

ILARIA SANTATERRA

LA SANTA DOMENICA DI SAN VITO DI LEGUZZANO. UNA RARA ICONOGRAFIA TARDO MEDIEVALE

«L'Italia delle meraviglie è inesauribile. [...] Anche gli edifici minori contengono meraviglie. [...] All'ostinazione del viandante ogni luogo si mostra inesauribile, e in ogni paese, anche il più piccolo, si può fare un approfondimento, di casa in casa, di campagna in campagna, provando emozioni sempre nuove per ciò che a una prima vista era sfuggito e che non è soltanto riscoperto sotto un diverso punto di vista, ma è proprio non prima visto. [...] Esiste un'Italia non obbligatoria, non frequentata, non ricercata: lì si nascondono meraviglie misteriose».

Vittorio Sgarbi, *L'Italia delle meraviglie*, Milano 2009, pp. 5-7.

1. All'interno della cosiddetta "chiesa di sotto"

Tra l'altare settecentesco della *Madonna del Rosario* e la statua di *Santa Rita da Cascia*, lungo la parete destra della navata della chiesa dell'Im-



Interno della chiesa dell'Immacolata Concezione, San Vito di Leguzzano. Sulla destra si nota la fascia di affreschi trecenteschi di cui fa parte il brano della *Santa Domenica*.

macolata Concezione in San Vito di Leguzzano, appare come prima immagine affrescata del registro inferiore la *Santa Domenica*.

Ma prima di “conoscerla”, è forse opportuno spendere qualche parola sulla chiesa, allo scopo di contestualizzare l'affresco all'interno del ciclo pittorico che infatti è presente in più punti dell'edificio di via Roma.

In un documento testamentario del Quattrocento¹ viene donato un paio di lenzuola «loco et hospitali Sancte Marie Batutorum»: denominazione densa, che ci suggerisce non solo la presenza di un ospizio adiacente all'attuale chiesa dell'Immacolata Concezione, ma ci informa pure sul fatto che lo stesso era tenuto dalla confraternita dei Battuti² e che per questo recava tale nome. Preciso subito che «la parola “ospedale” non va intesa nel suo significato moderno, ma in quello medioevale che equivaleva ad “ospizio”. Era, cioè, una casa attrezzata ad ospitare poveri, infermi e pellegrini i quali venivano aiutati e sostenuti spiritualmente e materialmente»³.

L'attuale chiesa⁴ era in origine una piccola cappella annessa all'edificio comunale. Attraverso un intervento di ampliamento datato a fine Trecento, in cui si allungò la navata verso l'abside e si aprì il presbiterio con volta a crociera, la costruzione divenne fin da allora nella struttura

¹ Giovanni MANTESE, *San Vito di Leguzzano dalle origini ai nostri giorni*, San Vito di Leguzzano 1959, p. 92, nota 27.

² La presenza dei Battuti a San Vito di Leguzzano rimanda alle simili realtà degli ospedali, per restare in zona, di Schio presso la chiesa di San Giacomo Maggiore e di Marano presso San Lorenzo. La nascita della confraternita dei Battuti, detti anche Flagellanti, si inserisce all'interno del vasto fenomeno popolare penitenziale riscontrabile in numerosi luoghi d'Italia e d'Europa dalla fine del Duecento. Nel caso specifico dei Battuti, il nome chiaramente rimanda alle penitenze corporali che gli appartenenti alla confraternita laica periodicamente si infliggevano, abbinando comunque tale comportamento ad attività caritatevoli a favore dei più poveri: Gaetano MACCÀ, *Storia di San Vito di Leguzzano*, in *Storia del territorio vicentino*, XI/2, Caldogno 1814, p. 337 e Giovanni MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina*, II, Vicenza 1958, pp. 394-396. Per farsi un'idea sulla confraternita dei Battuti, segnalo Laura ZACCHELLO, *La confraternita dei battuti e l'ospedale di S. Giacomo di Schio, dal 1400 al 1454*. Tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1996-1997, rel. Antonio Rigon.

³ MANTESE, *San Vito ...*, p. 92.

⁴ Per quanto riguarda gli studi sulla chiesa, segnalo i seguenti articoli di Paolo SNICHELOTTO: *L'altare dell'Immacolata Concezione in chiesa di sotto: così bello da lasciarti ... di stucco*, in «La Giarra», dicembre 1991, p. 3 e *Sotto ... la chiesa di sotto*, in «La Giarra», dicembre 1993, p. 10. Infine, Paolo SNICHELOTTO, *San Vito di Leguzzano. Guida*, Schio 1994, pp. 9-10.

architettonica quanto di piú simile alla chiesa attuale. A questo stesso periodo risalgono, inoltre, le fasce ad affresco a carattere devozionale – quindi anche il brano della *Santa Domenica* – presenti lungo entrambe le pareti della navata e riemerse durante il necessario ed importante restauro del biennio 1966/1967. Il nome o la bottega dei pittori che operarono nella chiesa non è noto attraverso fonti documentarie, ma lo stile è chiaramente riconducibile agli affreschi della vicina chiesa di San Martino di Schio in località Aste⁵.

Sul piazzale esterno della chiesa era presente fino al 1872 l'edificio municipale (prima che venisse trasferito nell'attuale sede in piazza Marconi)⁶, che, in base ai recenti scavi (2004) dovuti alla sistemazione del luogo, consisteva in piú ambienti in collegamento con la chiesa⁷. Piú precisamente erano presenti al piano terreno una stanza di detenzione e al piano superiore l'ufficio comunale. Trovavano qui residenza con una stanza ciascuno anche il cappellano e il sacrestano. In questo stesso edificio doveva essere presente la stanza dotata di due letti ed adibita ad ospizio per i pellegrini alla quale si faceva riferimento poco sopra citando la confraternita dei Battuti. Ora una pavimentazione differenziata del luogo consente di rintracciare il perimetro dell'edificio in questione⁸.

Nei libri di conto comunali⁹ di fine Cinquecento l'attuale chiesa dell'Immacolata Concezione viene piú volte citata come "chiesa di sotto"; tuttora tra Sanvitesi è questa la denominazione piú comune ed immediata per distinguerla dalla parrocchiale, detta infatti "chiesa di sopra", dedicata invece ai Santi Vito, Modesto e Crescenzia e posta un po' piú in alto del livello delle piazze, a poca distanza dal torrente Giara.

Nelle medesime fonti, soltanto dal 1633 si comincia a parlare di chiesa della Concezione e della relativa confraternita: forse a questa data l'aggregazione dei Battuti era già scomparsa.

⁵ Mauro LUCCO, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 290-292.

⁶ Paolo SNICHELOTTO, *Il vecchio municipio e l'ospitale*, in «La Giara», luglio 1993, pp. 1-3.

⁷ Antonio RANZOLIN, Paolo SNICHELOTTO, Michela ZUCCOLLO, *Statuemo et ordinemo. Statuti del Comune di San Vito di Leguzzano*, San Vito di Leguzzano 2007, pp. 79-84.

