intera epoca medievale e tocca quasi tutte le regioni europee, sia continentali che mediterranee, ma la cui esposizione, chiara e gradevole, appare anche in grado di soddisfare le esigenze della didattica e dell'alta divulgazione.

Obiettivo dichiarato dell'autore, docente di storia dell'arte all'Università di Saragozza, è quello d'indagare l'uso delle immagini e dei culti ad esse legati, nonché la loro funzione nelle cerimonie commemorative della Passione. Il suo lavoro s'inserisce perciò nel solco tracciato da storici dell'arte quali Hans Belting e, per taluni aspetti, David Freedberg, ma contrae anche un debito speciale con la teatrologia italiana, particolarmente con la scuola che fa capo all'Università Cattolica di Milano, rappresentata principalmente da studiosi quali Claudio Bernardi e Carla Bino, la cui produzione scientifica, per quanto concerne l'esame dei rituali della Settimana Santa, fa risaltare ancor più il deficit in cui versa la corrispettiva ricerca spagnola: un deficit che, a detta dell'autore, si rivela particolarmente sensibile in uno studio come il suo, che aspira a indicare nuove piste nuove piste d'analisi a partire dalla sintesi delle conoscenze attuali. A queste riflessioni, che puntano a delineare i presupposti e le finalità del volume, è dedicata l'*Introduzione* (pp. 13-18).

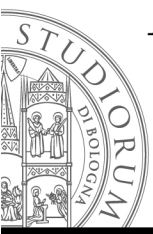
Orígenes de la iconografía pasionista: la conquista de la visibilidad de la Pasión (pp. 21-29) è il titolo del capitolo preliminare, una sorta di prelude, dedicato alle più antiche testimonianze iconografiche sulla Passione, procedenti prevalentemente dall'area siro-palestinese, e alla lenta penetrazione della rappresentazione del Cristo umano e sofferente in Occidente, nel lungo arco cronologico che va dal III all'VIII secolo: tema che l'autore aveva già trattato diffusamente in una precedente



monografia di cui il presente volume costituisce l'ideale prosecuzione. Dal punto in cui si interrompeva quella ricerca, infatti, prende avvio l'ampia ricognizione cui è consacrata questa ulteriore fatica dello studioso spagnolo, distribuita in tre capitoli di lunghezza crescente posti in serie cronologica.

Il primo capitolo, intitolato *Épocas paleocristiana y altomedieval: de la iconografía pasionista a la escenificación de la Pasión* (pp. 31-47), tratta dell'origine gerosolimitana delle processioni cristiane, attestate già nel IV secolo, quindi riprodotte e adattate dalle sedi episcopali occidentali verso l'VIII secolo nel quadro della cosiddetta "liturgia stazionale". In questo contesto acquista spazio per la prima volta l'impiego di alcuni manufatti artistici: preziose croci stauroteca e icone di tipo bizantino, queste ultime tutt'ora in uso nelle processioni della chiesa orientale e impiegate in quella occidentale fino al 1200 circa. La vocazione alla rappresentazione storica della Passione, che lentamente prende piede in Occidente, conduce d'altronde a sperimentazioni nell'ambito di due diverse forme paraliturgiche: quella processionale coadiuvata da immagini e quella liturgico-teatrale, ben documentata, tra la fine del IX secolo e il XVI secolo, dalle diverse redazioni della *Visitatio sepulchri* e da un considerevole numero di rappresentazioni iconografiche.

Il secondo capitolo, dal titolo *La Edad Media románica: de la escenificación de la Pasión a la procesión con pasos* (pp. 49-105), porta l'attenzione su un'ulteriore tappa di questo processo, che, a partire dalla fine del X secolo, conduce, da un lato, alla drammatizzazione di altri momenti dell'anno liturgico e, dall'altro, alla ricerca d'una maggiore concretezza nella raffigurazione della passione, ottenuta grazie allo sviluppo della scultura a tutto tondo. Primo esito della rinnovata attenzione verso l'umanità di Cristo è l'incorporazione alla croce del crocifisso tridimensionale, che, nelle sue diverse tipologie, si diffonde ovunque in Occidente, conservando talvolta la funzione di reliquiario e la destinazione processionale, in continuità con le croci aniconiche dell'età precedente. Alla fine del XII secolo datano poi quelli che l'autore considera i primi *pasos* (in italiano vare) tutt'ora conservati: sono i *Palmeseln*, gruppi lignei raffiguranti il Cristo sull'asino, montati su ruote per essere condotti in processione nella Domenica delle Palme. Testimonianza d'una fede ancor serena e gioiosa, essi costituiscono un fenomeno eminentemente germanico molto diffuso tra XIV e XVII secolo, ma attestato ancora in tempi successivi. D'origine germanica si suppone anche la rappresentazione scultorea del tema della deposizione dalla croce, che conosce un impressionante sviluppo



soprattutto negli ambiti catalano-aragonese e italiano, nei secoli XII-XIII, nei gruppi lignei di Deposizione: complessi comprendenti fino a sette figure, con crocifissi spesso snodati e articolati, suscettibili d'essere rimossi dalla croce e d'essere simbolicamente sepolti nelle paraliturgie del venerdì santo. Complementari ad essi furono probabilmente i gruppi lignei del *Quem quaeritis*, che rappresentavano il tema su cui verteva la paraliturgia pasquale della *Visitatio sepulchri*, trattato nella scultura monumentale d'area tedesca a partire dall'XI secolo: non ne restano che alcune figure isolate di provenienza germanica e catalano-aragonese, all'incirca coeve ai gruppi di Deposizione, ma su cui si rendono necessarie investigazioni ulteriori.

