

SULL'IDENTITÀ DELLE SANTE (XII SECOLO)
NELLA NAVATA MAIOR DEL DUOMO
DI PIACENZA:
UNA VALUTAZIONE ICONOGRAFICA
E CONTESTUALE

di PAOLO PIVA

Non è mia intenzione entrare nel dibattito annoso sulla cronologia delle Sante scolpite in lastre di pietra e in opera come 'chiavi' delle cinque arcate più basse della parete sinistra (nord) nella navata maggiore della cattedrale di Piacenza, né intervenire a proposito del problema un poco ozioso dell'esistenza della cosiddetta «Scuola di Piacenza». Su questi nodi critici rinvio agli studi più accreditati, quelli che da Geza De Francovich⁽¹⁾ giungono a Trude Krautheimer-Hess⁽²⁾, e da Lorenza Cochetti Pratesi⁽³⁾ a Bruno Klein⁽⁴⁾, attraverso un'altra moltitudine di pareri storiografici⁽⁵⁾. È ancora disputata la collocazione delle lastre scolpite negli anni anteriori o posteriori alla metà del secolo XII – è assai più plausibile il terzo quarto del secolo –, ma è almeno assodato il fatto che siano state destinate fin dall'origine all'ubicazione attuale⁽⁶⁾. Le Sante (quattro presunte) sono presidiate dalla Vergine Maria al centro, e fron-

(1) Geza De Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze, Electa, 1952, pp. 22-27.

(2) Trude Krautheimer-Hess, *Die Figurale Plastik der Ostlombarden von 1100 bis 1178*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», IV, 1928, pp. 231-307, a pp. 286-287.

(3) Lorenza Cochetti Pratesi, *La scuola di Piacenza. Problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 77-80; Ead., *La scultura*, in *Storia di Piacenza*, II. *Dal vescovo conte alla signoria (996-1313)*, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1984, pp. 605-668, a pp. 645-648.

(4) Bruno Klein, *Die Kathedrale von Piacenza. Architektur und Skulptur der Romanik*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995, pp. 264-276.

(5) Mi limito a rinviare alla bibliografia citata da Eleonora Sinigaglia, *Osservazioni in merito alla cosiddetta "scuola di Piacenza"*, in «Bollettino Storico Piacentino», XCVIII, 2003, 2, pp. 195-223.

(6) Si è invece ipotizzato che alcuni dei Profeti frontali (lato destro o sud della navata maggiore) possano essere nati per altro contesto (un portale), eventualità giustamente messa in dubbio di recente: Klein, *Die Kathedrale*, pp. 265-268; Sinigaglia, *Osservazioni*, pp. 206-210.

teggiate, sulla parete destra (sud) della navata, dai Profeti (quattro presunti), presidiati a loro volta dalla figura di Davide⁽⁷⁾. Queste collocazioni potrebbero non essere casuali, e non può essere escluso che alludano al posizionamento di donne e uomini, cioè del *populus*, nello spazio della cattedrale: le donne nella porzione nord della navata centrale o nella navata nord, e all'opposto gli uomini. Non è neppure escluso che Sante e Profeti come 'chiavi' delle arcate della navata centrale contengano un simbolismo di origine paolina: Profeti, Apostoli e Santi come elementi portanti dell'edificio della Chiesa spirituale⁽⁸⁾.

Mi propongo in questa sede di fare un punto della situazione sul problema dell'identificazione delle singole Sante⁽⁹⁾, che la storiografia ha denominato in modo diverso e contraddittorio senza farsi carico di una discussione più specifica⁽¹⁰⁾. Il problema non può essere affrontato che a partire dalla descrizione iconografica e dai *tituli* dipinti che corredano – attualmente – solo due delle quattro Sante. Come già aveva fatto il De Francovich, indicheremo le figure come A, B, C, D, avvertendo che la sequenza – che si intende a partire dalla facciata – è interrotta a metà dalla lastra della Vergine col Figlio (fig. 3). La prima Santa (A), con corona e nimbo, è in posa frontale, quasi maiestatica, vestita a più 'strati' sovrapposti (doppia tunica, manto e velo con mantellina a coprire il capo⁽¹¹⁾), che producono panneggi corposi ricadenti in flessuose ondulazioni di pieghe (fig. 1). Le mani sono avvicinate sul petto, con pollici che si toccano e palmi rivolti all'esterno: probabilmente un gesto di orazione/intercessione e umiltà/devozione⁽¹²⁾. La Santa B, nimbata, è più giovanile e in posa meno

(7) Sinigaglia, *Osservazioni*, considera la figura di Davide posteriore alle altre (fine del secolo) e interpreta il profeta A come una figura di Cristo. I complessi problemi dei Profeti non verranno trattati in questa sede.

(8) Cfr. ad esempio: 1 Corinti 3, 10-17; Efesini 2, 19-22.

(9) Soltanto Gaia Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza. La scultura lapidea romanica della navata: iconografia e contesto*, tesi di laurea magistrale, Università di Milano, relatore Paolo Piva, correlatore Paolo Chiesa, anno accademico 2010-2011, ha prodotto uno studio monografico sull'iconografia delle Sante. La relativa proposta di identificazione delle Sante non è coincidente con quella che sostengo in questa sede.

(10) Sulle confusioni della storiografia: Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, pp. 23-36.

(11) La Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, p. 25, interpreta l'abbigliamento come «matronale», «di donna sposata».

(12) La Santa C ha le mani giunte, un gesto propriamente di preghiera, ma ciò non esclude che anche il gesto della Santa A – che non coincide esattamente con l'antico atteggiamento dell'orante a braccia alzate (*pietas* verso Dio) anche se forse vi deriva – fosse considerato alla stessa stregua o in modo affine. Il gesto dei palmi rivolti all'esterno in modo che i pollici delle mani si tocchino è di origine altomedievale: si trova ad esempio a San Vincenzo al Volturno, nella cripta di san Vincenzo Maggiore (IX secolo), dove, in due nicchie, i ritratti di due abati (fig. 6) oranti e devoti (forse Giosue e Talarico) stavano di fronte a due urne romane in marmo bianco, reimpiegate come reliquiari: cfr. John Mitchell, *The Painted Decoration of the Annular Crypt of San Vincenzo Maggiore*, in Richard



1. Piacenza, Duomo, navata centra- 2. Piacenza, Duomo, Santa B (Giustina).
le, parete nord, *Personificazione dell'Ecclesia* o *Maria-Ecclesia*.

iconica (fig. 2). Un originale diadema a bande o nastri le stringe il capo e i capelli, che ricadono in lunghe trecce, allacciate a intervalli regolari⁽¹³⁾. La ricca veste ha orlature ornate e lunghissime maniche.

Hodges, Sarah Leppard, John Mitchell, *San Vincenzo Maggiore and its Workshops*, London, The British School at Rome, 2011 (Archaeological Monographs 17), pp. 48-92: 79-85, plates 3.50-3.54. L'autore definisce il gesto «a demonstrative gesture of prayer» (p. 81), ritrovandolo anche in un diacono dipinto nella cripta di Epifanio (p. 85) e nel frammento erratico di un abate a Farfa (in cui i pollici non sembrano però toccarsi). Francois Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age*, 1. *Signification et symbolique*, Paris, Le Leopard d'Or, 1982, pp. 176-177, riproduce una miniatura del XII secolo (dalla Bibbia di Saint-Bénigne a Dijon) in cui Giobbe ha i palmi rivolti all'esterno – che tuttavia non si toccano – come indice di sottomissione alla volontà divina. Le mani giunte sono esibite, invece, dalla Vergine rivolta al Giudice supremo nel timpano del Giudizio di Conques (prima metà del XII secolo).

