

# L'INIZIO DELL'ICONOGRAFIA DI DIO PADRE

ALESSANDRA GIANNI

## THE BEGINNING OF GOD THE FATHER ICONOGRAPHY

**Abstract:** *This study focuses on the beginning of the iconography of God the Father as an old man in Western art during 14<sup>th</sup> century; then analyzes its slow affirmation up to the fourth decade of the 15<sup>th</sup> century when this new iconography took over definitively the representation of God the Father as the Son. The experimental beginning in two Bolognesi manuscripts realized during the third decade of the 14<sup>th</sup> century is connected in this study with the dispute about the visio beatifica that involved the whole of Christendom. Regarding the reasons that permitted the establishment of God the Father as an old man during the fourth and the fifth decade of the 15<sup>th</sup> century we can establish a relationship with the issue of filioque debated at length during the Ferrara and Florence Council that was held between 1438 and 1439. The clarification of the relation between the three persons of the Holy Trinity could have led the artists and those who directed them to diversify the first two persons of the Trinity influenced by the Western art's educational purpose.*

**Key words:** *God the Father, Ancient of Days, vision beatifica, filioque*

Fino a quasi tutto il secolo XIV saranno sporadiche le raffigurazioni di Dio Padre con un volto diverso da quello di Cristo e cioè come un anziano con i capelli bianchi e sarà soltanto dal quarto decennio del XV secolo che si affermerà definitivamente l'iconografia del vegliardo. Questo contributo cercherà di individuare il sorgere dell'iconografia di Dio Padre come vegliardo fino alla sua definitiva affermazione seguendo la lenta elaborazione di questo cambiamento iconografico di capitale importanza nell'arte occidentale.

I temi della raffigurazione di Dio e della Trinità sono stati oggetto di una vasta letteratura scientifica<sup>1</sup>. I diversi studi non hanno tuttavia individuato lo snodo fondamentale della raffigurazione di Dio Padre come vegliardo salvo il saggio di Schmidt che ne individua la genesi in alcune miniature bolognesi del quarto decennio del Trecento<sup>2</sup>.

Attraverso l'analisi di un campione di immagini intendo determinare quando e dove inizia la nuova iconografia e quando si stabilizza, per poi avanzare ipotesi interpretative sulle vicende storiche e culturali che possono aver permesso l'avvio di questo processo. Successivamente cerco di stabilire cosa ha fatto sì che dopo decenni di coesistenza dei due modelli iconografici, cioè il cristomorfismo e il Dio Vegliardo, questo secondo si sia ad un certo punto affermato con decisione al punto che sostanzialmente non si troverà più il cristomorfismo dal quinto decennio del Quattrocento in avanti.

### *Impossibilità di Rappresentare Dio*

Nella tradizione ebraica l'impossibilità di raffigurare Dio si era basata sul divieto veterotestamentario contenuto nel decalogo: «Non ti farai idolo né immagine al-

cuna di quanto è lassù nel cielo» (Esodo 20,4). Tale divieto, accompagnato alla derisione verso coloro che adorano idoli, viene ribadito nel libro dei Salmi (Salmo 115, 4-8), dai profeti (Geremia 10, 1-16; Isaia 41, 21 e ss; 44, 9-20; 45, 15), nel libro della Sapienza (Sapienza 13-15), fino ad arrivare al discorso di san Paolo nell'Areopago ateniese contro il culto agli idoli fatti da mano umana (Atti, 17, 16-29). D'altro canto nel Nuovo Testamento numerose affermazioni di Cristo indicano la sua totale identificazione con il Padre: «Chi vede me vede il Padre» (Gv. 14,9) «Io e il Padre siamo una cosa sola» (Gv. 10,30); e san Paolo commenta «Egli è l'immagine di Dio invisibile» (Colossesi 1, 15; il concetto è ripetuto in 2 Corinzi, 4, 4). È su queste autorità che i teologi e i padri della Chiesa accetteranno la rappresentazioni di Dio cristomorfo, come documenta esplicitamente il mosaico di

san Michele in Afrisico a Ravenna, oggi conservato al Bode Museum di Berlino, compiuto nel 545, nel quale Cristo fanciullo, secondo l'iconografia paleocristiana, sta in piedi su un prato con la croce e il libro aperto sul quale si può leggere «Qui vidit me vidit et Patrem. Ego et Patrem unum sumus»<sup>3</sup>. Per molti secoli l'iconografia di Dio rimarrà immutata e ancora in piena epoca gotica san Tommaso d'Aquino indica, in poche ed efficaci righe, quello che era l'unico modo di raffigurare Dio: «Del Dio vero poi, essendo esso incorporeo, non si poteva fare alcuna immagine materiale, poiché come dice il Damasceno "è cosa sommamente stolta ed empia raffigurare ciò che è divino". Ma poiché nel nuovo Testamento Dio si è incarnato, può essere adorato nella sua immagine corporea». (Tommaso d'Aquino, *Summa*, parte III, argomento 24, art. 3).

Dunque per secoli, sia nel mondo bizantino che in quello occidentale, è stato impossibile raffigurare Dio Padre se non attraverso il simbolo della *dextera Patris* che interviene nella storia umana, che dunque diventa sacra, spuntando dal cielo o con l'immagine della sua incarnazione: Cristo. Così lo vediamo nell'illustrazione degli episodi della creazione del mondo e dell'uomo, e di altri episodi veterotestamentari; e anche nelle scene di *Annunciazione*, nel *Battesimo di Cristo*, nella *Maiestas Domini*, nell'*Incoronazione di Maria* e nelle diverse interpretazioni del difficile tema della *Trinità*. L'uso della *dextera Patris* attraversa l'arte paleocristiana e altomedievale fino ad arrivare alla fine del secolo XIII come possiamo vedere negli affreschi assisiati di Jacopo Torriti nella Basilica superiore. In questo ciclo della Genesi tale simbolo si alterna alla raffigurazione crismomorfa di Dio. Anche Giotto la adotterà nella Cappella degli Scrovegni nella scena del *Sacrificio di Gioacchino*. Ancora nell'*Annunciazione* nella cimasa del polittico di Pietro Lorenzetti ad Arezzo, commissionato nel 1320, viene mostrata la *dextera Dei* che fuoriesce dalle nubi inviando il Cristo Bambino. Le mani di Dio compariranno

sporadicamente anche in alcuni dipinti di pieno rinascimento come nel *Battesimo di Cristo* del Verrocchio agli Uffizi.