Alla progressiva interiorizzazione dell'esperienza religiosa si accompagnò un interesse crescente per gli aspetti dolorosi della passione, nei quali si specchiava la precaria esistenza dell'uomo medievale. Questo "dolorismo" raggiunse il culmine nel periodo gotico, oggetto del terzo capitolo, intitolato *La Edad media gótica: enriquecimiento temático de la escultura pasionista y formación del paso de la Semana Santa de múltiples figuras. Desfiles procesionales* (pp. 107-173). Dal principio del XIV secolo, a partire dall'area renana, dilaga ovunque la formula del Crocifisso gotico doloroso, caratterizzato da un parossismo d'aggressività visuale che risulta particolarmente in sintonia con la spiritualità penitenziale dei flagellanti, che se ne servono tra l'altro nelle loro processioni pubbliche. La Toscana è invece il probabile centro d'irradiazione, pochi decenni più tardi, della tipologia del cosiddetto Crocifisso deposto: una statua trasformabile, con braccia snodate, adatta ad essere impiegata nelle differenti paraliturgie del venerdì santo, dalla deposizione dalla croce o *scavigliazione* (detta anche *davallament* in catalano, *abajamiento* in aragonese, ecc.), al trasporto processionale del simulacro come Cristo giacente, alla sua collocazione in un'urna mortuaria. L'approfondirsi del processo qui delineato porta alla scomposizione del ciclo passionista nei suoi distinti momenti, con un proliferare di nuovi soggetti sia nella scultura lignea, sia nei gruppi in terracotta policroma: Flagellazione, *Ecce homo*, Salita al Calvario, Pietà, Compianto sul Cristo morto, ecc. L'istituzionalizzazione delle confraternite di disciplinati, che incanalano la devozione del laicato urbano e ne soddisfano l'aspirazione a una religione più emotiva e partecipata, fa compiere finalmente il salto qualitativo che conduce alla creazione, nell'Umbria del terzo-quarto decennio del Trecento, d'un vero e proprio "teatro" cristiano, che ha il proprio nucleo generatore nelle laude della settimana santa e che si avvale di canti, musiche, manichini di Cristo e della Vergine, *arma Christi*, nonché suppellettili



sceniche vere e proprie.

Los orígenes de la moderna escultura procesional de la Semana Santa española. Carros procesionales e "imaginería ligera" (pp. 175-193) è il titolo dato dall'autore alla conclusione del lavoro, nella quale egli tenta di colmare la distanza esistente tra il modesto sviluppo degli apparati processionali d'età medievale, d'uso occasionale e perlopiù composti da una sola figura, all'esuberante produzione dei *pasos de la Semana Santa* barocchi. La questione è inquadrata nel contesto dell'azione repressiva svolta dalla Chiesa controriformata nei riguardi delle sacre rappresentazioni, che avrebbe indotto le confraternite a ripiegare sulla "parateatralizzazione" delle processioni e sull'adozione di scene statiche controllabili preventivamente dalle gerarchie ecclesiastiche. Un anello intermedio in questo processo sarebbe stato offerto dalle processioni del venerdì santo con *mansiones* o *stationes*, piattaforme mobili che ospitavano brevi pantomime o gruppi statuari in legno o gesso, altrimenti note, a seconda dei luoghi, come *misteri*, *casse* o *macchine*, documentate a Venezia nei primi decenni del XVI secolo. Tramite l'area veneziana, il prolifico repertorio nordico di scultura passionista si sarebbe irradiato verso l'Italia e la Spagna, ipotesi avvalorata dalla presenza di maestranze levantine a Toledo nell'esecuzione di dispositivi per gli *autos sacramentales*. Come esito ulteriore si sarebbe approdati alla realizzazione dei *pasos di papelón* (cartapesta): diffusi principalmente nelle regioni castigliano-leonese, aragonese e andalusa, ma con riscontri anche in Italia, ad esempio nel trapanese. Considerati tradizionalmente come la preistoria della scultura processionale passionista spagnola, essi avrebbero costituito un'esperienza senz'altro importante, ma che andrebbe situata, secondo l'autore, entro un panorama più ampio che attende ancora d'essere adeguatamente esplorato.

Il difficile compito di racchiudere una materia tanto vasta nei limiti d'una breve monografia è risolto felicemente dallo studioso, attraverso una sorvegliata selezione di esempi, senza cedere al rischio della dispersività. Il libro si fa apprezzare anche per la copiosa messe di riferimenti bibliografici riportati nelle scrupolose note al testo. Ma il lettore italiano resta anche affascinato da alcuni episodi poco noti, come la deliziosa scultura femminile in legno policromo recentemente recuperata dai sotterranei del museo di Saragozza, riconducibile probabilmente a un deperdito gruppo romanico di *Quem quaeritis* (fig. 79, p. 102), o come il gruppo col Cristo portacroce proveniente dalla Cappella Krappe nella chiesa di S. Elisabetta di Breslavia, oggi al Museo Nazionale di Varsavia,



composto da undici sculture in legno di taglio vivacemente policromate, provviste di capigliature posticce e altri complementi realistici, forse realizzate per un fercolo processionale poco prima del 1492 (figg. 115-117, pp. 144-145). L'auspicio è che un lavoro come questo possa essere di stimolo a ulteriori ricerche che, senza rinunciare ad approfondimenti ed accertamenti puntuali, sappiano situarsi entro una più estesa cornice comparativistica.