⁸ Segnalo *en passant* la presenza sul retro della chiesa di una *giassàra* del 1853, ben conservata e fruibile dal pubblico, un bell'esempio di valorizzazione di un bene culturale popolare.

⁹ Per queste informazioni d'archivio mi sono avvalsa della sempre generosa collaborazione dello storico e amico Paolo Snichelotto, che ringrazio.

È bene ricordare, infine, che il concetto di Immacolata Concezione non si riferisce al concepimento di Gesù nel seno di Maria (che nell'iconografia rientra nel tema dell'Annunciazione), bensì al concepimento di Maria stessa in seno alla madre Anna¹⁰.

2. L'affresco della *Santa Domenica*¹¹

2.1 Descrizione e significato dell'immagine

La raffigurazione consiste principalmente in due parti: una centrale, su sfondo blu e su cui campeggiano le figure della *Santa Domenica* e del Cristo, e una tutta intorno a questa, come significativa incorniciatura, su sfondo verde ed elencante una vasta serie di strumenti di lavoro. A prova che queste due parti dell'affresco siano semanticamente correlate basti anche solo notare la diversa importanza visiva riservata alle cornici: quella più interna consiste in una sottile linea bianca dai tratti in alcuni punti un po' incerti, mentre la successiva, incaricata di portare ad una prima conclusione il brano dell'affresco, presenta una consistenza maggiore: più spessa e marcata, oltre che di colore ocre, introduce alla più elegante cornice esterna a motivi geometrici, alla quale ora spetta il compito di terminare definitivamente il brano d'affresco. Quest'ultima cornice, a colori alternati bianco, verde e rosso, presenta però una variazione di disegno tra il lato sinistro verticale e quello orizzontale sopra il soggetto, peraltro le uniche zone in cui ne è rimasta traccia.

Il riquadro centrale raffigura la *Santa Domenica* mentre sostiene e presenta il Cristo sorreggendone il busto. Meglio precisare fin da subito che – per “Domenica” – non si intende una Santa con questo nome e vissuta in un certo periodo storico, ma intendiamo piuttosto la personificazione di questo giorno della settimana. Anche se risulta difficile

¹⁰ James HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 2003, pp. 261-263. Si ricordi, nelle litanie lauretane, l'invocazione alla Regina «sine labe originali concepta», concepita senza macchia originale.

¹¹ In questo saggio tratto soltanto dell'esempio sanvitese di *Santa Domenica*. Tra le poche altre iconografie note del medesimo tipo, segnalo la recente scoperta di una personificazione della domenica, avente lo stesso significato, a Nave, poco distante da Brescia, nella pieve di Mitria. In merito è uscito l'articolo di Alberto ZAINA, *Chi lavora va all'inferno*, in «Stile arte», XV, 130, gennaio-febbraio 2010, pp. 30-32. Ringrazio Paolo Snichelotto della segnalazione.

prevedere lo sviluppo compositivo del gruppo centrale per la mancanza dello stesso, si può supporre che il modello più simile sia quello della *Pietà*¹². Le espressioni serene, o quantomeno non sofferenti, dei due volti della Santa e del Cristo non devono ingannare: in questo caso appartengono alla tipologia di simili *Sante Domeniche* o, risalendo indietro alle origini di questa iconografia – di cui però tratterò più avanti –, a più o meno coevi *Cristi della domenica* o, ancora, a più antiche *Imagines pietatis*.

La figura femminile presenta fluenti capelli biondi che le incorniciano il viso e una grande aureola di un giallo un po' più scuro con le razzature che frequenti appaiono nella resa di questo tipo di attributo. È interessante notare come l'aureola stessa superi il limite posto dalla prima cornice, denotando da parte dell'artista una maggiore libertà di resa compositiva (si veda lo stesso procedimento nel riquadro del santo a cavallo, in alto a sinistra nella parete della chiesa).

La veste, per quanto rimane, si rivela semplice nel colore bianco e nel motivo decorativo floreale rosso bruno che si ripete: risulta difficile stabilire se l'esecuzione di tale motivo sia avvenuta ripetutamente a mano libera o attraverso l'uso di uno stampino, ma si mostra evidente l'uguaglianza di disegno di questi fiori stilizzati con quelli presenti sulla veste parimenti bianca della *Madonna ante partum* nella chiesa di San Martino a Schio, con la quale – si è scritto poco sopra – il ciclo pittorico di San Vito ha notevoli somiglianze. Motivi floreali a decorazione di vesti femminili sono comunque molto comuni nella pratica pittorica trecentesca.

Richiamando la storia del costume, l'analisi della foggia della veste della Santa può esserci utile ai fini della datazione. Innanzitutto, le maniche non sono larghe, ma aderenti alla pelle, e la scollatura, sebbene non ancora così ampia come suggerirà la moda successivamente, risulta comunque non essere stretta al collo, come in esempi di vesti precedenti, ma di un certo respiro. Infatti, la diffusione dello stile gotico ebbe ripercussioni anche sull'abbigliamento: il senso di verticalità che ispirò questo stile trasmise al costume una maggiore snellezza. Al costume più monumentale e severo del primo Trecento seguì poi quello

¹² Paolo SNICHELOTTO, *La Pietà e i mestieri vietati. Note su un affresco in San Vito di Leguzzano*, in «Itinerari S. B. S. Semestrale del Sistema Bibliotecario di Schio», IV/VII, n. 4, marzo 1989, pp. 125-129.



Maestro di Schio, *Santa Domenica*, chiesa dell'Immacolata Concezione, San Vito di Leguzzano. Lo stile dei volti della Santa e del Cristo si può agevolmente confrontare con quello delle figure affrescate presso la chiesetta di San Martino a Schio.

più gioioso e attillato della seconda fase del secolo. Non solo: le vesti femminili restarono lunghe, ma scoprirono, sempre nella seconda parte del secolo, la scollatura¹³.

Confrontata con la veste della Santa, l'aureola del Cristo è più dinamica dal punto di vista cromatico, presentando la croce bruna, in gran parte nascosta dalla testa stessa, e più fitte razzature. Il Cristo è adulto poiché barbuto e i capelli presentano quasi ricalcate le ondulazioni dei capelli della Santa.

Nel brano pittorico si nota poi una gran varietà di attrezzi che circondano ai lati, dove ancora rimane l'affresco, la Santa Domenica e il Cristo. Si tratta, come si vede, di attrezzi da taglio, ma anche di uno specchio, di alcuni dadi e di una spazzola.

L'elenco dettagliato, iniziando dall'alto a sinistra, consiste in: un martello e un'incudine a un solo corno (mestiere del fabbro), alcuni dadi

¹³ Cristina GIORGETTI, *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze 1992, p. 153.