(13) Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, p. 28, interpreta giustamente le trecce



3. Piacenza, Duomo, Maria col Figlio (*Theotokos*). 4. Piacenza, Duomo, Santa C (*Candida*).

La cintura, annodata in vita, ricade in due capi – che si biforcano in basso – quasi fino ai piedi, a modo di saio. La mano sinistra della Santa B, come ambedue le mani della Santa A, ha il palmo rivolto all'esterno, mentre con la destra la Santa sembra toccarsi il petto con due dita protese, come nel gesto della parola (*adlocutio*) o della benedizione. A sinistra un demonietto cornuto poggia su una mensola modanata e produce una smorfia a piena bocca, alzando il braccio verso la Santa. Dopo la lastra della Vergine col Figlio (fig. 3), la Santa C, nimbata, torna a una presentazione iconica, ma le mani (purtroppo scalpellate) sono giunte, il capo è coperto da una specie di velo ricadente sulle spalle, e le ginocchia sembrano accennare a una posa seduta, forse solo apparente (fig. 4). La veste lunga sotto-

come pertinenti a una *virgo*, proponendo un interessante confronto con due *virgines* scolpite in un capitello del protiro di Fidenza.



5. Piacenza, Duomo, Santa D (*Paolina*).

stante il manto non ha lo stesso risentimento plastico della Santa A⁽¹⁴⁾. L'iscrizione dipinta in basso sui conci dell'arcata la designa come *S(ancta) Ca(n)dida*. L'ultima Santa (D), nimbata, è identificata dall'iscrizione come *S(ancta) Paulina* (fig. 5). Si direbbe che il suo abbigliamento sia povero e dimesso, i capelli le ricadono in ciocche libere sulla spalla sinistra e la cintura annodata in vita ricade in due capi a terminazione trifida. La sua posa, la più dinamica, volge a sinistra e le mani stringono oggetti di non facile identificazione: una sorta di 'carciofo' la destra, due steli fioriti la sinistra.

Le altre iscrizioni superstiti riguardano la Vergine col Figlio (*S(ancta) Maria*) e il Davide (*David rex*) della parete opposta, ma sono mancanti per due Sante e per ben quattro Profeti, forse a causa della perdita del colore. Comunque con difficoltà i *tituli* possono essere considerati coevi alle sculture. Un esame paleografico ha prodotto

una datazione di epoca «gotica» avanzata⁽¹⁵⁾. Ciò tuttavia non consente di screditarne a cuor leggero il valore di testimonianza, sia che le iscrizioni ne abbiano sostituite di precedenti sia che invece siano state semplicemente apposte a distanza di tempo dall'esecuzione delle sculture. Cerchiamo ora di comprendere se l'iconografia delle Sante sia compatibile con la testimonianza dei *tituli*. La Santa A è stata interpretata più spesso come Giustina (oppure Candida)⁽¹⁶⁾, la B come Margherita

(14) Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, p. 32, scrive, a proposito della Santa C, che «l'insieme dà l'impressione di un abbigliamento monastico». Ciò accrediterebbe l'identificazione con Giustina, che secondo la *Passio*, prima del martirio era divenuta badessa di un monastero di vergini: cfr. *infra*.

(15) Sono grato alla prof.ssa Mirella Ferrari per la valutazione e per avermela comunicata.

(16) Sulla Santa A si vedano soprattutto: De Francovich, *Benedetto Antelami*, pp. 20-22; Luigi Tagliaferri, *Il duomo di Piacenza. Storia, arte costume*, Piacenza, Scuola

o Cristina⁽¹⁷⁾, la C come Candida (oppure Giustina)⁽¹⁸⁾, la D come Paolina⁽¹⁹⁾. Dunque gli studiosi hanno in linea di massima dato credito alle iscrizioni «gotiche»⁽²⁰⁾. Oltre a ciò, hanno giudicato a ragione *indispensabile* la presenza fra le quattro Sante di Giustina, Paolina e Candida, martiri presunte del tempo di Diocleziano le cui reliquie riposavano e riposano nella cripta della cattedrale⁽²¹⁾. Se le cose stanno in questi termini, il problema non è soltanto quello del riconoscimento di queste tre Sante, ma anche quello del nome da attribuire alla quarta Santa. Se si accetta la testimonianza dei *tituli*, il problema si riduce notevolmente. Sarebbe tuttavia anche legittimo prescindere dalla testimonianza dei

Artigiana del Libro, 1964, p. 79; Lorenza Cochetti Pratesi, *La decorazione plastica della Cattedrale di Piacenza*, in *Il duomo di Piacenza (1122-1972)*. Atti del Convegno, Piacenza, Deputazione di Storia Patria di Piacenza, 1975, pp. 53-70, a p. 66; *I Santi piacentini*, a cura di Ferdinando Arisi, Luigi Mezzadri, Franco Molinari, Piacenza, Grafiche Lama, 1987, pp. 211; Klein, *Die Kathedrale*, p. 264 (e nota 1004). Questa Santa per Klein sarebbe la seconda da ovest.

(17) De Francovich, *Benedetto Antelami*, pp. 20-21, propone che la Santa B corrisponda alla tentazione di Margherita, ma Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, p. 29, osserva che nella *Passio* di Margherita contenuta nel Lezionario santorale 62 (cc. 197v-200v) della Cattedrale non è menzionata alcuna tentazione della Santa. Solo Tagliaferri, *Il duomo di Piacenza*, p. 79, scrive: «s. Cristina tentata dal diavolo», senza apportare prove, ma si tratta probabilmente dell'ennesima confusione, dato che tutti gli studiosi ripetono trattarsi di Margherita (Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, pp. 28-30), fino a Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Band 1. *Romanik*, München, Hirmer, 1995, p. 111, e a Klein, *Die Kathedrale*, p. 264 (per lo studioso questa Santa sarebbe la prima da ovest).

(18) Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III. *L'arte romanica*, Milano, Ulrico Hoepli, 1904, p. 258; Arthur Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, New Haven, III, 1917 (repr. New York, Hacker Art Books, 1917), p. 251. Tutti gli studiosi successivi accettano l'opzione di Candida, salvo il Tagliaferri, che nel 1961 la cita come «s. Giustina vergine e martire», per poi adeguarsi per Candida nel 1964: cfr. Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, pp. 32-33.

(19) Per l'unanime accettazione dell'identità di Paolina rinvio a Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, pp. 33-34.

(20) L'iscrizione relativa a Candida è definita «scritta antica in caratteri gotici» nell'opera, *I Santi piacentini*, p. 211.

(21) Pietro Maria Campi, *Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza*, I, Piacenza, Giovanni Bazachi, 1651, pp. 291-296, 390; Luigi Canetti, *Gloriosa Civitas. Culto dei santi e società cittadina a Piacenza nel Medioevo*, Bologna, Patron, 1993, pp. 73-116. Le reliquie di Giustina giunsero da Roma a Piacenza il 17 agosto (festa della Traslazione) 1001, mentre il *dies natalis* della Santa era celebrato il 26 settembre. Una chiesa dedicata a Giustina esisteva comunque almeno dal IX secolo nell'ambito della cattedrale: Paolo Piva, *La cattedrale di Piacenza nell'alto Medioevo (dalla documentazione storica al mito storiografico e ritorno)*, in «Bollettino Storico Piacentino», LXXXIX, 1994, pp. 243-257, ed ebbe probabilmente un 'restauro' per opera del vescovo Sigifredo al tempo della traslazione delle reliquie: cfr. Tiziano Fermi, *La storia della chiesa matrice di Piacenza attraverso le fonti dell'Archivio Capitolare della Cattedrale*, in *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*. Atti del Seminario di Studi (Piacenza 2013), a cura di Tiziano Fermi, Piacenza, Tip.Le.Co., 2015 (Biblioteca Storica Piacentina 32), pp. 15-33, a pp. 18-19. Le reliquie di Artemio, Candida, Paolina giunsero invece a Piacenza nel 1120.

tituli, che non danno certezza di affidabilità. In questo caso Candida e la figlia Paolina potrebbero non essere le due Sante a est della Vergine, ma le due – sempre una anziana e una giovane – che la precedono a ovest⁽²²⁾. Il diavoletto presso la giovane santa B sarebbe così da riferire alla 'biografia' di Paolina posseduta dal demonio⁽²³⁾, come si racconta nella *Passio* di Artemio, Candida e Paolina⁽²⁴⁾. Qui Artemio, sposo di Candida, figura come il carceriere dell'esorcista cristiano Pietro, il quale libera dall'ossessione Paolina, la figlia di Artemio e Candida. Lo «spirito immondo» che esce dal corpo della fanciulla confessa la superiorità di Cristo. Tutta la famiglia finirà per convertirsi e subire il martirio, seguita da quello di Pietro e Marcellino, le cui anime escono dai corpi «quasi virgines ornatis gemmis et auro, splendidissimis vestibus indutas». Quest'ultima similitudine spiegherebbe indirettamente nei rilievi scolpiti le sontuose vesti delle due donne⁽²⁵⁾, che dovrebbero essere presentate invece in abbigliamento dimesso, trattandosi della famiglia di un carceriere, dunque non benestante.