### *L'Antico dei giorni*

Nell'arte bizantina esiste una particolare iconografia di Dio con barba e capelli bianchi, l'Antico dei Giorni, che trae la sua origine dalla visione di Daniele (7, 9) nella quale si parla di un vegliardo, l'Antico dei giorni, Dio, con capelli bianchi e una veste bianca assiso su un trono<sup>4</sup>. Si tratta tuttavia non propriamente dell'immagine di Dio Padre, che non poteva essere rappresentato se non attraverso il Logos incarnato, ma di una delle teofanie di Cristo. Ha una valenza teologica più che narrativa. Di solito viene utilizzato nelle miniature per illustrare il contenuto delle visioni dei profeti e non nelle scene bibliche narrate nell'ottateuco nelle quali si usano altri simboli per indicare l'azione di Dio o la consueta iconografia del Verbo incarnato. L'Antico di Giorni viene utilizzato anche per illustrare i testi patristici che cercano di definire il concetto di Eternità di Dio, che è prima di tutte le cose, e il rapporto fra le prime due persone della Trinità<sup>5</sup>. Le prime attestazioni iconografiche dell'Antico di Giorni si trovano in alcuni codici miniati bizantini realizzati nel corso dell'XI secolo nei quali il vegliardo con i capelli bianchi viene identificato quasi sempre attraverso l'iscrizione *O palaios ton emeron*<sup>6</sup>. Queste miniature sono state oggetto di numerosi studi di cui rende conto Francois Boespflug<sup>7</sup>. In un contributo relativamente recente della Greatchen Krehling McKay sull'illustrazione del vangelo di Giovanni nei codici greci la studiosa mette in evidenza il fatto sorprendente di come l'Antico dei Giorni descritto da Daniele non venga mai utilizzato per illustrare quel passo profetico ma per commentare e interpretare, secondo quello che era di frequente il ruolo della miniatura, il prologo del vangelo di Giovanni nel quale l'evangelista sonda il mistero della preesistenza del Logos in Dio fin dall'eternità, prima dell'incarnazione. Attraverso l'ana-

lisi dei teologi greci e in particolare delle omelie sul prologo del vangelo di Giovanni e quelle sulla incomprensibile natura di Dio di Giovanni Crisostomo, di cui furono realizzate numerosissime copie nel corso del secolo XI, la studiosa fa emergere il fatto che l'Antico dei Giorni non viene mai interpretato come una rivelazione di Dio Padre ma piuttosto come la preesistenza di Cristo, la sua eternità<sup>8</sup>. Del resto le iscrizioni che talvolta affiancano il vegliardo lo identificano con Cristo attraverso le lettere IS XS. Questo avviene già nella miniatura come quella del codice vaticano Greco 394, realizzato nella prima metà del secolo XI nella quale il vegliardo viene identificato con Cristo<sup>9</sup>. La necessità di identificare quella figura si rese forse più pressante quando l'Antico dei Giorni fu affrescato nelle absidi all'interno delle chiese, così per evitare che venisse identificato con l'irrappresentabile Dio Padre si rese necessario affiancare alla iscrizione *O palaios ton emeron* le lettere IS XS<sup>10</sup>.

Nei medesimi codici bizantini in alcuni casi l'Antico di Giorni è rappresentato in una particolare composizione, definita successivamente *Paternitas*, con il Cristo maturo oppure infante nel grembo<sup>11</sup>. Tale formula fu elaborata per illustrare un versetto del prologo del vangelo di Giovanni in cui si dice che il Figlio di Dio è nel seno del Padre (Gv. 1, 18)<sup>12</sup>. Tuttavia anche nella *Paternitas* si intendeva rappresentare la consustanzialità e la coesistenza fin dall'eternità del Figlio e del Padre e i capelli bianchi non descrivevano l'aspetto fisico del Padre ma l'eternità del Figlio. Nella miniatura del codice vaticano greco 394, di cui abbiamo parlato poco sopra, l'Antico di Giorni è raffigurato nel modulo della *Paternitas* e le iscrizioni che affiancano le due figure sembrano invertite poiché il vegliardo viene identificato come Cristo (IS XS) e l'infante nel suo grembo come Antico di Giorni<sup>13</sup>. La *Paternitas* dette origine a una delle formule più antiche per raffigurare la Trinità come mostra la miniatura di un codice greco conservato alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna: di



1. Grottaferrata, Abbazia di San Nilo, seguace del Terzo Maestro di Anagni, metà secolo XIII, con ridipinture della fine del Sec. XIII, Trinità con Santi, affresco.

fianco a una *Paternitas* vi è il riferimento esplicito alla Trinità: *E AGHIA TRIAS*; il vecchio viene definito *O PALAIOS TON EMERON* mentre i tre nomi abbreviati: Padre, Figlio e Spirito Santo compaiono al di sotto dell'immagine, ben distanziati dalle tre persone, per evitare che venisse identificato esplicitamente l'Antico dei Giorni con il Padre<sup>14</sup>. Questa iconografia della Trinità passò talvolta anche all'arte monumentale come testimonia l'affresco della metà del secolo XIII nella chiesa abbaziale di Grottaferrata (fig. 1)<sup>15</sup>. Per i fruitori dei codici e forse anche per i monaci di Grottaferrata era tuttavia chiaro che quel vegliardo non raffigurava Dio Padre ma una delle manifestazioni di Cristo come documentano le iscrizioni che solitamente accompagnano il vegliardo.

Dunque questi timidi tentativi di rappresentare Dio attraverso l'Antico dei Giorni nell'arte bizantina restano perlopiù circoscritti ai codici miniati poiché nell'arte monumentale il vegliardo viene chiaramente identificato con Cristo attraverso le iscrizioni.

#### *Le miniature bolognesi: prove per l'iconografia di Dio Padre nell'arte occidentale*

Nell'arte occidentale monumentale non troviamo la raffigurazione dell'Antico dei Giorni ma piuttosto quella del Figlio dell'Uomo, con i capelli candidi, la spada a doppia lama stretta fra le labbra e le sette stelle, descritto nella visione di san Giovanni nell'Apocalisse, in alcuni cicli romanici come quello nella basilica di Castel sant'Elia e nella chiesa di san Severo di Bardolino e più tardi quello nella cattedrale di Anagni<sup>16</sup>. Dunque questa figura si trova solo in contesti dedicati all'illustrazione dell'Apocalisse. Giotto fu il primo pittore che rappresentò il Figlio dell'Uomo non solo in un ciclo apocalittico, quello affrescato sui costoloni delle vele con *Allegorie francescane* nella Basilica inferiore di Assisi, ma successivamente anche al di fuori di contesti dedicati all'illustrazione dell'Apocalisse e cioè nelle cuspidi centrali di tre polittici: il polittico Baroncelli, quello di Bologna e il polittico Stefaneschi. Nella cuspide del primo, oggi conservata al San Diego Museum of

Art in California, il vegliardo è il Figlio dell'Uomo apocalittico con i capelli bianchi e il libro aperto con l'alfa e l'omega, lo scettro e un ramo (Apocalisse 22, 13-14). Nella cuspide del polittico Stefaneschi e in quella del polittico di Bologna è raffigurato il Figlio dell'Uomo con capelli e barba bianchi, la spada a doppia lama stretta nella bocca, il globo con le sette stelle e la chiave di Davide (Apocalisse, 1, 14-16: 3, 7). Il motivo viene utilizzato anche da Puccio Cappanna nella cornice della lunetta con la scena della *Crocifissione* nell'attuale cappella delle Reliquie della basilica di San Francesco ad Assisi, in origine sala capitolare. Il Figlio dell'Uomo si trova in un quadri-lobo collocato proprio al vertice sopra il Crocifisso, è riccamente abbigliato, ha il coltello con doppia lama nella bocca, le chiavi, il libro chiuso e uno strano copricapo conico con la parte inferiore schiacciata come quello indossato dalla stessa figura nella cuspide Baroncelli. Più tardi Giovanni da Milano raffigura il Figlio dell'Uomo apocalittico nella cuspide della Nationa Gallery di Londra parte di un





2. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice vaticano latino 1430, c. 5r, Illustratore, 1335-40, Visione del Trono di Grazia.