(il gioco), una cazzuola e una spatola (mestiere del muratore), una chiave (mestiere dell'oste), un pettine doppio (o meglio, una carda, attrezzo per cardare la lana, cioè per pettinarla districandone le fibre tessili), uno specchio a fasce bicrome che richiama i colori dell'aureola del Cristo, una rocca e una navetta (anche questi due ultimi attrezzi vanno collegati entrambi alla lana, in particolare all'attività di filatura: la rocca consiste in una canna o in un bastone che a un'estremità presenta una rigonfiatura attorno alla quale si avvolge il fiocco da filare, mentre la navetta, così detta perché in forma di navicella, contiene la spola, cioè la bobina di filo).

Passando al lato destro, si notano, invece, un paio di lame di possibili spade (attività belliche), una forca (mestiere dei contadini) e un coltello a lama larga con uncino ad un lato, utile al mestiere dei calzolari, in quanto, grazie all'uncino, permetteva loro di preparare la suola delle calzature. Segue un altro coltello, ma a lama più sottile e di dimensioni più ridotte, e altri oggetti non meglio identificabili.

Gli attrezzi sono correttamente contestualizzati¹⁴, poiché stretta è la loro relazione con l'uso che a quel tempo se ne faceva quotidianamente nel territorio, essendo la zona di San Vito di Leguzzano prevalentemente dedicata ad attività di falegnameria, ma anche luogo di lavoro di artigiani e contadini.

Osservando questo tipo di immagini è importante riflettere sulla connessione didascalica tra gli attrezzi rappresentati e il legame col territorio: si nota spesso, infatti, un'intima relazione, che può risultare utile anche agli storici per un'indagine circa le attività che si compivano in passato nel luogo dove è presente l'immagine, che così si fa documento, testimonianza determinante.

È interessante la presenza, che solo apparentemente esula dai riferimenti al mondo agricolo-artigianale, dello specchio e dei dadi.

Il primo è facilmente riconducibile, ancora oggi, all'idea di bellezza, ma, considerando il contesto tardo medievale entro cui si inserisce il messaggio di questo affresco, ci si vuole riferire al peccaminoso specchiarsi per vanità, associato perlopiù al genere femminile e dato dalla funzione considerata magico-diabolica dello specchio di riflettere l'immagine del corpo (emerge qui infatti in tutta la sua pregnanza simbolica il tema del doppio).

¹⁴ Marco FERRERO, *Il Cristo della domenica: un'iconografia tra arte e religione. Un esempio vicentino*, in «Progetto restauro», XII, 2007, 42, pp. 33-37.

Relativamente invece ai dadi, si può dire che, sebbene dapprima (nella tradizione iconografica del *Christus patiens*) si possano collegare all'episodio della Passione evangelica relativo alla spartizione delle vesti di Cristo, assumono qui un più generale significato di gioco, gioco d'azzardo magari, verso cui la Chiesa scagliava nel Medioevo grandi accuse di distrazione dal corretto comportamento cristiano in quanto peccato di avidità¹⁵.

Anche se con difficoltà, è possibile poi ancora notare alcune delle sottili linee rosse che in origine da ciascun attrezzo dei bordi destro e sinistro dell'affresco raggiungevano in linea pressoché retta le sacre immagini centrali della Santa Domenica e del Cristo, conficcandosi così nella carne e facendo quindi fuoriuscire rivoli di sangue.

Ma tutto quanto finora descritto cosa significa? O meglio, cosa significava agli occhi di un uomo del tardo Medioevo?

Si tratta di un modo per esprimere visivamente l'idea di danno dell'uomo al Cristo e alla Santa Domenica in seguito ad un comportamento che si scontra con la norma della santificazione del giorno dedicato al Signore (*dies Domini*). In concreto, è come se ad un fabbro o ad un falegname, che in quegli anni di fine Trecento vedevano l'affresco all'interno della chiesa, la Santa dicesse: «Guarda la sofferenza che fai patire al tuo Dio se ti metti a lavorare di domenica. Se preferisci il tuo lavoro in questo giorno in cui dovresti invece santificare il Signore, partecipando alla messa e pregando per la tua salvezza, col tuo comportamento peccaminoso procurerai una seconda passione a Cristo, che, come vedi, è colpito e martoriato continuamente dallo strumento simbolo del tuo lavoro».

A mio parere, non siamo quindi in presenza di una *Madonna dei mestieri*, ma di una *Santa Domenica*. Il contenuto del messaggio, infatti, non è una protezione dei mestieri (le linee rosse, cioè, non sono state pensate come un canale di benedizione che dal gruppo sacro centrale coinvolge le professioni rappresentate con ciascuna il proprio attrezzo di lavoro), ma piuttosto una chiara ammonizione al riposo festivo.

Tale modo per esprimere visivamente l'idea di danno dell'uomo al Cristo o alla Domenica, a seguito di un comportamento che si scontra con la norma della santificazione delle feste, è caratteristico della maggior parte degli esempi di *Cristo della domenica*, dove, parimenti, il volto del Cristo appare ciononostante sereno.

¹⁵ FERRERO, *Il Cristo della domenica* ..., pp. 33-37.

Nell'esempio d'affresco di San Vito di Leguzzano, se il gruppo centrale non appare toccato in nessun punto da queste linee, ciò si deve più allo stato conservativo, che non permette la chiara riconoscibilità delle linee dallo sfondo, che all'assenza di questo scopo nell'ideazione dell'affresco.

Da ultimo, in una visione d'insieme del lacerto pittorico, si riscontrano mancanze di colore ripetute in maniera piuttosto regolare: si tratta di picchettature che preparavano la superficie alla stesura dello strato successivo di intonaco, operazione spesso svolta e ripetuta in passato per motivi igienici in difesa di malattie infettive quali, ad esempio, la peste, di cui si ha in più occasioni testimonianza anche in territorio vicentino; motivo per cui nei secoli successivi si è persa memoria dell'esistenza degli affreschi al di sotto della superficie nuda visibile.

2.2 Attribuzione e datazione dell'affresco

I volti della Santa Domenica e del Cristo sono riconducibili alla mano del cosiddetto "Maestro di Schio" (attivo nel Vicentino, documentato dal 1370 al 1400 circa)¹⁶, in quanto le loro caratteristiche formali si riscontrano pressoché identiche nelle figurazioni della vicina chiesa di San Martino a Schio, dove questo anonimo pittore del tardo Trecento (e/o la sua bottega) ha operato presentando nette predilezioni stilistiche veronesi¹⁷.

Nei cicli pittorici all'interno di entrambe le chiese si ripetono, ad esempio, l'immagine della Madonna con Bambino seduti su un largo trono dallo schienale cuspidato e San Bartolomeo: in quest'ultimo caso, identici sono gli stampini usati per la decorazione della veste.

L'incarnato di un semplice candore nei volti della Santa e del Cristo nel brano della *Santa Domenica* tende invece ad arrossarsi in alcune teste di sante nello stesso ciclo della parete di destra, volendo denotare un'epidermide più consistente e la probabile conoscenza degli affreschi di Altichiero e di Tommaso da Modena¹⁸.