Per fare un passo avanti occorre chiamare in causa anche la *Passio* dei santi Giustina, Cipriano e Teonito/Teoctisto⁽²⁶⁾. Giusta o Giustina di Antiochia⁽²⁷⁾ ascoltava le prediche di Praulio/Prelio sul Cristo

(22) Per questa soluzione: Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, pp. 36-51. La non contestualità delle iscrizioni alle immagini non implica comunque automaticamente la non affidabilità dei singoli *tituli*.

(23) Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, p. 38.

(24) Piacenza, Biblioteca e Archivio Capitolare della Cattedrale, codice 62, secolo XII, ff. 132r-134r: Per il culto (6 giugno) nel santorale del *Libro del Maestro* (Pia 65): Brian Møller Jensen, *Liber Magistri. Piacenza, Biblioteca Capitolare c. 65. Commentario esplicativo*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1997, pp. 109-111. Si veda anche il tropo edito dallo stesso Brian Møller Jensen, *Tropes and Sequences in the liturgy of the Church in Piacenza in the Twelfth Century*, Lewiston (New York), The Edwin Mellen Press, 2002, pp. 321-323. Inoltre: Brian Møller Jensen, *Arthemius, Candida and Paulina in Piacenza. An interpretation of the sequence Adest hodie festum*, in «Revista de Musicologia», XVI, 1993, 2, pp. 832-847; Brian Møller Jensen, «In Placentia». *A Study of Patron and local Saints in Piacenza*, in «Ecclesia Orans», XIII, 1996, pp. 439-461, a pp. 458-460.

(25) Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, pp. 40-41.

(26) Piacenza, Biblioteca e Archivio Capitolare della Cattedrale, codice 63, secolo XII, ff. 100r-104r, 122v-133v, con due versioni della leggenda: Brian Møller Jensen, *The Story of Justina and Cyprian of Antioch as told in a Medieval Lectionary from Piacenza. Edition with Introduction and Translation*, Stoccolma, Stockholm University, 2012 (Studia Latina Stockholmiensia LVII). Per il culto (26 settembre) nel santorale del *Libro del Maestro* (Pia 65): Jensen, *Liber Magistri*, pp. 103-106. La base del racconto della *Passio*, edita dai Bollandisti (AA. SS., Septembris, VII, Parigi-Roma 1867, pp. 180-243), si trova in un *Carmen* di Eudossia (V secolo): Claudio Beveggi (a cura di), *Eudocia Augusta: Storia di san Cipriano*, Milano, Adelphi, 2006. Cfr. Domenico Ponzini, *Santa Giustina di Piacenza. Storia, tradizione, culto*, Piacenza, Tip.Le.Co. 2001 (Biblioteca Storica Piacentina 13), pp. 21-26.

(27) In origine, prima della traslazione delle reliquie, la Santa venerata a Piacenza poteva essere Giustina di Padova: Paolo Golinelli, *Giustina di Antiochia o Giustina di*

nato dalla Vergine, sui suoi miracoli, la sua resurrezione e ascensione. In seguito ella comunica alla madre la sua opinione sul vero Dio e sulla falsità degli altri dei. La madre prima la prega di tacere al riguardo, poi lei stessa rivela le convinzioni della figlia al marito Aidesio/Edesio, il quale vede in sogno il Cristo che lo esorta: «Venite a me e vi darò il regno dei cieli». Il giorno dopo tutta la famiglia si reca in chiesa per comunicare al vescovo la conversione e riceverne l'accoglienza. Edesio diverrà addirittura presbitero della chiesa, che Giustina continuerà a frequentare. Qui la nota il nobile Aglaide/Agladio, che decide di farne la sua sposa, ma Giustina risponde che il suo sposo è soltanto Cristo. Agladio coinvolge allora un mago, Cipriano, per convincere Giustina, e Cipriano chiama in causa più volte un demonio (l'ultima volta il primo dei demoni), ma sempre Giustina respinge la tentazione malefica attraverso il segno della croce e la preghiera rivolta a Cristo. A quel punto Cipriano riconosce la superiorità di Cristo e si converte; diverrà diacono e presbitero, dedicandosi a guarire i malati e convertire i non cristiani. Finirà addirittura per assurgere al ministero vescovile, e in questo ruolo vorrà Giustina come badessa di un monastero di vergini e madre di altri monasteri. All'affacciarsi di nuove persecuzione dei cristiani, il magistrato Eutulmio/Eutolmio⁽²⁸⁾ pretende l'abiura da Cipriano e Giustina, che preferiscono il martirio. La condanna al calderone bollente non sortisce però alcun effetto, finché saranno decapitati a Nicomedia assieme al cristiano Teonito/Teoctisto. I corpi abbandonati sarebbero stati trasferiti da alcuni marinai come reliquie a Roma, dove avrebbero avuto degna sepoltura per opera della pia Rufina. Non è questa la sede per addentrarsi nei problemi agiografici⁽²⁹⁾ e filologico/testuali⁽³⁰⁾ della *Passio*, che ha la sua radice in un racconto del V secolo (Eudocia) ed è sviluppata in una serie di *lectiones* del codice Pia 63, destinate ad essere lette nell'ufficio di mattino dalla festa di santa Giustina fino alla sua Ottava (26 settembre-3 ottobre), edite di recente da Brian Møller Jensen⁽³¹⁾. Ciò che interessa in questa sede è invece il fatto che il committente dei rilievi scolpiti non potesse non conoscere in qualche versione la *Passio*.

Padova?, in "Sancta Martyre Justina" compatrona di Piacenza. Atti della giornata di studi sulla figura di S. Giustina, a cura di Gigliola Soldi Rondinini, Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, 2004, pp. 51-59.

(28) Il nome compare nel *Martyrologium* di Beda: PL 94, col. 1055.

(29) Cfr. Agostino Amore, *Cipriano, Giustina e Teoctisto*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma, 1963, coll. 1281-1285.

(30) La doppia *lectio* dei nomi che abbiamo riportato tiene conto rispettivamente di Eudocia e del codice Pia 63.

(31) Jensen, *The Story of Justina and Cyprian of Antioch*.