3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice vaticano latino 1389, c. 4r, Illustratore, 1335-40, Paternitas.



complesso smembrato in diversi musei, e con pannelli dispersi, di cui si ignora la provenienza<sup>17</sup>. Il programma iconografico dogmaticamente impegnativo prevedeva al centro il Cristo in trono, di per sé un tema abbastanza raro, con libro aperto con versetti dell'Apocalisse, santi ai lati e nelle tre cuspidi il Figlio dell'uomo nella centrale, la Vergine e il Battista nelle laterali. La collocazione del vegliardo nella cimasa centrale, al di sopra di Cristo in trono, induce a identificarlo con Dio Padre sebbene abbia il globo con le sette stelle e le chiavi che identificano il Figlio dell'Uomo apocalittico e dunque Cristo. Occorre osservare tuttavia che in tutte queste raffigurazioni non c'è il passaggio semantico che porterà a utilizzare l'iconografia del Figlio dell'Uomo apocalittico per raffigurare Dio Padre poiché ciò era ancora ritenuto inconcepibile. Del resto lo stesso Giotto negli affreschi della cappella degli Scrovegni aveva utilizzato le tradizionali formule iconografiche per raffigurare Dio Padre e cioè la *dextera Dei* nella scena del *Sacrificio di Gioacchino* e il cristomorfismo nella scena dell'invio dell'arcangelo Gabriele al di sopra dell'*Annunciazione*, sebbene Dio venga qui raffigurato con le vesti bianche come nella visione di Daniele in luogo di quelle rosse e blu che rivestono Cristo in tutte le altre scene compresa quella del Giudizio Universale della parete opposta. Pochi anni dopo la realizzazione del polittico bolognese di Giotto proprio a Bologna in alcuni codici di diritto canonico miniati si verifica la decisiva rivoluzione iconografica consistente nell'utilizzo della descrizione del Figlio dell'Uomo apocalittico per rappresentare l'irrappresentabile Dio differenziandolo dal Logos incarnato. Questo avviene ad opera dell'Illustratore, vivace personalità artistica di primo piano a Bologna, così battezzato da Longhi<sup>18</sup>. I codici bolognesi contengono testi di diritto canonico: le *Decretali* di Gregorio IX e il *Codice Giustiniano*. In due miniature realizzate nella seconda metà degli anni Trenta del '300 è raffigurata la Trinità con il vegliardo. Nel *Codice Giustiniano* (Vaticano Latino 1430)

la Trinità viene espressa con l'iconografia del *Trono di Grazia* nella quale Dio Padre, vegliardo con le due spade che gli escono dalla bocca e la chiave, sostiene la croce (fig. 2). A ben vedere non si tratta in questo caso di una vera e propria raffigurazione della *Trinità* poiché è assente la colomba dello Spirito Santo la cui presenza viene tuttavia suggerita attraverso la lingua di fuoco sulla testa del vegliardo. È molto interessante il confronto con il foglio staccato di un altro codice bolognese delle *Decretali* miniato qualche anno prima dal Maestro del 1328 (Pierpont Morgan Library, ms. 716 c. 2r) sul quale una rappresentazione della Trinità mostra il Trono di Grazia senza la differenziazione fra le prime due persone<sup>19</sup>. Nella miniatura delle *Decretali* (Vaticano Latino 1389) di pochi anni più tarda la Trinità è espressa con la formula bizantina della *Paternitas* e cioè con il Verbo incarnato nel seno del Padre il quale ha la chiave di Davide e il clipeo con sette stelle e il volto di Cristo al centro con chiaro riferimento al prologo del vangelo di Giovanni (fig. 3). Questo attributo iconografico caratterizza talvolta infatti lo stesso Giovanni evangelista<sup>20</sup>. Dalla cornice sovrastante il gruppo, come fuori campo dunque, la colomba dello Spirito Santo viene unita alla figura del Padre attraverso una rossa lingua di fuoco. Come afferma giustamente Schmidt, che per primo ha evidenziato questa nuova iconografia di Dio Padre nei codici bolognesi, queste miniature costituiscono uno degli anelli di congiunzione fra l'iconografia del Dio vegliardo descritto dal profeta Daniele e del Figlio dell'Uomo con la candida capigliatura descritto da Giovanni nell'Apocalisse e quella di Dio Padre<sup>21</sup>.

Cosa può essere accaduto, nei pochi lustri che separano la miniatura del Maestro del 1328 da quelle dell'Illustratore, che ha consentito o permesso un cambiamento epocale sul tema della rappresentabilità di Dio Padre? Prima di avanzare una ipotesi interpretativa occorre tracciare brevemente la storia del lento affermarsi di questo cambiamento iconografico.

### *Le prime raffigurazioni di Dio Padre nell'arte occidentale*

Tale innovazione resterà infatti ancora per qualche tempo chiusa nei codici, occorre infatti tener presente che la produzione di miniature fu più libera e sperimentale rispetto all'arte monumentale poiché era rivolta a un pubblico dotto. Ma a partire dal sesto decennio del Trecento si cominciano a incontrare ripetute raffigurazioni di Dio Padre come vegliardo, prevalentemente in area veneta, o comunque adriatica, mentre in Toscana si continuerà a raffigurarlo con il cristomorfismo fino al terzo decennio del Quattrocento. I due polittici di Lorenzo Veneziano con al centro la scena dell'*Annunciazione* oggi all'Accademia di Venezia datati 1357 (fig. 4) e 1371, mostrano il busto di Dio Padre in alto in scala ridotta come se precipitasse dal cielo nell'atteggiamento anticipato nel *Battesimo di Cristo* degli Scrovegni, ma dove sono descritti chiaramente i segni della senilità, e cioè i capelli grigi e le rughe sulla fronte. L'innovazione iconografica viene riproposta dal pittore nella cimasa della croce dipinta nella Basilica di San Zeno a Verona e nel trittichetto della collezione Thyssen Bornemisza con la *Crocifissione* al centro e, fra le scene, un *Thronum gratiae* con il Dio Padre vegliardo che tiene la croce, con cronologia fra il 1370 e il 1375<sup>22</sup>.