Il maestro rivela quindi una discreta padronanza nel disegno e nel

¹⁶ Mauro LUCCO, "Maestro di Schio", in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, p. 540.

¹⁷ IDEM, *Vicenza*, in *La pittura ...*, p. 290.

¹⁸ *Ibidem*.

colore, sebbene non manchino di ripetitività le forme dei vari volti presenti nel ciclo.

Gli incarnati e i panneggi manifestano comunque un buon tentativo di aderire alla realtà¹⁹, anche se contrastato in alcune figure dalla rigidità e dalla fissità delle pose²⁰.

3. Ascendenze dell'iconografia della *Santa Domenica*: l'*Imago pietatis* e il *Cristo della domenica*

L'intenzione di uno studio globale di un'opera d'arte implica anche l'esigenza di ricercarne i motivi figurativi originari. Si tratta cioè di compiere uno studio iconologico che non solo consideri i motivi dai quali l'artista ha direttamente derivato la propria creazione, ma che anche tenti di risalire nel tempo il più vicino possibile alle fonti, perché da esse si diramano poi le eventuali varianti dell'iconografia che si sta esaminando. E ciò vale soprattutto per quelle opere spesso difficili da decifrare nel loro contenuto e quindi nel loro significato.

Affinché lo studio dell'opera risulti davvero globale, occorre quindi arrivare a capire "da dove" l'immagine proviene e come è stata trasmessa, ed eventualmente modificata, nel tempo. Questo è il centro delle ricerche iconologiche, studi spesso molto affascinanti, che aiutano a comprendere in profondità l'opera come fu concepita nella mente dell'artista e nella sua epoca, in aggiunta a studi invece basati soprattutto sull'aspetto materiale dell'opera, vale a dire lo stile, la tecnica, etc.

Per un affresco come quello di San Vito di Leguzzano, o comunque quando si tratta di capire l'origine di immagini poco comuni e così lontane nel tempo, una ricerca iconologica può aiutare a rintracciare le provenienze, la "parentela" per così dire, dell'opera.

Può risultare quindi utile, a corredo della presentazione della *Santa Domenica* sanvitese, un approfondimento su quelle iconografie, che, sebbene lontane nei dettagli, sono però paragonabili al nostro affresco, o comunque fanno parte dello stesso insieme, dello stesso nucleo semantico.

¹⁹ In questo senso vale soprattutto la scena della Crocifissione, in cui il pittore si sforza di rendere il patimento fisico di Gesù morente e il dolore variato visibile nelle diverse espressioni facciali delle donne e degli angeli.

²⁰ SNICHELOTTO, *La Pietà ...*, p. 129.

3.1 L'*Imago pietatis*²¹

Nell'iconografia in questione, denominata anche *Vir dolorum* o *Christus patiens*, «l'intera Passione di Cristo viene condensata in un'immagine riepilogativa con lo scopo di stimolare il fedele alla devozione per immedesimazione»²². Non c'è dubbio infatti che queste raffigurazioni siano – almeno nei casi più alti – di grande potenza espressiva, ovvero siano caratterizzate da un accentuato patetismo; lo storico dell'arte ed iconologo Erwin Panofsky, in un saggio fondamentale per lo sviluppo degli studi su questo tema, non per nulla parla di un'immagine di devozione (*Andachtsbild*) che tende «a dare alla coscienza individuale del riguardante la possibilità di un'immersione contemplativa nel contenuto osservato» e che si caratterizza per «l'attitudine a fare in modo che il soggetto si unisca spiritualmente con l'oggetto»²³. In modo simile, Hans Belting afferma che «Gesù è raffigurato in modo da invitare l'osservatore a raggiungerlo affettivamente». Si tratta di «un'immagine che permette un'esperienza empatica»²⁴.

È possibile rintracciare una fonte di questa iconografia nella descrizione in Isaia 53, 3-5 in merito al servo umiliato:

«Noi l'abbiamo rifiutato e disprezzato; come un uomo pieno di sofferenze e di dolore. Come uno che fa ribrezzo a guardarlo, che non vale niente, e non lo abbiamo tenuto in considerazione. Eppure egli ha preso su di sé le nostre malattie, si è caricato delle nostre sofferenze e noi pensavamo che Dio lo avesse castigato, percosso e umiliato. Invece egli è stato ferito per le nostre colpe, è stato schiacciato per i nostri peccati. Egli è stato punito, e noi siamo stati salvati. Egli è stato percosso, e noi siamo guariti»²⁵.

A seconda dell'ambito linguistico, la letteratura critica denomina variamente questa iconografia – per esempio *Man of sorrows* per quella

²¹ Una buona panoramica sull'iconografia in questione si può avere consultando *Enciclopedia dell'arte italiana*, a cura di Angiola Maria ROMANINI, Roma 1991, s.v. *Cristo*, pp. 509-512 e 519-520.

²² Enrico DE PASCALE, *Morte e Resurrezione*, Milano 2007, pp. 176-177.

²³ Erwin PANOFSKY, «*Imago pietatis*» e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933), Torino 1998, pp. 63-64.

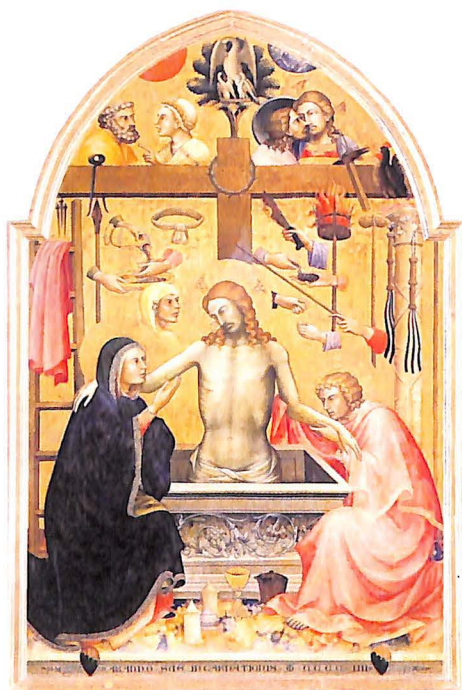
²⁴ Hans BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986, p. 7.

²⁵ *Parola del Signore. La Bibbia. Traduzione interconfessionale in lingua corrente*, Torino 1985, p. 522.



Hans Memling, *La Vierge montrant l'Homme de Douleurs*, 1475-1479, tavola, 27,4x19,9 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria. Non è che una delle numerose opere sul tema dell'*Imago pietatis* paragonabili alla nostra *Santa Domenica*. Ho scelto questa perché tra gli artisti nordici, e questo vale per esempio anche per Dürer, le iconografie legate alla Passione di Cristo hanno sempre riscosso molta fortuna figurativa. Per quanto riguarda l'opera di Memling, consiglio di confrontarla con altre dello stesso artista, per cui rimando a *Hans Memling. Catalogue*, catalogo della mostra *Hans Memling: cinq siècles de réalité et de fiction*, a cura di Dirk DE VOS (Bruges, Groeningemuseum, 12 agosto-15 novembre 1994), Bruges-Anversa 1994.