Il racconto delinea una situazione per certi versi simile a quella della *Passio* di Artemio, Candida e Paolina, anche se dei genitori di Giustina non viene raccontato il martirio, ma solo la conversione. Riguardo al problema della Santa B, tuttavia, si direbbe che l'identità di Giustina sembri la più consona (fig. 2). Il demonio che l'affianca non ha l'apparenza di uno «spirito immondo» uscito dal corpo che stia confessando la superiorità di Cristo (come nel caso di Paolina), ma assai più la parvenza di un tentatore. Nella leggenda di Giustina, inoltre, il ruolo del demonio nella tentazione, ripetuta più volte, è assai più significativo di quello dello «spirito» che possedeva Paolina. La doppia versione della *Vita* di Cipriano e Giustina contenuta nel codice Pia 63 attesta che, per respingere la tentazione, per tre volte la Santa si mette a pregare e segna se stessa a modo di croce⁽³²⁾. Il doppio gesto della Santa B si può spiegare proprio in tal senso: la mano sinistra è nel gesto dell'orante, mentre la mano destra ha due dita distese – come nel gesto della parola o della benedizione – con le quali la Santa si tocca il petto. Quest'ultimo sembra proprio il gesto di Giustina di segnarsi con la croce, che mette in fuga i primi due demoni. La croce sembra allusa anche nel modo in cui due bande del diadema/copricapo della Santa B si incrociano sulla sua testa. Queste argomentazioni sembrano sufficienti a comprovare che la Santa B è Giustina, e di conseguenza che le Sante C e D (figg. 4-5) sono verosimilmente Candida e Paolina, accreditando così la validità delle iscrizioni relative⁽³³⁾. L'abbigliamento della Santa D è dimesso perché Paolina era di origini umili, mentre quello della Santa B è assai più ricercato perché il silenzio della *Passio* sulla professione del padre di Giustina poteva giustificare la presunzione di un censo sociale elevato.

Resta così da assegnare un nome alla sola Santa A, anziana e velata come la Santa C (Candida) ma abbigliata in modo apparentemente più sontuoso e coronata, un rapporto più o meno equivalente a quello che intercorre fra le giovani Sante B e D. L'ipotesi che la C vesta come una monaca è suggestiva, ma non possiamo riposare su questa certezza. Probabilmente è soltanto una matrona in vesti meno ricche della Santa A, semplicemente la madre di Paolina e moglie di un carceriere. Sem-

(32) Jensen, *The Story of Justina and Cyprian of Antioch*, pp. 62-72, 130-136.

(33) Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, pp. 76-88, interpreta – diversamente – la Santa C come Giustina e la D come Cristina (vergine e martire). Quest'ultima ebbe un altare in cattedrale fin dal X secolo e un culto certamente significativo. Giustina è talvolta rappresentata giovane (periodo delle tentazioni), talaltra come monaca/badessa (ultimo periodo), come sembra accadere nel caso del reliquiario dei Santi Cipriano e Giustina, di età ottoniana, conservato nel Castello Sforzesco di Milano e forse proprio di provenienza piacentina: cfr. Francesca Tasso, *Brescia, Piacenza, Lucca: un contesto per la cassetta-reliquiario dei santi Cipriano e Giustina del Castello Sforzesco di Milano*, in «Arte Medievale», VII, 2008, 1, pp. 125-136.

bra di poter riconoscere una doppia equazione: per il dato dell'età A sta a C come B sta a D; per la componente del censo sociale A sta a B come C sta a D. Potrebbe essere introdotto anche il connotato della parentela, in base al quale è almeno vero che C sta a D (Candida e Paolina), ma sarà anche vero che A sta a B? In quest'ultimo caso la Santa A potrebbe essere la madre di Giustina, che secondo la *Passio* si converte con l'intera famiglia, esattamente come la famiglia di Paolina. La madre della santa è designata come Cledonia in Eudocia, mentre nella liturgia piacentina si trova come Cleonia/Clionia oppure Leonia⁽³⁴⁾. L'evenienza sarebbe altamente suggestiva perché correlabile alle figure centrali della Vergine e del Figlio, altra relazione di parentela che funzionerebbe come prototipo. Non soltanto la Madre di Gesù sarebbe il 'modello' di altre due madri di sante, ma la Vergine stessa sarebbe l'*exemplum* al quale si conformano le sante vergini Giustina e Paolina, a loro volta martiri sul 'modello' di Cristo (*imitatio Christi*). Vergine e Sante comporrebbero così una sorta di dialogo – seppur distanziato – centrato sul concetto della *sancta maternitas*, la maternità di Maria, di Cleonia e di Candida, dalla quale scaturisce qualcosa di più della santità: la scelta della verginità (*sancta virginitas*⁽³⁵⁾) e del martirio da parte delle figlie. In altre parole: Cleonia sta a Giustina come la Vergine sta al Figlio e come Candida sta a Paolina. Una sequenza del *Libro del Maestro* parrebbe accreditare questa lettura relazionale: Paolina e la sua famiglia, le cui reliquie erano state poste nell'altare di santa Giustina, recano i loro benefici alla comunità piacentina, assieme a Giustina e alla *virginum regina*, la Madre di Dio⁽³⁶⁾. Evidenziare i 'valori della famiglia' nella navata grande della cattedrale potrebbe riferirsi al *populus* che la frequenta.

L'identificazione della Santa A come madre di Giustina (Cleonia) appare coerente, ma presenta una doppia difficoltà: perché assegnare il nimbo alla madre di Giustina, che non è menzionata come martire,

(34) Nel racconto di Eudocia il nome risulta *Cledonia*: Bevegni (a cura di), *Eudocia Augusta*, p. 83. Il nome *Cleonia* si trova nel *Liber Magistri*, in un'antifona al f. 245 e in una sequenza al f. 257: Brian Møller Jensen, *Tropes and Sequences in the liturgy of the Church in Piacenza in the Twelfth Century*, Lewiston (New York), The Edwin Mellen Press, 2002, pp. 337, 369. Nella *Passio* attribuita al vescovo Aldo (Pia 63, f. 127r) si trova la lectio *Clionia* (Jensen, *The Story of Justina and Cyprian of Antioch*, p. 126) mentre i formulari per l'ufficio di Giustina, contenuti nello stesso codice Pia 63 e derivati dalle *lectiones* della *Passio*, menzionano la madre di Giustina come *Leonia*: Piero Panzetti, *Il culto di Giustina, Antonino e Savino alla luce dei formulari di Piacenza 65*, in *Il Libro del Maestro. Codice 65 dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Piacenza (sec. XII)*. Atti del Convegno (Piacenza 1997), a cura di Pierre Racine, Piacenza, Tip.Le.Co., 1999, pp. 55-72: 57; Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, p. 55.

(35) Il concetto si trova nel *De virginibus* di Ambrogio, parti del quale sono riportate anche nel Pia 63 (cfr. Jensen, *The Story of Justina and Cyprian*, pp. 23, 50-56).

(36) Jensen, *Liber Magistri*, p. 111.

e la stessa corona? Il gesto di orante potrebbe essere riconducibile alla sua devozione e la corona forse alla promessa di Cristo, apparso in sogno al marito: «Venite a me e vi darò il regno dei cieli», ma il nimbo implica qualcosa di più. Il committente dei rilievi ebbe forse la presunzione di una sua santità sulla base di questa promessa? Forse esigevano la santità il parallelismo con Candida e il fatto stesso che la donna avesse generato la martire Giustina?

La corona potrebbe essere considerata attributo anche di una santa vergine e martire: Margherita, che dopo aver squarciato il ventre del demonio, secondo la relativa *Passio*, subendo ripetute torture, invoca per tre volte l'apparizione della colomba dal cielo. La seconda volta, preannunciata da un terremoto, la colomba reca una corona d'oro: «Et ecce terremotus factus est in ipsa hora et columba venit de celo habens in ore suo coronam auream, et sedit super beatam *Margaritam*⁽³⁷⁾. Il relativo culto ebbe successo anche a Piacenza, dove nell'XI secolo le fu dedicata una chiesa⁽³⁸⁾, e si conclamò nel XII, quando si registrano i casi dei rilievi scolpiti di Fornovo (lastra ora d'altare con il 'racconto' della vita e della *passio*)⁽³⁹⁾, di Bardone (*Maiestas Domini* e incoronazione di Margherita)⁽⁴⁰⁾, e delle pitture murali della cattedrale di Tournai⁽⁴¹⁾. Ma già agli inizi dell'XI secolo un registro della parete nord della navata centrale di San Vincenzo a Galliano era stato dedicato al racconto di Margherita⁽⁴²⁾. Due ordini di considerazione sembrano però contrastare questa soluzione: Margherita (*alias* Marina) non sembra avere ricevuto un culto particolare nella cattedrale di Piacenza – diversamente da altre Sante vergini⁽⁴³⁾ – anche se la *Passio* di Margherita è contenuta nel Lezionario sanctorale 62 (cc. 197v-200v) e la santa gode di una messa nella liturgia

(37) La citazione viene dalla versione della vita latina di Margherita edita da Maria Sofia Lannutti (a cura di), *Vita e passione di santa Margherita d'Antiochia: due poemetti in lingua d'oc del 13. secolo*, Firenze, Sismel, 2012, pp. LXXXV-LXXXVII e 125-136: 134. I testi agiografici su Margherita sono editi in BHL 5303-5308 (greco e latino) ed ebbero un seguito nella *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze (XIII secolo).