La *Trinità* di Nicoletto Semitecolo (fig. 5), oggi conservata nel Museo diocesano di Padova, considerata parte di un complesso con storie di san Sebastiano insieme ad altre tavolette nello stesso museo, una delle quali con data 1367<sup>23</sup>, offre una particolare interpretazione del Trono di grazia nella quale il Padre, chiaramente differenziato dal Figlio grazie ai capelli e alla barba grigi, mostra il Crocifisso senza la croce ma facendo combaciare i palmi delle mani del Figlio con i suoi. Le vesti del Padre hanno i colori rosso e blu consueti dell'iconografia di Cristo.

Datata 1374 è la tavoletta con scene evangeliche e la Trinità firmata da Barnaba da Modena oggi alla National Gallery

di Londra. Nel *Trono di Grazia* trasformato in una scena della crocifissione con i dolenti in umiltà, cioè seduti a terra, secondo un'iconografia di ispirazione senese, e i quattro simboli degli evangelisti, il Padre è raffigurato come vegliardo. Poco dopo, fra il 1376 e il 1379 a Padova, Altichiero si cimenta nella raffigurazione bizantina della *Paternitas*, in un sottarco della cappella di san Giacomo nella Basilica di sant'Antonio. Dio Padre anziano tiene in grembo Gesù Bambino, non vi è rappresentata la colomba dello Spirito Santo. Verso il 1390 nel pannello centrale del trittico fermano dell'anonimo Maestro d'Elsino, probabilmente un dalmata, la cui attività è documentata anche a Venezia<sup>24</sup>, è dipinta l'*Incoronazione della Vergine* secondo una nuova iconografia, ispirata a modelli nordici, nella quale Dio Padre vegliardo con la veste bianca ha la mano appoggiata sulla spalla del Figlio che incorona la Vergine. Al centro la colomba dello Spirito Santo<sup>25</sup>. Durante il penultimo decennio del Trecento Niccolò di Pietro veneziano nell'*Incoronazione della Vergine* oggi nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma utilizza l'iconografia del vegliardo che replicherà dopo pochi anni nell'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo mentre nell'*Incoronazione* di Brera, realizzata probabilmente poco dopo, ritorna alla vecchia iconografia con Dio Padre cristomorfo<sup>26</sup>.

Dunque l'iconografia di Dio Padre come vegliardo ricorre a partire dalla seconda metà del Trecento in pittori prevalentemente attivi a Venezia e in area veneta con l'esclusione di Barnaba da Modena, attivo in Liguria. Qui nella collegiata del borgo di Triora, nel 1397 Taddeo di Bartolo dipinge una tavoletta con il *Battesimo di Cristo*<sup>27</sup> utilizzando in maniera eccezionale l'iconografia del vegliardo diversamente da quanto farà nella più tarda *Annunciazione* della Pinacoteca di Siena datata 1409 nella quale adotta ancora il cristomorfismo. In Toscana infatti si continuerà a usare questa antica formula iconografica per almeno tre decenni dopo la tavola di

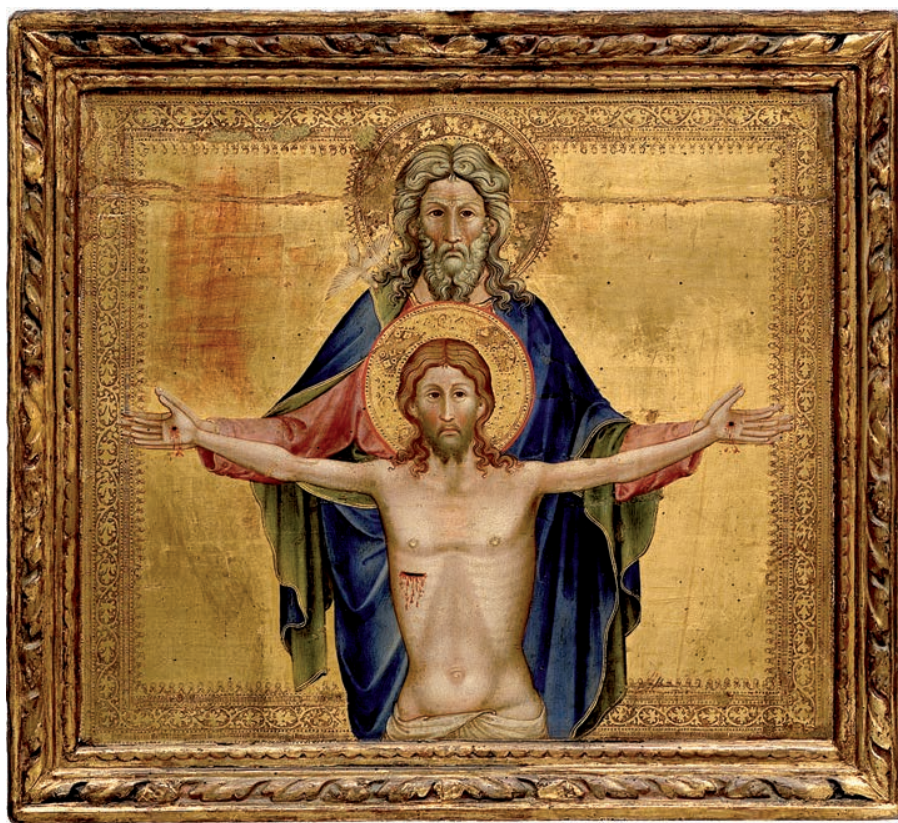


4. Venezia, Gallerie dell'Accademia, Lorenzo Veneziano, 1371, Annunciazione con donatore e Santi, tavola.

Triora la cui iconografia potrebbe essere stata influenzata da Barnaba da Modena attivo a Genova e a Pisa nello stesso periodo di Taddeo. Il pittore senese potrebbe tuttavia aver visto la nuova iconografia anche durante il suo soggiorno padovano svoltosi probabilmente intorno al 1393<sup>28</sup>. Anche nella pittura francese tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo alcune opere borgognone mostrano la novità iconografica. Si tratta prevalentemente di miniature<sup>29</sup> ma anche di alcune grandi pale d'altare accomunate dal preciso ambito di provenienza: la certosa di Champmol. Gli sportelli del Flügelaltär

furono dipinti fra il 1392 e il 1399 da Melchior Broedelarm per la certosa; nella scena dell'*Annunciazione* compare Dio Vegliardo. Proviene dalla medesima certosa la serie di quattro tavolette collegate da cerniere che consentivano di dispiegarle e di chiuderle con l'*Annunciazione*, la *Natività*, la *Crocifissione*, la *Resurrezione* databili intorno al 1400. Si trattava di un altare da viaggio oggi diviso fra Baltimora e Anversa<sup>30</sup>. Nella *Natività* e nella *Crocifissione* Dio Padre è raffigurato come vegliardo. Nella stessa certosa, per l'altare della Trinità, sarà realizzata nel 1416 da Henry Bellechose la pala con





5. Padova, Museo Diocesano, Nicoletto Semitecolo, 1367, Trono di Grazia, tavola.

*Storie di San Dionigi* con Dio Vegliardo che tiene la croce secondo l'iconografia del *Trono di Grazia*. Allo stesso ambito appartiene il tondo con la *Pitié du Père* dipinto prima del 1404 da Jan Malouel, pittore ufficiale alla corte di Borgogna prima di Henry Bellechouse. Dio Padre vegliardo sostiene il corpo del figlio insieme agli angeli e alla Vergine mentre san Giovanni piange in disparte.