Lorenzo MONACO, *Cristo in pietà e i simboli della Passione*, datata 1404, tavola, 268x170 cm, Firenze, Gallerie dell'Accademia. Un esempio italiano, precisamente fiorentino, del tema del Cristo in pietà associato alla raffigurazione dei simboli della Passione (*arma Christi*). Il motivo per cui l'artista indugia nel ritrarre particolari che conferiscono veridicità alle sofferenze di Cristo si collega alle esigenze di questa tipologia iconografica, che aveva lo scopo di favorire la meditazione e al contempo il coinvolgimento emotivo del fedele nei riguardi del sacrificio di Gesù. Cfr. Daniela PARENTI, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione gotica al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di Angelo TARTUFERI e Daniela PARENTI (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 9 maggio-24 settembre 2006), Prato 2006, pp. 154-158.



anglofona o *Schmerzensmann* per quella tedesca –, ma le fonti antiche latine la menzionano come *Imago pietatis*, ed è forse questa la formula più appropriata; al termine “*pietatis*” possiamo infatti ricondurre almeno due significati che nell’iconografia risultano chiari obiettivi: mostrare la gravidanza dell’amore salvifico di Cristo, che si concede volontariamente al martirio così ben riassunto nella sua crudezza in queste immagini (quindi mostrare la sofferenza estrema e l’umiliazione subite); ma anche suscitare quel sentimento pietoso, di compassione, che l’immagine, così pensata originariamente, aveva in carico di destare nel fedele.

Volendo costituire una memoria delle sofferenze sopportate da Gesù nel corso della sua Passione e morte, l’*Imago pietatis* offre un vasto campionario di momenti dolorosi, rappresentati nell’immagine tramite figure emblematiche che rinviano a specifici oggetti o strumenti (le *arma crucis*) o a personaggi che hanno avuto un ruolo nel martirio di Cristo. Sono ad esempio il bacile d’acqua in cui Ponzio Pilato si è lavato le mani, il bacio di Giuda, i trenta denari del suo tradimento (rappresentati sciolti, raccolti o cadenti da una mano, o come monete contenute in un sacchettino), la croce, la corona di spine, i chiodi, la colonna della flagellazione, le fruste ... Ogni *Imago pietatis*, a seconda delle intenzioni dell’autore e/o della committenza, dell’ambito culturale di realizzazione e dell’epoca, prediligerà poi alcune scene o magari ne aggiungerà altre: questo per dire che non sono tutte uguali, ma possono presentare anche significative differenze, a cominciare dalla posa del Cristo e della presenza o meno della Madonna e/o di San Giovanni. Non si tratta di dettagli di poco conto, ma di altri “sotto-significati” attribuibili all’iconografia, oltre a quello già citato di immagine riepilogativa di quei tragici momenti della vita di Gesù. Accenno per esempio, alla presenza, in alcuni casi, del sarcofago ai piedi del Cristo o dal quale egli emerge: un chiaro riferimento alla Resurrezione dai morti.

Si sarà forse notato come però un’immagine del genere, quella dell’*Imago pietatis*, non sia del tutto comparabile con altre immagini relative alla Passione di Gesù, per esempio a quei cicli pittorici con questo tema che si possono ammirare all’interno di antiche chiese o alle scene miniate in preziosi volumi, per esempio di epoca ottoniana. In questi casi infatti lo scopo è narrativo, ammaestrare sulla vita di Gesù e il suo sacrificio per l’umanità secondo una sequenza spazio-temporale. Nell’*Imago pietatis*, invece, lo spazio e il tempo non vengono considerati: tutto è presente nello stesso luogo e nello stesso momento; un’immagi-

ne, si diceva poco sopra, riassuntiva. Il carattere di questa iconografia è quindi intenzionalmente astorico.

Tralascio la fortuna che questa iconografia ha avuto soprattutto nel corso del Medioevo e grazie alla promozione francescana, per poi avere un comprensibile rilancio nell'ambito della *devotio* moderna. Per non parlare della simbologia del sangue, spesso copioso in queste immagini²⁶.

3.2 Il Cristo della domenica

Dopo vari e recenti studi in merito all'iconografia del *Cristo della domenica*, possiamo ora affermare che la sua ideazione trae origine dalla tematica del riposo festivo, presente fin dalla Bibbia e teorizzata poi dalla letteratura cristiana antica.

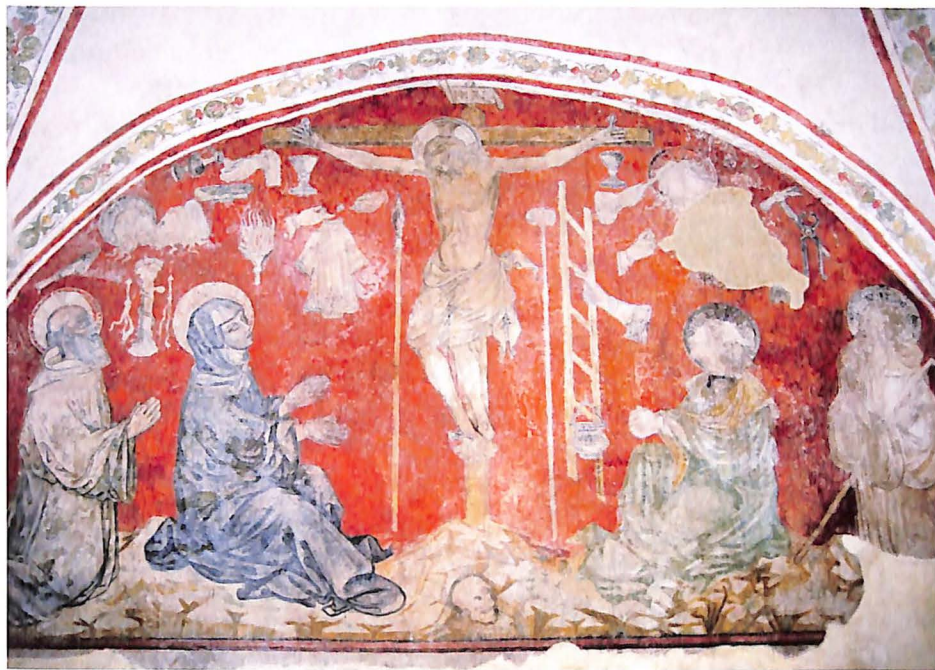
Lo scopo della raffigurazione del Cristo, colpito dai simboli delle professioni (al di là ora delle differenze che i molteplici esempi presentano tra loro) e per questo a volte dolente, si rintraccia nell'esortare il fedele, attraverso la visione e la riflessione sull'immagine, al riposo festivo; se non lo si rispetta, cioè, si procura al Cristo una seconda sofferenza, quella raffigurata, pari alla prima della flagellazione.