(38) Sugli scavi di Santa Margherita, di cui sopravvive la cripta: *L'Antiquarium Santa Margherita*, Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, 2010.

(39) Mario Calidoni, *Catalogo delle chiese*, in Arturo Carlo Quintavalle, *La strada Romea*, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1975, pp. 193-196.

(40) Calidoni, *Catalogo delle chiese*, pp. 196-198. Nella scheda la lastra scolpita è ritenuta una Incoronazione della Vergine, ma si tratta verosimilmente di una Incoronazione di Margherita, proveniente da Fornovo. Si veda: Sabina Italiani, *L'ambone di santa Margherita a Fornovo*, in «Aurea Parma», LXXXVI, 2002, 2, pp. 219-256.

(41) Xavier Barral i Altet, *Belgique romane*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1989, p. 220, figg. 71-74.

(42) Cfr. Marco Rossi, *Galliano pieve millenaria*, Cantù, Lysis Edizioni, 2008, pp. 218-225.

(43) Jensen, *Tropes and Sequences*, pp. 239-245.

piacentina (13 luglio)⁽⁴⁴⁾; in secondo luogo la figura A della navata sembra improponibile per una santa decapitata a quindici anni, in ragione dell'età e soprattutto dell'abbigliamento. D'altra parte tutte le sante vergini/martiri, più o meno leggendarie, riconosciute dalla Chiesa (si veda la sequenza musiva di VI secolo in Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna), e in particolare quelle che ebbero un culto nella liturgia piacentina, offrirono la vita in giovane età.

Giuseppa Z. Zanichelli ha proposto un'altra seducente ipotesi: che la figura corrisponda a una Maria orante, in ragione della corona⁽⁴⁵⁾. La corona non è attributo esclusivo della Vergine, ma rappresenta anche il premio dei martiri. Quattro fra le Sante a stucco del Tempietto di Cividale (VIII secolo) recano corone sul capo e in mano, ma già le Sante vergini di sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (VI secolo) portavano diademi sul capo e offrivano corone alla Vergine⁽⁴⁶⁾. Tuttavia la Santa A di Piacenza sembra lasciar trapelare il *maphorion* sotto la corona/diadema, e il suo stesso gesto appare omologo a quello di Maria in una serie di raffigurazioni a partire almeno dal IX secolo⁽⁴⁷⁾.

(44) Brian Møller Jensen, *Saints celebrated with a Proper Mass in Piacenza in the XI-XIV centuries*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 28, 2007, pp. 119-131, a p. 126.

(45) Cfr. Giuseppa Z. Zanichelli, *Strategie comunicative nelle cattedrali riformate: analisi di alcune scelte iconografiche*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*. Atti del Convegno (Parma 2006), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2007, pp. 414-423, a pp. 419-420, 423, nota 43. A giudicare dall'immagine edita da De Francovich (fig. 1) e scattata frontalmente (non dal basso), più che di una corona (posata sul capo) sembra trattarsi di un diadema bucherellato che cinge la fronte, analogo per certi aspetti a quello della figura prossima di Giustina, anche se è dotato di piccoli 'acroteri' a modo di corona mentre quello di Giustina ha un allacciamento incrociato sul cranio.

(46) Su Santa Maria in Valle a Cividale resta essenziale: Hans-Peter l'Orange, Hjalmar Torp, *Il Tempietto longobardo di Cividale*, 3 voll., Roma, Bretschneider, 1977-1979 (Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia 7); sulle Sante Martiri (fra cui Giustina e Paolina) della parete sinistra di Sant'Apollinare Nuovo, di recente: Emanuela Penni Iacco, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Bologna, Ante Quem-Dipartimento di Archeologia, 2004, pp. 75-77.

(47) Ringrazio Fabio Scirea per avere orientato la mia attenzione in questo senso. Nella miniatura l'atteggiamento dell'orante (non più quello paleocristiano ma quello dei palmi esposti all'altezza del cuore) è utilizzato soprattutto per la Vergine nelle raffigurazioni dell'Ascensione e della Pentecoste, ma non manca a volte nell'Annunciazione (dove Maria può avere un solo palmo esposto). Si vedano i seguenti esempi tratti dal prezioso repertorio di Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band 3, *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1986 (1971), figg. 488 (Ascensione in un Evangeliaro di San Gallo, XI secolo), 493 (Ascensione nel Messale di Roberto di Jumiègue, 1006-1023, ora a Rouen); Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band 4,1, *Die Kirche*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1988 (1976), fig. 2 (Pentecoste nello York-Psalter, ora a Glasgow, del 1170 ca.), fig. 44 (Pentecoste nell'Evangeliaro di Enrico il Leone a Wolfenbuttel, 1173-1180). Il gesto in questione è esibito anche dall'adultera di fronte a Cristo in una miniatura del *Codex Egberti* a Treviri (circa 980), f. 46v (*ibidem*, fig. 459).

Nell'Ascensione dei Vangeli di Rabula (VI secolo) Maria ha ancora le braccia alzate come un'orante paleocristiana, gesto che sarà ereditato in seguito dalla *Blachernitissa* bizantina; così accade ancora con la Maria incoronata e orante (intercedente) del mosaico di Giovanni VII nella sua perduta cappella in San Pietro Vaticano (705-707)⁽⁴⁸⁾. A mia conoscenza (ma occorrerà un'indagine *ad hoc*) è dal IX secolo che compare un'alternativa: la Vergine – sempre in assenza del Figlio – ‘abbassa’ le braccia all'altezza del petto (cuore) e tiene le mani più o meno ravvicinate a palmi aperti ed esposti⁽⁴⁹⁾. Il gesto è tuttavia senz'altro preesistente, dato che si intravede nella madre dei Macabei (Solomone) dipinta alla metà del VII secolo sul pilastro sud-ovest di Santa Maria Antiqua nel foro romano, e forse ancor prima nella *Pentecoste* dei vangeli siriaci di Rabula (586)⁽⁵⁰⁾. L'abbazia di San Vincenzo al Volturno presenta un significativo campionario di questo tipo, a partire dai ritratti di due abati veneranti reliquie (forse Giosue – fig. 6 – e Talarico) nella cripta di San Vincenzo Maggiore⁽⁵¹⁾, ma è nella cripta di Epifanio (824-842) che la Vergine esibisce il gesto per

(48) Il frammento musivo è dal 1609 conservato nella chiesa di San Marco a Firenze e Maria si presenta nelle forme di una *basilissa* bizantina. Ringrazio Giusi Zanichelli per questa indicazione. Sulla cappella di Giovanni VII rinvio alle sintesi: Maria Andaloro, *I mosaici dell'Oratorio di Giovanni VII*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma, Argos, 1989, pp. 169-177; Antonella Ballardini, *Il perduto oratorio di Giovanni VII nella basilica di San Pietro in Vaticano. Architettura e scultura*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Milano, Mondadori Electa, 2016, pp. 220-227; Paola Pogliani, *Il perduto oratorio di Giovanni VII nella basilica di San Pietro in Vaticano. I mosaici*, ibidem, pp. 240-247. Sull'icona della Vergine in particolare: Per Jonas Nordhagen, *Form and function in the mosaic Maria Regina from the oratory of John VII (a. d. 705-707) in the Old St. Peter's*, in «Musivia and Sectilia», 8, 2011 (2014), pp. 193-205.