L'indagine condotta su un campione, che non può tener conto di tutta la produzione artistica del periodo, ci permette ugualmente di osservare che fra l'ultimo decennio del Trecento e il primo del Quattrocento l'iconografia di Dio Padre come vegliardo si va lentamente affermando nella pittura e nella miniatura italiana e borgognona sebbene persista il consueto cristomorfismo; in questo periodo di transizione talvolta lo stesso pittore utilizza entrambe le tipologie a dimostrazione della difficoltà dell'affermarsi della nuova iconografia.

### La svolta

Ma intanto nel secondo decennio del Quattrocento assistiamo al moltiplicarsi di scene in cui Dio Padre viene raffigurato come vegliardo non solo nella miniatura, come nelle scene della *Genesi* miniate dai fratelli Limbourg nel libro d'Ore di Jean de Berry, ma anche in cicli di affreschi come quello della cappella Bolognini in san Petronio a Bologna; qui nella scena dell'*Incoronazione di Maria* Giovanni da Modena fra il 1412 e il 1415<sup>31</sup>, raffigura l'incoronazione di Maria con Dio Padre vegliardo con fluente barba bianca e gli attributi pontifici (fig. 6). Lo stesso pittore utilizza la nuova iconografia nella grande croce dipinta fra il 1415 e il 1420<sup>32</sup> per la chiesa di san Francesco a Bologna nella quale Dio Padre nella cimasa sorge a mezzo busto da nubi stilizzate a meandro. Prima del 1412 il pittore Martino da Verona realizza l'affresco dell'*Incoronazione di Maria* per la chiesa di Santo Stefano a Verona, nella scena è

presente Dio Padre come vegliardo<sup>33</sup>. A Urbino Lorenzo Salimbeni nel ciclo di affreschi dell'Oratorio di san Giovanni Battista, datato 1416, nella affollata scena del *Battesimo di Cristo* dipinge Dio vegliardo che si affaccia dal cielo circondato da angeli e serafini per inviare la colomba dello Spirito Santo. Nel Polittico di Valleromita, commissionato a Gentile da Fabriano probabilmente da Chiavello Chiavelli che aveva eletto quel convento francescano come luogo per la propria sepoltura con testamento redatto nel 1412, poco prima di morire, all'incoronazione della Vergine nel pannello centrale assiste Dio Padre vegliardo<sup>34</sup>. Lo stesso tema verrà successivamente commissionato a Gentile verso il 1420 dalla confraternita fabrianese che aveva sede presso la chiesa conventuale di San Francesco, in questo caso viene seguita la consueta iconografia dell'*Incoronazione della Vergine* da parte di Cristo senza la presenza di Dio Padre e della colomba dello Spirito Santo.

Frattanto in questo secondo decennio in Toscana continuavano a restare legati alla consueta iconografia di Dio Padre con il volto di Cristo non soltanto i pittori ritardatari – come il senese Benedetto di Bindo che, illustrando gli *Articoli del Credo* nelle tavolette lignee del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, realizza intorno al 1412 e in quelle del cassone Thyssen eseguite poco prima, raffigura Dio Padre creatore con il volto di Cristo (fig. 7)<sup>35</sup> – ma anche grandi personalità artistiche come Lorenzo Monaco nell'*Annunciata* dell'Accademia, datata fra il 1410 e il 1415 e successivamente nell'*Annunciazione* per la cappella Bartolini Salimbeni in Santa Trinita a Firenze, realizzata circa dieci anni più tardi<sup>36</sup>.

Giungiamo così al terzo decennio del Quattrocento sulla metà del quale anche in Toscana si verificherà un significativo spostamento verso la nuova iconografia del vegliardo documentato dalle opere delle potenti personalità artistiche del tempo quali Gentile da Fabriano, che l'aveva già sperimentata nel polittico di valle Romita, Masaccio e Paolo Uccello. Nel



*Polittico dell'Intercessione* per la chiesa fiorentina di San Niccolò Oltrarno, realizzato da Gentile verso il 1424-25, Cristo e la Vergine inginocchiati intercedono presso Dio Padre vegliardo che si manifesta sul fondo oro da una corona di serafini con la colomba dello Spirito Santo<sup>37</sup>. La nuova iconografia viene adottata nella *Trinità* affrescata in santa Maria Novella da Masaccio fra il 1425 e il 1427 e in due tavole dipinte da Paolo Uccello variamente datate a ridosso o durante il suo soggiorno veneziano intorno al 1425, si tratta del *San Giorgio e il drago* di Melbourne e dell'*Annunciazione* dell'Ashmolean Museum, in entrambe le tavole Dio Padre viene raffigurato con folte e fluenti chioma e barba grigie<sup>38</sup>. Singolare è la presenza di questa figura nella scena di *San Giorgio* ove di solito non è prevista e dove invece giganteggia incombente occupando una buona terza parte della superficie pittorica disponibile. In entrambi i casi Dio Padre indossa il triregno papale calcato sulla fronte corruciata. Un gruppo di opere di Giovanni dal Ponte realizzate sulla metà degli anni Venti documenta l'affermarsi della nuova iconografia<sup>39</sup>.

Negli anni Venti continuerà tuttavia ad essere adottato il cristomorfismo non soltanto da parte di pittori ritardatari<sup>40</sup> ma anche da parte del Beato Angelico e proprio in un'opera, la pala di san Pietro Martire per l'omonimo convento di monache domenicane e oggi nel Museo di san Marco a Firenze, che documenta l'impatto con l'arte di Masaccio sulla metà degli anni Venti: nelle cuspidi la scena dell'*Annunciazione* ha Dio Padre ancora cristomorfo<sup>41</sup>.