Illuminante a tal proposito risulta essere il nome tedesco di *Feiertagschristus* (*Cristo delle feste*) dato a questo tipo di iconografia, il più adatto forse ad indicare la funzione ammonitrice dell'immagine. Il monito, infatti, riguardava le feste comandate in generale, non solo le domeniche, e il termine tedesco lo esplicita chiaramente²⁷.

Molti studiosi hanno riscontrato la somiglianza iconografica che il *Cristo della domenica* mostra nei confronti dei vari *Christus patiens* o *Ima-*

²⁶ Esistono numerose pubblicazioni che approfondiscono il tema dell'*Imago pietatis* sia nelle sue connotazioni storico-artistiche che simboliche e antropologiche. Qui ne cito soltanto una recente: Laura STAGNO, *Culto del sangue, compartecipazione alla Passione ed esaltazione del sacrificio eucaristico: l'iconografia del "Vir dolorum" a Genova e in Liguria*, in *Il sacro nell'arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo*. Atti del Convegno tenutosi a Genova il 21 e 22 maggio 2007, Genova 2009.

²⁷ La diffusione dell'iconografia del *Cristo della domenica* – per lo meno relativamente agli esempi rimastici – è piuttosto omogenea in area centro europea, tanto che l'esempio ha assunto una propria terminologia a seconda delle aree geografiche entro le quali si è venuto definendo: *Christ du dimanche* in Francia, *Feiertagschristus* nei paesi di lingua tedesca e *Sunday Christ* in quelli di lingua inglese.



Anonimo, *La Crocifissione con scene della Passione*, datata primo Quattrocento, lunetta del battistero della chiesa abbaziale di Càrceri (Padova). Un esempio vicino che illustra come la tradizionale scena della Crocifissione di Cristo con gli astanti addolorati in basso sia stata arricchita con numerosi particolari relativi alla Passione (oggetti, ma anche scene).

go *pietatis* o *Vir dolorum* in primo luogo, ma anche, seppur secondariamente, dei *San Sebastiano* e dell'*Ecce Homo*²⁸. Nell'opinione della critica si ritiene, infatti, che l'iconografia del *Cristo della domenica* discenda da quella dell'*Imago pietatis*, con la modifica delle *arma crucis* (o *arma Christi*, gli strumenti di sofferenza, definite dal Belting «glosse figura-

²⁸ Roberto Andrea LORENZI, *Ricordati di santificare le feste. Interdizione del lavoro festivo e modelli espiativi*, in *La Madonna dei Mestieri*, (Quaderni della Biblioteca, VII), Pisogne (Brescia) 2004, p. 12; Herlinde MENARDI, *L'iconografia del Cristo della domenica nel Tirolo Storico*, in «Annali di San Michele», V, 1992, p. 173; Dominique RIGAUX, *Comment occuper un dimanche dans les Alpes à la fin du Moyen Âge? Les leçons des images*, in «Cultures alpines», 11, 2006, pp. 85-86; Laura DAL PRÀ, *La cultura dell'immagine nel Trentino. Il sacro*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di Laura DAL PRÀ, Ezio CHINI, Marina BOTTERI OTTAVIANI, (Beni Artistici e Storici - Quaderni del Trentino, VIII), Trento 2002, p. 69; Natale PEREGO, *I peccati della domenica. La profanazione del riposo festivo nell'iconografia del Cristo della domenica*, in «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», 101, 2006, p. 147; Silvana SIBILLE SIZIA, *Sante del di di festa nel territorio del Patriarcato di Aquileia*, in «Ce fastu?», 2, 2001, p. 233.

tive della figura principale»²⁹) negli attrezzi di lavoro o negli oggetti da non adoperarsi nel giorno di domenica. La somiglianza compositiva delle due raffigurazioni è evidente e simile ne è il significato.

Relativamente ai secondari apporti del *San Sebastiano* e dell'*Ecce Homo*, si riscontra una somiglianza più che altro contenutistica, cioè in merito alla portata del male inferto dagli uomini al Cristo. Non tanto la nota posizione del *San Sebastiano*, incurvato e legato ad una colonna o ad un albero, quanto il suo essere trafitto da innumerevoli frecce, ritorna come caratteristica compositiva nel *Cristo della domenica*. È vero che le frecce come strumento d'offesa e simbolo del mestiere dei soldati sono a volte presenti ai lati del Cristo, ma hanno funzione di freccia anche quelle linee rosse o brune che, partendo da ciascun oggetto dei bordi, raggiungono il corpo centrale del Cristo, infierendo e mortificandone la carne. In alcuni esempi, con intento pietistico, è rappresentato anche il rivolo di sangue.

Gli studiosi Robert Wildhaber nel 1956³⁰ e Oskar Moser nel 1990³¹ affermarono che era possibile forse rintracciare spunti e suggerimenti per la rappresentazione di questa iconografia nelle fonti letterarie, ad esempio nella tradizione delle prediche domenicali, «che tuttavia – aggiunte nel 1992 Herlinde Menardi³² – non sono state ancora né reperite né analizzate. Nel Medioevo i precetti circa l'osservanza del riposo festivo non sembrano essere stati unitari, tanto da venir regolati, a quanto pare, solo col Concilio di Trento». Si sa però che il tema del riposo domenicale era uno dei più ricorrenti nella predicazione popolare del Quattrocento³³.

Al di là delle prediche, le studiose Silvana Sibille Sizia e Maria Cecilia Giraldi³⁴, traendo spunto dal Wildhaber, annotano la presenza di una

²⁹ BELTING, *L'arte* ..., p. 69.

³⁰ Robert WILDHABER, *Der Feiertagschristus als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung*, in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», XVI, 1, 1956, pp. 1-34.

³¹ Oskar MOSER, *Der Feiertagschristus als Mahnbild und Quelle zur sachforschung*, in «Osterreichische Zeitschrift für Volkskunde», 93, 1990, pp. 331-363.

³² MENARDI, *L'iconografia del Cristo* ..., p. 181.

³³ Bruno TOSCANO, *Storia dell'arte e delle forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, a cura di Giovanni PREVITALI, III, Torino 1979, p. 313, nota 13.

³⁴ SIBILLE SIZIA, *Sante* ..., p. 226; Maria Cecilia GIRALDI, *Il Cristo della domenica. Testimonianza ed iconografia di una devozione popolare*, in *La Madonna dei Mestieri*, (Quaderni della Biblioteca, VII), Pisogne (Brescia) 2004, p. 23.

Croce della Passione, 1950, Monte di Malo, località Scarsi-Gamba. Ecco un altro esempio, stavolta recente, di come condensare i molteplici momenti della Passione con quello della Crocifissione di Cristo in un'immagine potente, ben visibile ai fedeli. Ne esistono di simili per esempio in località Faedo sempre a Monte di Malo e a Velo d'Astico.