(49) Anche Marie-Louise Thérél, *Le triomphe de la Vierge-Eglise*, Paris, Editions CNRS, 1984, pp. 44-45, 64, 66-67, ritiene che la variante del gesto dell'orante si manifesti soprattutto a partire dal IX secolo. La studiosa lo riscontra in immagini di Maria nell'Ascensione, nel *Giudizio* (Torcello, *Paradiso* in basso a sinistra) e nella *Gerusalemme celeste* (Omelia di Giacomo di Kokkinobaphos, fig. 76) e ritiene che abbia connotazioni distinte (beatitudine, intercessione) da quelle dell'orante 'classica'. Altri esempi reperibili nel testo della Thérél (anche con un solo palmo esposto) sono riprodotti alle figg. 27, 61, 84, 91, 101. Nel *Giudizio* di Torcello (secoli XI-XII) Maria nel *Paradiso* (in basso a sinistra) ha il gesto a palmi esposti, quella vicina (e più recente) della lunetta del portale le braccia alzate dell'orante 'classica'.

(50) Pietro Romanelli, Per Jonas Nordhagen, *S. Maria Antiqua*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1964, p. 53 e tav. 2; Maria Andaloro, *Dall'Angelo 'bello' ai Padri della Chiesa della 'parete palinsesto'*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Milano, Mondadori Electa, 2016, pp. 180-189, a p. 184 e fig. 9. Sulla *Pentecoste* del Codice di Rabula (Firenze, Laurenziana) si veda: Marie-Louise Thérél, *Les symboles de l'«Ecclesia» dans la création iconographique de l'art chrétien du III au VIe siècle*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, pp. 125-133 e fig. 55. In quest'ultimo caso la Vergine ha solo la destra a palmo esposto (se non si tratta di un gesto di *adlocutio*) e lascia sospettare che l'origine della posa sia orientale.

(51) Cfr. nota 12.



6. San Vincenzo al Volturno (Isernia), San Vincenzo Maggiore (IX secolo), cripta, *l'abate Giosue*. 7. Londra, Victoria and Albert Museum, *Maria intercedente*, tondo in porfido verde, 1078-1081.

ben due volte, anche se con una sola mano, essendo l'altra impegnata a tenere oggetti: nella *Maria incoronata* del Magnificat sulla volta a botte e nell'*Annunciata* di fronte a Gabriele della parete orientale⁽⁵²⁾. Gli esempi successivi riguardano anche il X e XI secolo⁽⁵³⁾, e una ricerca più mirata potrebbe senz'altro rivelare altri anelli intermedi. Un busto frontale di Maria, scolpita in porfido verde, del 1080 circa (età di Niceforo III Botoniate), al Victoria and Albert Museum di Londra⁽⁵⁴⁾, è un ottimo precedente della Vergine piacentina, per il *maphorion* e per i palmi aperti a pollici tangenti, anche se manca la corona (fig. 7). Se nella grande lunetta del Giudizio in Saint-Lazare a Autun Maria, a sinistra del Cristo, ha le mani sul petto non ravvicinate⁽⁵⁵⁾, nella Vergine stante (*ante* 1141) dell'abside della chiesa dei

(52) Cfr. John Mitchell, *The Crypt reappraised*, in *San Vincenzo al Volturno 1: The 1980-86 Excavations*, Part I, ed. Richard Hodges, London, British School at Rome, 1993, pp. 75-114, a pp. 81-92, figg. 7:9, 7:10, 7:16, 7:18.

(53) Cfr. nota 47.

(54) Cfr. David Talbot Rice, *Arte di Bisanzio*, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 91-92 e tav. 150.

(55) Si vedano, ad esempio, fra la ricca bibliografia: Denis Grivot, Georges Zarnecki, *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, Paris, Editions Trianon, 1960; Willibald Sauerländer, *Über*

Santi Maria e Donato a Murano – preceduta da quella del Paradiso nel *Giudizio* di Torcello – i palmi esibiti sono quasi tangenti⁽⁵⁶⁾. L'arte bizantina offre altri esempi del tardo XII secolo, come la Vergine di una coperta di libro in argento e smalto alla Biblioteca Marciana di Venezia e la Vergine di uno scrigno in avorio al Bargello di Firenze⁽⁵⁷⁾. In ambedue i casi le mani di Maria sono distanziate, ma la posa non è sostanzialmente dissimile da quella di Piacenza. In Occidente non mancano esempi del tardo XII secolo, come quello della Vergine nell'*Ascensione* del Duomo di Monreale (1170-1180), di Maria nella lunetta dell'*Ascensione* (1173-1180) da Petershausen, ora al Museo di Karlsruhe⁽⁵⁸⁾, della lunetta mariana del Maestro di Cabestany (circa 1175) nella chiesa di Notre-Dame-des Anges a Cabestany⁽⁵⁹⁾. La posa in questione è utilizzata anche nei secoli successivi: nel 1278/80 la esibisce *Maria avvocata in trono con Cristo* di Cimabue nel transetto di Assisi⁽⁶⁰⁾; agli inizi del XIV secolo, la Vergine nella tavoletta della Pentecoste della *Maestà* senese di Duccio⁽⁶¹⁾. Essa non è adottata solo per le figure di Maria ma, poiché queste risultano la maggioranza, il gesto stesso diventa un buon indizio per ritenere che la Santa A sia la Vergine.

L'identificazione della Santa A come Maria apparirebbe dunque come la soluzione più logica, ma in tal caso la Vergine figurerebbe due volte nella sequenza delle Sante piacentine, anche se in 'ruoli' distinti: come Vergine incoronata sopra l'arcata più a ovest e come Madre di Dio sull'arcata centrale della sequenza più bassa di navata. La si volle forse raffigurare come orante/intercedente verso chi entra in chiesa e come modello di Madre verso la navata dei fedeli?

die Komposition des Weltgerichtstympanons in Autun, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 29, 1966, pp. 261-294; Xenia Muratova, *Il timpano della cattedrale di Saint-Lazare a Autun*, in Marcel Angheben, *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale fra Oriente e Occidente*, a cura di Valentino Pace, Milano-Castel Bolognese, Itaca, 2006, pp. 102-105.

(56) Cfr. Gianpaolo Trevisan, *Santi Maria e Donato a Murano*, in *Veneto romanico*, a cura di Fulvio Zuliani, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 91-99, a p. 98.

(57) Talbot Rice, *Arte di Bisanzio*, pp. 88, 94, e figg. 140, 160-161.

(58) Per le immagini di Monreale e di Petershausen: Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band 3, *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1986 (1971), figg. 466 e 511.

(59) Foto in Jean-Daniel Gaborit, *La scultura romanica*, Milano, Jaca Book, 2010, p. 342. Sul Maestro di Cabestany: André Bonnery, *Le Maître de Cabestany*, La-Pierrequi-Vire, Zodiaque, 2000.

(60) Cfr. Chiara Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore di Assisi*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 144-146 e figg. 58-59. La posa di Maria è considerata dalla Frugoni quella di «avvocata», cioè intercedente.

(61) Si veda, ad esempio, Giovanna Ragionieri, *Duccio di Buoninsegna. Maestà*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 208-218 e tavola alle pp. 230-231.

Ciò è plausibile, considerando che il portale maggiore della chiesa, se più spesso era collegato al simbolismo del Cristo-Porta⁽⁶²⁾, non di rado includeva anche la figura di Maria *ianua coeli*. Dunque, dovendo 'riempire' cinque chiavi d'arcata ma avendo 'a disposizione' solo tre Sante di cui erano possedute eminenti reliquie, si sarebbe risolto di utilizzare due tipi (contestualmente differenziati) di Maria: *Orante* e *Theotokos*. Questa soluzione permetterebbe di spiegare il nimbo e la corona, ma quest'ultima nel XII secolo è anche attribuito di una 'variante' della figura di Maria: *Maria-Ecclesia*.