In quegli anni nelle Fiandre, Jan van Eyck nel *Polittico dell'Agnello* per la cattedrale di San Bavone a Gand, raffigura Dio Padre con il volto di Cristo. L'identità di questo personaggio è chiaramente indicata dalle iscrizioni che corrono intorno alla sua testa: *Hic est Deus potentissimus propter divinam maiestatem suam*. La scelta di adottare questa iconografia per raffigurare Dio Padre può essere in questo caso spiegata anche dall'altra iscri-



6. Bologna, Cappella Bolognini, Giovanni da Modena, 1412-15, Incoronazione della Vergine con Dio Padre e Santi, affresco, particolare.

zione che corre lungo la base del trono: *Vita sine morte in capite. Juventus sine senectute in frontis. Gaudium sine merore a destri. Securitas sine timore a sinistris*. Si tratta dunque di un esempio abbastanza tardivo del proseguimento della più arcaica iconografia tenendo conto che il polittico fu completato nel 1432<sup>42</sup>. La stessa tipologia di Dio Padre era stata utilizzata dal pittore nella *Fontana della vita*, dipinto di cui si conserva una copia antica oggi al Prado donata nel 1454 dal re Enrico IV di Castiglia al monastero di Parral, e che fu eseguito dal pittore pro-

tabilmente fra il 1428 e il 1429 durante il suo viaggio in Spagna<sup>43</sup>.

È nel corso del quarto decennio che avverrà il passaggio alla nuova iconografia come documentano due polittici di Giovanni dal Ponte datati, si tratta del trittico di Rosano realizzato nel 1434 con l'*Annunciazione* e i santi Lorenzo, Benedetto, Giovanni Battista e Nicola di Bari; nella parte terminale della cuspidi centrale Dio Padre come vegliardo invia la colomba dello spirito santo e il Bambino con la croce; e del Trittico con *Annunziata* e i santi Ludovico di Tolosa e Antonio





7. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, Benedetto di Bindo, 1412 circa, Articolo del Credo: Dio da Dio, luce da luce, Dio vero da Dio vero, tavola lignea.

da Padova oggi nella Pinacoteca Vaticana, proveniente da Todi, datato 1435; oltre ad altri complessi realizzati dal pittore in quello stesso periodo<sup>44</sup>. A Verona Michele Giambono nell'*Annunciazione* affrescata sul cenotafio di Cortesia da Serego in Sant'Anastasia a Verona intorno al 1432 fa irrompere dal cielo Dio Padre vegliardo dentro a una mandorla rossa circondato da un brulichio di angeli variopinti<sup>45</sup>. La nuova iconografia sarà adottata naturalmente anche dalle grandi personalità artistiche attive in quel decennio come il pittore fiammingo Robert Campin, il Beato Angelico, nella *Madonna col Bambino e Trinità* del museo di San Marco dello stesso periodo del polittico di san Pietro martire<sup>46</sup>, Masolino da Panicale negli affreschi di Castiglione Olona e nella *Madonna dell'Umiltà* di Monaco. Si può tentare di individuare anche nella scultura il passaggio in questi anni alla nuova iconografia attraverso il confronto fra le due porte del Ghiberti per il battistero fiorentino. Mentre nella porta nord, eseguita fra il 1403 e il 1424, nel *Battesimo di Cristo*, Dio Padre è ancora

cristomorfo, nei pannelli della Porta del Paradiso, la cui realizzazione, interpretando alcuni documenti, si colloca fra la metà degli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta<sup>47</sup>, utilizza la nuova iconografia nella formella con scene della Genesi e in quella della *Consegna delle tavole della legge a Mosé*; la figura con barba e capigliatura lunghe e folte ha la fronte solcata da profonde rughe e le guance scavate; in entrambe le formelle Dio compare anche nel cielo con la tiara papale. A partire dunque dal quarto decennio del Quattrocento si può dire che si stabilizzerà definitivamente la consuetudine iconografica di raffigurare Dio Padre come vegliardo fino ai nostri giorni; è superfluo dunque da questo momento innanzi indicarne le occorrenze ma, al contrario, è utile segnalare le eccezioni alla regola e cioè le permanenze di cristomorfismo. Un esempio clamoroso è costituito dall'*Incoronazione della Vergine* commissionata nel 1454 da Jean de Montagny per l'altare della Trinità della Certosa di Villeneuve-les-Avignon, oggi conservata nel locale Musée Pierre, a Enguerrand Quar-

ton; nel dipinto la perfetta identità del Padre e del Figlio, era tuttavia stata imposta da una precisa clausola della committenza: «tra il Padre e il Figlio non vi sarà alcuna differenza»<sup>48</sup>. A Siena Giovanni di Paolo adotta il cristomorfismo nell'iniziale miniata, oggi al Getty Museum, di un foglio ritagliato da un graduale, opera della sua attività giovanile<sup>49</sup>; utilizza successivamente la nuova iconografia nella tavoletta con *Annunciazione e Cacciata dal Paradiso terrestre* della National Gallery di Washington, datata intorno al 1435<sup>50</sup>, e nella *Creazione e Cacciata*, oggi nella collezione Lehman al Metropolitan Museum di New York, parte della pala per l'altare Guelfi in San Domenico a Siena commissionata nel 1445 (fig. 8)<sup>51</sup>. Il pittore sembra dunque adattarsi al cambiamento di iconografia che si verifica in quegli anni; tuttavia lo vediamo tornare al cristomorfismo nelle tre tavolette con scene di *Battesimo*: quella dell'Ashmolean Museum di Oxford, dalla compagnia degli artisti nella chiesa dei Silvestrini a Montepulciano, dubitativamente datata negli anni Cinquanta<sup>52</sup>; quella alla National Gallery di Londra ipotetica parte della predella del polittico oggi al Metropolitan Museum di New York datato 1454 proveniente da Sant'Agostino a Cortona, infine la tavoletta cuspidata al Norton Simon Museum di Pasadena (fig. 9), parte di un complesso sulla cui funzione e datazione sono state formulate diverse ipotesi<sup>53</sup>. C'è da chiedersi se non siano da rivedere le proposte di datazione di queste tre opere nel lungo e altalenante percorso artistico del pittore anche alla luce del cambiamento di iconografia di Dio Padre divenuto stabile negli anni '40. Anche Sano di Pietro potrebbe attardarsi sull'iconografia più arcaica lungo tutta la sua attività, dal trittico dell'Osservanza fino a quello oggi a Badia a Isola datato 1471, passando per i polittici dei gesuati, di cui uno datato 1444, se consideriamo in tutti i casi la figura presente nella cuspide della tavola centrale Dio Padre che insieme all'arcangelo Gabriele e alla Vergine compone la scena dell'Annunciazione.