Epistola della domenica (Bibl. Cas. Vol. Inc. 1634), un opuscolo stampato a Roma nel 1500; di esso fa parte una xilografia che rappresenta un Cristo crucifero, dolente e appoggiato col volto alla croce, circondato da una serie numerosa e abbastanza ordinata di strumenti del lavoro di contadini (falci, vanghe), fabbri (incudine, martello), calzolari (il tipico coltello con l'uncino), macellai e cuochi (coltellaccio e mattarello), muratori (la consueta cazzuola ritratta di profilo), tessitori (rocca e navetta) e sarti (forbici). Nel testo dell'*Epistola* si immagina che un angelo legga una lettera inviata dal Cristo stesso ai fedeli affinché sia «il dì della domenica guardato e ogni exercitio abbandonato» (c. 1v).

Si tratta di un fenomeno di arte popolare medievale il cui studio si è sviluppato solo in anni recenti, emergendo da un panorama di generale scarsa considerazione di questi curiosi esempi artistici.

Si rintraccia in questo *modus operandi*, infatti, il motivo principale per cui molti esempi di *Cristo della domenica* sono andati persi nel corso dei secoli: usura della pellicola pittorica (soprattutto se raffigurati all'ester-

no), ma anche rimaneggiamenti degli edifici in cui erano custoditi (in alcuni casi si sono scoperti *Cristi della domenica* sotto ad altri affreschi successivi e, chissà, forse ne esistono ancora altri nascosti sotto a strati posteriori) che non ne hanno permesso la conservazione, o hanno lasciato sopravvivere solo qualche lacerto. Non che ciò sia successo solo per i *Cristi della domenica*; i problemi legati alla conservazione delle opere d'arte nei secoli sono una realtà riscontrabile frequentemente per chi si occupa di questa disciplina.

La perdita di queste testimonianze d'arte e religiosità popolare, delle quali è stato più volte sottolineato il valore, dispiace anche in quanto fonti etnografiche: lo studio della rassegna degli strumenti e degli oggetti presenti in ogni esempio di *Cristo della domenica* contribuirebbe a ricostruire il contesto nel quale l'opera è stata creata e, in generale, la realtà anche materiale di un'epoca così lontana.

Inoltre, con le disposizioni del Concilio di Trento (1545-1563) in materia di ortodossia, queste ed altre rappresentazioni artistiche furono oggetto di revisione³⁵. Nel 1582 il cardinale Gabriele Paleotti scrisse che

«per introdurre nel mondo la vera disciplina del cristiano, tra molte cose utilissime e santissime, una è nella quale hanno premuto assai i Padri del Concilio, ch'è intorno alla materia delle immagini, nella quale due principali astuzie del Demonio e mancamenti degli uomini oggi si scorgono. Il primo è negli eretici ed iconomachi che hanno cercato di estermiarle da tutti i luoghi; l'altro è de' cattolici i quali, ritenendo l'uso delle immagini hanno nondimeno in vari modi corrotta e difformata la dignità loro. Onde il sacro Concilio ha caricato con molta veemenza et ardore le coscienze de' Vescovi acciocchè ciascuno nella sua diocesi provegga con ogni diligenza alla religione, onestà e convenevolezza di quelle»³⁶.

Si volle eliminare dai luoghi sacri tutto ciò che potesse traviare gli animi dei Cattolici od offrire argomenti d'accusa ai Protestanti contro

³⁵ Si veda per tutti: Silvana SIBILLE SIZIA, *Il Cristo della domenica*, in «Sot La Nape», XLIV, 3, 1992, pp. 15-16.

³⁶ Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola BAROCCHI, Bari 1961, p. 119. Per un'analisi critica del testo rimando a Paolo PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, in «Archivio Italiano per la Storia della pietà», 4, 1965, pp. 123-212 e IDEM, *Il "Discorso intorno alle immagini sacre e profane"*, in *Uomini e dottrine*, Roma 1967, pp. 527-652.

la Chiesa di Roma; non solo, quindi, le opere palesemente eretiche, ma anche quelle che contenessero elementi profani, particolari pittoreschi o troppo legati alla realtà domestica, che fornissero spunti comici o grotteschi, o che mostrassero leggende popolari o superstizioni³⁷.

I *Cristi della domenica* si inseriscono facilmente in questo elenco: innanzitutto ritraggono spesso un Cristo dimesso, con tunica più o meno rozza, se non addirittura col solo perizoma della Crocifissione. Di certo, quindi, non un Cristo trionfante o regale. In secondo luogo, dato il messaggio, ma soprattutto, il destinatario a cui esso era rivolto, si cercava di far suscitare nell'animo del fedele un misto di sentimenti di pietà, di dolore, di pentimento e di rimorso, osservando l'immagine del Cristo così densa di particolari a lui noti. Ognuno, infatti, doveva sentirsi in qualche modo rappresentato dallo strumento della sua attività lavorativa presente ai lati del Cristo sofferente. Gli stessi strumenti, inoltre, si ritrovano in più esempi, confermando l'ipotesi di un modello di base circolante e conosciuto, al quale, a seconda delle attività peculiari del territorio entro cui si andava a rappresentare, si aggiungevano o si mettevano in maggior evidenza alcuni attrezzi piuttosto che altri. L'esempio del *Cristo della domenica* di Biella è istruttivo in tal senso, poiché, commissionato probabilmente dalla Corporazione dei Lanaioli, raffigura appunto prevalentemente i loro strumenti da lavoro. Quindi la connessione del *Cristo della domenica* con l'attività del territorio è quasi sempre voluta e ricercata. In ogni caso, comunque, l'iconografia del *Cristo della domenica* non trovava precedenti nei testi sacri e quindi nessuna giustificazione nell'ideologia tridentina³⁸.

La Chiesa quindi pretese in più occasioni e attraverso la vigilanza di più ministri l'eliminazione di un soggetto che deve aver avuto una certa diffusione e che oggi sopravvive in pochi ma significativi esempi; evidentemente, questi ultimi due casi citati non sono caduti nell'ordine di strappo, o meglio, probabilmente sono stati semplicemente scialbati, e sono perciò tuttora visibili nei rispettivi luoghi di creazione; inoltre, le testimonianze ad essi relative costituiscono un'importante conferma della corretta identificazione iconografica secondo quanto gli studi recenti (antropologici e di storia della cultura) suggeriscono.

³⁷ SIBILLE SIZIA, *Il Cristo ...*, pp. 15-16.

³⁸ *Ibidem*.

4. Il *Cristo della domenica* di San Pietro di Feletto (Treviso)

Si accennava poco sopra al fatto che, pur essendo sopravvissuti pochi esempi iconografici del *Cristo della domenica*, essi dovettero essere senza dubbio più diffusi in passato, almeno fino alla metà del Cinquecento.