Già nell'Alto Medioevo Maria poteva essere rappresentata come regina con la corona: nei mosaici di Santa Maria Maggiore (V secolo) ha un piccolo manufatto prezioso posato sul capo, nell'oratorio di Giovanni VII in San Pietro in Vaticano (inizi VIII secolo) una vera corona, così come nella cripta di Epifanio in San Vincenzo al Volturno (IX secolo)⁽⁶³⁾. Il mosaico absidale di Santa Maria in Trastevere (1140-1143 ca.) a Roma costituisce l'immediato precedente del timpano scolpito gotico di Senlis (1160-1170 ca.): Maria incoronata e il Cristo siedono sullo stesso trono; il cartiglio del Cristo recita: «Veni electa mea et ponam in te thronum meum». Alla presenza di Santi, sullo sfondo aureo della gloria, la scena allude certamente anche al trionfo della Chiesa di Cristo⁽⁶⁴⁾. L'esegesi aveva relazionato la sposa del *Cantico dei Cantici* alla Chiesa sposa di Cristo. D'altronde già sant'Agostino aveva scritto che, come la Vergine ha generato Cristo, così la Chiesa genera i cristiani. La Vergine coronata che troneggia col Cristo configura dunque anche la Chiesa che regna col suo sposo⁽⁶⁵⁾. A Piacenza l'uso della corona potrebbe essere stato rimesso in auge dall'iconografia dell'Incoronazione della Vergine a partire dal XII secolo⁽⁶⁶⁾, ma quella

(62) Frontalmente, sopra la prima arcata sud della navata, è incluso un personaggio di recente interpretato come Cristo (Sinigaglia, *Osservazioni*), essendo l'unico, prima dei Profeti, a tenere un *codex* e non un *rotulus*. In effetti il libro dovrebbe essere quello dei Vangeli, connotato com'è da quattro borchie angolari e una centrale, simbolo dell'unità e quaternità (evangelica) della Parola divina: cfr. Anna C. Esmeijer, *Divina Quaternitas*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1978, pp. 30-58; Thomas Rainer, *Das Buch und die vier Ecken der Welt*, Wiesbaden, Reichert, 2011.

(63) Su Maria regina o incoronata nei testi, nella liturgia e nell'iconografia: Marie-Louise Thérél, *Le triomphe de la Vierge-Eglise*, Paris, Editions CNRS, 1984, pp. 224-240.

(64) Thérél, *Le triomphe de la Vierge-Eglise*, pp. 73-77; Antonio Iacobini, *Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 463-499, a pp. 469-470 (con altre indicazioni bibliografiche).

(65) Sulla regalità della Chiesa (sposa di Cristo): Thérél, *Le triomphe de la Vierge-Eglise*, pp. 210-224.

(66) Questa condivisibile opinione è dovuta a Giusi Zanichelli (comunicazione scritta). Sull'iconografia dell'Incoronazione della Vergine: Thérél, *Le triomphe de la Vierge-Eglise*, pp. 205-335.

della prima campata della cattedrale può essere anche – o solo – una *figura dell'Ecclesia*?

La personificazione dell'*Ecclesia* (diversa da quella delle *Ecclesiae* – dei pagani e dell'ebraismo –: V secolo) ha una vicenda iconografica che prende le mosse dall'età carolingia (avori del IX secolo)⁽⁶⁷⁾, ma sono soprattutto alcune rappresentazioni dell'XI-XII secolo che sembrano avvicinarsi in modo significativo alla Santa A piacentina. La personificazione della Chiesa nell'*Exultet* beneventano Vat. Lat. 9820 (fine X secolo) è seduta sul tetto di una chiesa, è nimbata e atteggiata nel gesto dell'orante paleocristiana⁽⁶⁸⁾; anche quella dell'*Exultet* 2 di Montecassino (inizi XII secolo) ha il gesto di un'orante coronata ma si presenta come un sacerdote celebrante all'altare⁽⁶⁹⁾. La *Ecclesia* (*Ecresia*) dipinta nell'abside sud di San Quirce de Pedret (ora allo Mnac di Barcelona), di fine XI-inizi XII secolo, è una figura femminile nimbata e coronata che siede su un edificio di culto (come nel caso dell'*Exultet* beneventano): nella mano destra tiene uno stelo desinente a croce, la sinistra ha il palmo esposto all'altezza del cuore⁽⁷⁰⁾. In accostamento alla cronologia del rilievo piacentino le analogie si fanno più stringenti. Nella *Pentecoste* al f. 14r dello Shaftesbury Psalter (Londra, British Library, secondo quarto del XII secolo), Maria al centro degli apostoli è visibilmente anche l'*Ecclesia* coronata (particolarmente adeguata al soggetto della Pentecoste) che esibisce palmi esposti e pollici quasi tangenti all'altezza del petto⁽⁷¹⁾ (fig. 8). Ma il confronto più eloquente sembra essere l'*Ecclesia* coronata del disegno della *Struttura della Chiesa* nell'*Hortus Deliciarum* di Herrad di Landsberg⁽⁷²⁾ (ante 1195), purtroppo distrutto e conservato in copia (fig. 9). La matrona con veste sontuosa, corona e palmi esposti quasi tangenti è assai prossima alla Santa A di Piacenza, con la differenza di non essere nimbata. La presenza del nimbo nel rilievo piacentino

(67) Hélène Toubert, *Les représentations de l'Ecclesia dans l'art des X^e-XII^e siècles*, in Eadem, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Editions du Cerf, 1990, pp. 37-63.

(68) Cfr. Hans Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, F. Steiner, 1968, pp. 167-173, a p. 175, e fig. 211; *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Giulia Orofino, Oronzo Pecere, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1994, pp. 101-106, a pp. 103-104 (scheda di Valentino Pace).

(69) *Exultet. Rotoli liturgici*, pp. 377-381, a p. 378 (scheda di Giulia Orofino); Toubert, *Les représentations de l'Ecclesia*, pp. 54-55.

(70) Thérèl, *Le triomphe de la Vierge-Eglise*, fig. 101; Hélène Toubert, *Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor bona-Ecclesia, Arbor mala-Synagoga*, in Eadem, *Un art dirigé*, pp. 65-89, a p. 71.

(71) Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Band 4,1. Die Kirche*, fig. 34.

(72) Cfr. *Hortus Deliciarum / Herrad of Hohenbourg*, a cura di Rosalie Green, Leiden, Brill, 1979, 2 voll. (Studies of the Warburg Institute, 36): *Commentary*, p. 204, n. 302; *Reconstruction*, pl. 128.

consente di non escludere che la figura rappresentata possa corrispondere a una *Virgo-Ecclesia*: non solo *Virgo* perché una *Theotokos* è già presente, non solo *Ecclesia* perché non sempre la *Ecclesia* è nimbata. Naturalmente, dovendo scegliere, si deve ammettere che la figura potrebbe essere unicamente una *Ecclesia*.

Le ultime considerazioni sono da dedicare alla disposizione delle figure nella navata. La Vergine col Figlio è il polo centrale della serie. Le sante più vicine sui due lati sono Giustina e Candida (due martiri), le più lontane la Santa A e Paolina: opzione che è plausibile motivare per Paolina col fatto che quest'ultima era stata pur sempre, prima del martirio, una 'posseduta' dal demonio, sempre respinto invece da Giustina. La sua ubicazione verso est (più vicina all'altare) non sembra avere un significato preciso in questo contesto. Il Cristo sulle ginocchia di Maria tiene nella sinistra il *rotulus* della parola evangelica/divina e alza la destra con il gesto della parola/benedizione⁽⁷³⁾, che sembra direzionare proprio verso la figura di Giustina, 'chiave' dell'arcata adiacente verso ovest. Anche Giustina è in atto di segnare se stessa a croce utilizzando il gesto della parola/benedizione. Probabilmente questa relazione a distanza da un lato è conferma della presenza reale di un 'programma dispositivo' relativo alle Sante, dall'altro sembra fare allusione alle due titolari della cattedrale piacentina: Maria e Giustina, che nel duomo hanno il culto



8. Londra, British Library, Shaftesbury Psalter, secondo quarto del XII secolo, *Pentecoste*, f. 14r.

(73) Secondo il modello originario del filosofo o docente, che qualifica il Cristo come maestro della parola divina e come Verbo fatto carne. Per la distinzione difficile fra gesto della parola e gesto di benedizione in età romanica si veda ora: Marcello Angeben, *Le geste d'allocution. Une représentation polysémique de la parole (V^e-XII^e siècles)*, in «Iconographica», XII, 2013, pp. 22-34.