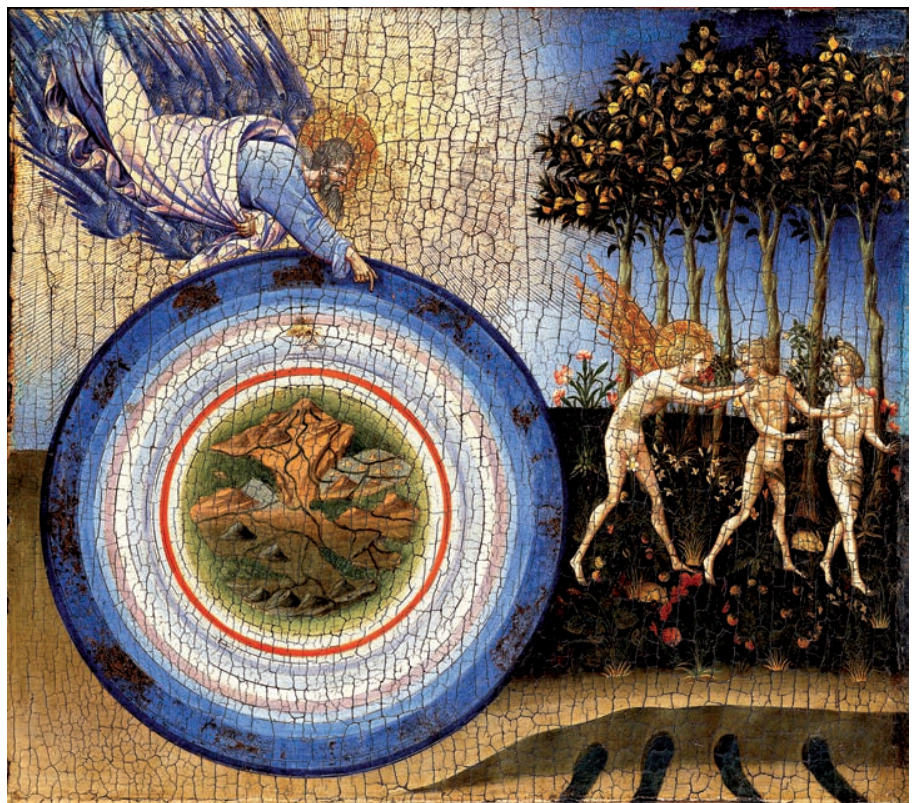
### La visione beatifica e il Filioque

Lo studio della raffigurazione di Dio Padre come vegliardo nell'arte occidentale ha dunque messo in luce come sia stata necessaria la lunga gestazione durata un secolo, a partire dalle miniature bolognesi del quarto decennio del Trecento, per superare definitivamente il veto veterotestamentario di rappresentare l'irrappresentabile, cioè Dio incorporeo. Le domande che possiamo porci sono sostanzialmente due: cosa ha permesso l'avvio di questo processo; e cosa ha fatto sì che dopo decenni di coesistenza dei due modelli iconografici, cioè il cristomorfismo e il Dio vegliardo, questo secondo si sia ad un certo punto affermato con decisione al punto che sostanzialmente non si troverà più il cristomorfismo dal quinto decennio del Quattrocento in avanti.

Occorre innanzitutto ricordare come nel mondo occidentale i diversi trattati *de imaginibus* che si sono succeduti nei secoli per rispondere alle numerose ondate iconoclaste o comunque di critica al culto delle immagini, si sono attestati sul principio chiarito da Gregorio Magno del valore pedagogico delle immagini che ne giustifica l'uso negli edifici di culto<sup>54</sup>. Sebbene non vi siano pronunciamenti ufficiali della Chiesa nel corso del XIV secolo che spieghino lo sdoganamento per la rappresentabilità di Dio, il fine pedagogico delle immagini deve essere stato alla base della resa esplicita della rappresentazione diversificata delle tre persone resa necessaria in periodi di riflessione teologica e di pronunciamenti pontifici sul mistero della Trinità. L'inizio sperimentale della rappresentazione di Dio Padre nelle miniature bolognesi degli anni Trenta può essere collegato all'istituzione della festività della SS. Trinità voluta nel 1334 da papa Giovanni XXII ma ancor più alla disputa sulla Visione beatifica, cioè sul destino delle anime elette dopo la morte, che dal 1331 al 1336 coinvolse tutta la cristianità. La controversia fu scatenata da alcuni sermoni pronunciati da papa Giovanni XXII nella cattedrale di Notre-Dame-des-Doms per

la festività di Ognissanti nei quali egli sosteneva che le anime dei beati in cielo non vedevano e non avrebbero visto Dio faccia a faccia prima del Giudizio universale e che avrebbero goduto soltanto della contemplazione dell'umanità di Cristo secondo l'autorità delle scritture (Apocalisse 6, 9). Questa ipotesi veniva a contrapporsi alla riflessione teologica precedente basata sui testi biblici che aveva stabilito invece che esse vedono subito il volto di Dio così come egli è. Papa Giovanni fu costretto a ritrattare questo pronunciamento ritenuto eretico e il successivo papa Benedetto XII il 29 gennaio 1336 emise ad Avignone la costituzione *Benedictus Deus* con la quale stabiliva che i santi "videro e vedono l'essenza divina con visione intuitiva e facciale"<sup>55</sup>. Ora, è abbastanza singolare che esattamente negli stessi anni in cui si svolgeva questo dibattito, che vide contrapporsi papi, re, imperatore, teologi nella curia pontificia e nelle università e predicatori dai pulpi-

ti, si abbiano in codici di diritto canonico le prime testimonianze del cambiamento nel modo di raffigurare Dio Padre. Scene di identico soggetto con la rappresentazione della Trinità mostrano nel volgere di pochi anni Dio col volto di Cristo nel codice realizzato verso il 1330 e Dio vegliardo in quelle miniati dall'Illustratore intorno al 1340 (figg. 2, 3) e cioè dopo il decreto di Benedetto XII del 1336. Avendo le miniature uno scopo esplicativo appare evidente che per rendere esplicito il contenuto della visione beatifica immediata del volto di Dio e non solo della sua natura incarnata si rendeva necessario distinguere somaticamente le prime due persone della Trinità. Dopo l'episodio bolognese si dovrà attendere circa un secolo prima che si affermi l'iconografia di Dio Padre vegliardo che sostituirà definitivamente il cristomorfismo durante gli anni Trenta del Quattrocento. Proprio in quel periodo si svolgeva il Concilio di Ferrara e Firenze



8. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Leaman collection, 1445 circa, Creazione del mondo e cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, tavola.





9. Pasadena, Norton Simon Museum, Giovanni di Paolo, 1450 circa, Battesimo di Cristo, tavola.

(1438-39) che aveva come scopo la risoluzione dello scisma con la chiesa greca. Il primo dei quattro punti controversi fra le due chiese, individuati da apposite commissioni, riguardava la dottrina della processione dello Spirito Santo, da proclamare nel *Credo*, che per i latini avveniva dal Padre e dal Figlio (*Filioque*) mentre per i greci dal Padre *attraverso* il Figlio. La questione fu dibattuta in diverse sessioni finché si giunse ad una forma di compromesso per raggiungere l'unione che avrà tuttavia breve durata. Le bolle di unione con le diverse chiese emanate da Eugenio IV al termine del concilio rivelano lo sforzo teologico eccezionale per ridefinire nel mistero della Trinità l'iden-