Ora se ne trovano non solo in Italia, ma anche in Paesi europei quali Svizzera, Austria, Germania, Inghilterra, Slovenia e Boemia³⁹. Una diffusione geografica, quindi, piuttosto notevole.

In Italia, gran parte dei *Cristi della domenica* si trova soprattutto al nord e lungo l'arco alpino, ossia «in zone marginali e periferiche in cui risultava più complesso vigilare sul rispetto del precetto festivo; in questi piccoli centri, infatti, le autorità non sempre erano presenti, mentre nei centri maggiori il controllo era più serrato, anche grazie al contributo delle Corporazioni delle Arti e dei Mestieri che tra i vari compiti avevano quello di far rispettare la giornata di chiusura nei giorni festivi. Nelle zone rurali, pertanto, non restava che affidarsi al potere persuasivo delle immagini con gli *exempla* con cui si invitavano i fedeli a rispettare il precetto festivo»⁴⁰.

Nel Veneto l'unico esempio noto di *Cristo della domenica* è presente sulla facciata della pieve di San Pietro di Feletto (Treviso). La *Santa Domenica* di San Vito di Leguzzano, pur presentando notevoli affinità iconografiche e semantiche con esso, non è esattamente la stessa cosa; nel caso di Treviso, infatti, le linee rosse colpiscono soltanto la figura del Cristo, mentre a San Vito la parte centrale è costituita anche dalla Santa Domenica.

La collocazione in alto e protetta dal porticato ne ha permesso il buono stato di conservazione e si spiega in quanto il sagrato era luogo di riunione, quindi il monito poteva essere ben visto, e soglia alla casa di Dio, dove il messaggio dell'affresco invitava ad entrare alla celebrazione domenicale. Qui il Cristo (datato alla fine del Trecento) indossa una tunica, leggermente decorata nel girocollo, all'inizio delle maniche e in vita. Per Dominique Rigaux nel tempo in cui ha fortuna il tema del

³⁹ Ne cito solo alcuni a titolo di esempio. In Svizzera: *Cristi della domenica* a Waltensburg/Vuorz e a Rhäzüns; in Slovenia a Crngrob; in Gran Bretagna in Cornovaglia, nel Sussex e nell'Hampshire. L'esempio svizzero di Rhäzüns e quello sloveno di Crngrob sono stati, tra gli altri, presi a modello dal RIGAUX nel suo saggio *Comment occuper ...*, pp. 86 e 92.

⁴⁰ GIRALDI, *Il Cristo della domenica ...*, pp. 20-21.

Cristo della domenica la sostituzione della tunica, qui bagnata tutta di sangue, con il perizoma indica l'assorbimento del tema devozionale del *Cristo della Passione*. Quest'ultimo nasce nell'ambito della devozione privata, per cui tale assimilazione lo apre alla pietà collettiva⁴¹. In posizione stante, con le braccia di poco allontanate dal busto, il Cristo si lascia attaccare, pur con sguardo sereno, da una numerosa serie di strumenti di lavoro e di oggetti che gli sono posti attorno. L'intento di ferire è simboleggiato, qui come in altri simili esempi⁴², dalle linee rosse che da ogni attrezzo ai lati del Cristo lo raggiungono al centro. Di diversa opinione è Sgarbi, che legge il tratto come benedizione del Cristo alle attività lavorative⁴³. Ma siamo certi di trovarci di fronte ad un *Cristo della domenica*⁴⁴ anche per la presenza del titolo in caratteri gotici S(ANCTA) DOMINICHA posto in alto entro la cornice del quadro.

Da ultimo, è interessante sottolineare in questo *Cristo della domenica* di San Pietro di Feletto la presenza di una raffigurazione, non frequente in simili casi⁴⁵, che ha dato modo agli storici dell'arte di esprimersi diversamente: un letto, in basso a sinistra, ai piedi del Cristo, in cui una coppia, formata da un uomo e da una donna, coniugi o amanti, dormono, sembra uno abbracciando l'altro⁴⁶.

Che si tratti di una condanna, come scritto poco sopra, è certo, ma c'è chi propende per la lussuria⁴⁷, chi considera anche la pigrizia⁴⁸ e

⁴¹ Citato in Giorgio FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, (L'arte nelle Venezie, I.1), Treviso 2003, p. 450, nota 56.

⁴² Indico per tutte le raffigurazioni del *Cristo della domenica* quelle di Pordenone e di Rhäzüns, in Svizzera.

⁴³ Vittorio SGARBI, *San Pietro di Feletto. Gli affreschi*, Villorba (Treviso) 1986, pp. 17-18.

⁴⁴ Secondo la visione storica corrente, cioè, non si concorda più con Nilo Faldon che ha sempre pensato che l'affresco ci dia la figura del Cristo protettore delle arti e dei mestieri: cfr. Nilo FALDON, *La millenaria pieve di San Pietro di Feletto: cenni storici ed artistici*, Vittorio Veneto 1968, e IDEM, *La pieve rurale di San Pietro di Feletto*, a cura di Nadia LUCCHETTA, 2005.

⁴⁵ Cito il *Cristo della domenica* di Campitello di Fassa (Bolzano): il letto è presente, anche se piuttosto sbiadito, in basso a sinistra. Difficile stabilire se tra le coperte era raffigurata una coppia di coniugi o un unico dormiente.

⁴⁶ Silvana Sibille Sizia afferma però che la linea a V tra le due piccole figure non è il braccio di un coniuge che si protende verso l'altro, ma una linea tracciata con lo stesso intento di quelle rosse che da ciascun oggetto ai lati raggiungono il Cristo centrale. Avrebbe, quindi, una funzione di collegamento peccaminoso dei due coniugi, «che profanano il tempo sacro con l'esercizio della sessualità che di per se stesso implica e comporta»: SIBILLE SIZIA, *Il Cristo ...*, p. 12.

⁴⁷ RIGAUX, *Comment occuper ...*, pp. 88-91.

⁴⁸ Paola DALTO, *Il Cristo della domenica di San Pietro di Feletto*, in «Il Flaminio», 3, 1984, p. 55.



Anonimo, *Cristo della domenica*, fine Trecento, atrio della pieve di San Giorgio, San Pietro di Feletto (Treviso).

chi è convinto si tratti invece e addirittura di una benedizione del matrimonio⁴⁹. L'ipotesi più probabile è forse la prima. Si potrebbe sostenere pure l'ipotesi di una condanna della pigrizia, cioè del poltrire tra le calde coltri di domenica mattina, ma trattandosi di una coppia risulta più convincente l'ammonizione alla lussuria. Infine, Dominique Rigaux precisa: «Ce que les hommes d'Église condamnent comme étant un péché de luxure pour les couples mariés ce n'est pas l'union charnelle en tant que telle, mais la manière dont elle est pratiquée et surtout le moment»⁵⁰.

⁴⁹ SGARBI, *San Pietro di Feletto* ..., pp. 17-18.

⁵⁰ RIGAUX, *Comment occuper* ..., p. 90, nota 13.