9. Herrad di Landsberg (o di Hohenbourg), *Hortus Deliciarum*, ante 1195 (copia; l'originale è distrutto), *Articolazione della Chiesa*, particolare con la *Ecclesia*, f. 225v.

più significativo secondo la testimonianza dei libri liturgici⁽⁷⁴⁾. In altre parole, si potrebbe porre in dubbio il fatto che le figure della parete nord rappresentino una semplice sequenza. Come neppure sembra accadere nella parete sud, dove quattro profeti sono 'allineati' da ovest verso est. Il primo personaggio a ovest è tuttavia, con ogni probabilità, Cristo stesso con il libro della parola divina. Cristo figurerebbe così in ambedue le pareti: a nord come Figlio sulle ginocchia della Madre, il cui sacrificio è già prefigurato dal nimbo crucisegnato, e a sud come Maestro e Messia, preannunciato dai profeti. Il Cristo non è stato posto tuttavia ad oriente dei Profeti – come parrebbe più logico – ma ad occidente per farlo corrispondere alla *Virgo/Ecclesia* intercedente sulla parete opposta. L'atto dell'intercessione vale altrettanto bene per Maria come per la Chiesa. In tal modo, non soltanto Maria o la Chiesa invocano il Figlio/sposo (maestro della Parola) per la salvezza dei fedeli, ma ambedue

figurano all'ingresso del tempio come «porte del cielo», rispettivamente *ianua coeli* (Maria o la Chiesa come tramite necessario) e porta di salvezza (Cristo). Nella lunetta di facciata del Duomo di Lodi – cronologicamente e culturalmente affine ai rilievi piacentini – la Vergine (o *Virgo/Ecclesia*?) esibisce i palmi esposti rivolgendo lo sguardo a Cristo maestro della Parola. Davide figura, a Piacenza, al

(74) Per il culto della Vergine in cattedrale: Brian Møller Jensen, 'Beata Maria semper virgo' in Piacenza, *Biblioteca Capitolare* c. 65, in *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan*, edd. Eva Louise Lillie, Nils Holger Petersen, University of Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1996, pp. 134-167. Sui rapporti fra Vergine e Giustina nei libri liturgici: Brian Møller Jensen, *Santa Giustina, la compatrona di Piacenza. Interpretazione di tre sequenze uniche piacentine*, in «Bollettino Storico Piacentino», XCII, 1997, pp. 285-300.

centro della parete sud per fronteggiare la *Theotokos* sulla parete opposta, in forza della profezia divina che reca sul cartiglio: «De fructu ventris tui ponam super sedem tuam» (salmo 132, 11), rivolta a Davide stesso e utilizzata come profezia del Cristo in senso genealogico⁽⁷⁵⁾.

Nella parete nord, per riassumere, sarebbero definiti dei gruppi contestuali in concatenazione reciproca: Maria/*Ecclēsia*, o la sola *Ecclēsia*, umilmente intercedente per i fedeli presiede alla porta della chiesa; la seconda titolare (e titolare delle preesistente cattedrale) Giustina la segue. Gesù al centro sembra rivolgersi ad essa con il gesto della parola – e benedirlo? –, ma nello stesso tempo si trova sulle ginocchia della Madre, titolare principale, configurando quel rapporto di parentela fisica e spirituale/sacrale che si ripete in successione con le figure delle martiri Candida e Paolina, le cui reliquie riposano – assieme a quelle di Giustina – nella cripta ormai non lontana. Oltre a ciò, in almeno due casi (*Ecclēsia*-Cristo; David-*Theotokos*) operano dei rapporti trasversali fra le pareti opposte.

Infine, sarebbe stato difficile caratterizzare con attributi specifici Candida e Paolina, poco più che citate dalle *Passiones*, evidentemente note al committente e allo scultore. Giustina era l'unica Santa a poter essere caratterizzata attraverso la figura del demonio tentatore, ma come è stato possibile assegnare a Paolina degli 'oggetti' vegetali, il 'carciofo' e due steli fioriti? Viene alla mente la sorta di 'carciofo' (non del tutto simile) tenuto dalla Eva del portale di Sant'Antonino (ca. 1171), scolpita in anni assai prossimi⁽⁷⁶⁾ (fig. 10). Forse si volle

(75) Cfr. Matteo 1 e Luca 1, 31-32: «Concepirai un figlio, lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù. Sarà grande e chiamato Figlio dell'Altissimo; il Signore Dio gli darà il trono di Davide suo padre». Si veda anche Domenico Ponzini, *Le sculture sulle chiavi di volta dei matronei della cattedrale*, in *Censimento del patrimonio architettonico e artistico. La cattedrale e il palazzo vescovile di Piacenza*, Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio, Piacenza, Tip.Le.Co., 2013, pp. 61-66: 62.

(76) La correlazione fra i due 'carciofi' è istituita da Gaia Maffioletti, *La cattedrale di Piacenza*, pp. 69-76, che offre un'ottima disamina degli oggetti tenuti dalla Santa D. Si tratterebbe rispettivamente del cardo e dei gigli, citati in Canto dei Cantici 2,1-2 («Come un giglio fra i cardi, così la mia amata tra le fanciulle»). Il cardo spinoso (carciofo selvatico, *tribulus* della Vulgata) è citato in Genesi 3 al momento del rimprovero dei progenitori: «con dolore trarrai il cibo [dal suolo] per tutti i giorni della tua vita. Spine e cardi produrrà per te e mangerai l'erba campestre». Il cardo, che diverrà così simbolo delle tribolazioni di Cristo e dei martiri (Gerd Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1995, p. 89), sarebbe particolarmente adeguato a materializzare la possessione demoniaca di Paolina (e il suo martirio?), mentre i fiori (gigli?) configurerebbero la sua verginità e santità. Naturalmente va lasciato un margine al dubbio per quanto riguarda il riconoscimento del cardo, ma in realtà anche del giglio, che solitamente è rappresentato in forma trifida. Garnier lo cataloga anche come simbolo di santità e riproduce una santa (Sainte Eusébie de Marchiennes) che tiene un giglio con corolla, da una miniatura del XII secolo (François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age*, 2. *Grammaire des gestes*, Paris, Le Leopard d'Or, 1989, p. 387, fig. 152).



10. Piacenza, Sant'Antonino, portale (circa 1171), *Eva*.

indicare che anche Paolina era stata inizialmente «posseduta dal demone» come Eva, mentre i due steli fioriti sono il simbolo del suo riscatto? Questo nesso resta al momento sospeso, anche se plausibile.

Università degli Studi di Milano, ottobre 2017

Referenze fotografiche: 1 da De Francovich, *Benedetto Antelami*, II, fig. 19); 2 da De Francovich, II, fig. 17; 3 da De Francovich, II, fig. 20; 4 da De Francovich, II, fig. 21; 5 da De Francovich, II, fig. 18; 6 Autore; 7 da Talbot Rice, *Arte di Bisanzio*, pp. 91-92 e tav. 150; 8 da *Online resource for British Library Illuminated Manuscripts* (immagine libera da diritti conosciuti di pubblicazione); 9 da *Hortus Deliciarum. Reconstruction*, pl. 128; 10 Autore.