tità, i "ruoli" e i rapporti fra le tre persone. In particolare la bolla di unione con gli armeni, *Exultate Deo*, dopo un lungo passo dedicato a sviscerare il mistero della Trinità, specifica: «Questa è la fede cattolica: venerare un unico Dio nella Trinità e la Trinità nell'unità senza confondere le persone né separare la sostanza. Una è infatti la persona del Padre, un'altra quella del Figlio e un'altra quella dello Spirito santo, ma unica è la divinità, uguale è la gloria, coeterna la maestà del Padre, del Figlio e dello Spirito santo» e più avanti: «Vi è dunque un unico Padre e non tre Padri, un unico Figlio e non tre Figli, un unico Spirito santo e non tre Spiriti santi»<sup>56</sup>. E nella bolla di unione con i copti *Cantate Domino* un lungo paragrafo che sviscera i rapporti e le caratteristiche delle tre persone, inizia affermando: «In primo luogo, dunque, la sacrosanta chiesa romana, fondata dalla parola del nostro Signore e Salvatore, crede fermamente, professa e predica un solo, vero Dio, onnipotente, immutabile e eterno, Padre, Figlio e Spirito santo; uno nell'essenza, trino nelle persone, Padre non generato, Figlio generato dal Padre, Spirito santo procedente dal Padre e dal Figlio; crede che il Padre non è il Figlio o lo Spirito santo, che il Figlio non è il Padre o lo Spirito santo, che lo Spirito santo non è il Padre o il Figlio; ma che il Padre è soltanto Padre, il Figlio è soltanto Figlio, lo Spirito santo è soltanto Spirito santo»<sup>57</sup>. È lecito pensare che la ridefinizione puntuale dei rapporti fra le Persone della Trinità, esito delle discussioni del concilio, abbia spinto le committenze in quegli anni e nei successivi a differenziare l'iconografia del Padre e del Figlio per rendere più comprensibile la diversità nell'unità delle Persone. Tale diversificazione era già attuata durante la messa in scena dei misteri sacri come apprendiamo da Simeone metropolita di Tessalonica (m. 1429) il quale nel suo *Dialogus contra haereses* al capitolo XXIII, criticando il teatro sacro dei latini, scrive «Alcuni eventi li rappresentano come in un'azione scenica, contro le leggi sacre (...). Questo rappresenta la Vergine, quello lo

chiamano marito di Maria, un altro è chiamato angelo, un altro è il Padre Eterno, al quale mettono capelli bianchi a guisa di barba»<sup>58</sup>. Numerosi sono gli studi che hanno analizzato l'influsso del concilio di Ferrara e Firenze, sulla letteratura, la filosofia, il teatro<sup>59</sup>. Per quanto riguarda la storia dell'arte si è parlato di frequente dell'impressione suscitata a Firenze dall'arrivo della delegazione bizantina composta dall'imperatore Giovanni VIII, il patriarca di Costantinopoli, 22 vescovi e un seguito di 700 persone e del presunto riflesso sui personaggi del corteo dei Magi affrescato da Benozzo Gozzoli nella cappella di Palazzo Medici Riccardi<sup>60</sup>. Il ritratto dell'imperatore Giovanni VIII realizzato da Pisanello sulla medaglia commemorativa coniata durante il concilio fu ripreso da numerosi artisti del Rinascimento. Lo stesso artista lascia nel codice Vallardi disegni che riproducono i dignitari bizantini e le fogge esotiche delle loro vesti. Nella *Flagellazione* di Piero della Francesca come nella *Cavalcata dei Magi* di Benozzo Gozzoli la Ronchey legge espliciti riferimenti al Concilio di Ferrara e Firenze evocato in occasione del Concilio di Mantova convocato per liberare Costantinopoli presa dagli Ottomani nel 1453<sup>61</sup>.

Se così grande fu l'impatto del Concilio nella cultura del tempo è plausibile pensare che si siano tenute in considerazione le riflessioni teologiche del concilio quando si trattava di raffigurare un tema così difficile e dibattuto come la Trinità rappresentando il Padre vegliardo per diversificarlo dal Figlio in maniera chiara e comprensibile. L'attitudine concretamente pedagogica della chiesa latina è ben espressa nella stessa Bolla di unione con la chiesa greca, la *Laetentur coeli*, laddove, proprio a proposito del *filioque*, si dice: «Definiamo, inoltre, che la spiegazione data con l'espressione *Filioque* è stata lecitamente e ragionevolmente aggiunta al simbolo per rendere più chiara la verità e per una necessità urgente di quel momento»<sup>62</sup>. Dunque l'iconografia di Dio Padre come vegliardo che si afferma lentamente a partire dalla seconda



metà del Trecento e con decisione dagli anni '20 del Quattrocento, continua a coesistere con il cristomorfismo, adottato non solo negli artisti ritardatari, e si stabilizzerà definitivamente solo a partire dagli anni '40, quelli immediatamente successivi allo svolgimento del concilio, fino ai giorni nostri. I temi del concilio recepiti dalla committenza possono aver accelerato questo processo avviato in modo episodico nelle miniature bolognesi del Trecento.

Alessandra Gianni

Università degli studi di Siena  
alessandra.gianni@unisi.it

## Note

1) Sul tema della rappresentazione di Dio si vedano i numerosi contributi di François Boespflug poi confluiti nel poderoso volume *Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*, Torino 2012 che percorre la storia iconica di Dio dall'arte paleocristiana, attraverso l'arte bizantina, fino all'arte occidentale dall'alto medioevo fino ai giorni nostri. Il corposo apparato bibliografico tiene conto degli studi relativi alle diverse epoche e ai diversi soggetti iconografici che hanno al centro l'immagine di Dio e della Trinità. Tuttavia anche il recente contributo dello studioso relativo al momento specifico che si vuole ora analizzare della piena affermazione dell'iconografia del Vegliardo (F. Boespflug, *La figure de Dieu dans l'art à l'épreuve de la Renaissance: vers la fin du christomorphisme*, in A. Jori - C. Zaira Laskaris - A. Spiriti (a cura di), *Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia*, Milano 2016, pp. 83-90), dopo aver accennato alla miniatura francese con un *Trono di Grazia* del secolo XII del messale di Cambrai, realizzata verso il 1220, in cui Dio Padre è raffigurato come Antico di Giorni con i capelli bianchi, passa direttamente a Raffaello e Michelangelo, dunque saltando il momento reale della affermazione della nuova iconografia all'inizio del Quattrocento, per poi fare una riflessione sull'arte contemporanea nella quale si è tornati in qualche modo al cristomorfismo.

2) V. M. Schmidt, *Il politico bolognese di Giotto e l'iconografia di Dio Padre*, in *Giotto e Bologna*, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 29-34.

3) Secondo Yves Christe, il mosaico, realizzato poco dopo la riconquista di Ravenna da parte

di Giustiniano dalle mani degli ostrogoti, aveva un intento antiariano e dunque doveva rendere esplicita la consustanzialità fra Padre e Figlio. Cfr. Y. Christe, *Nouvelle interprétation des mosaïques de Saint Michel-in Affricisco à Ravenne: à propos d'Apoc. 8, 2-6*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» 51 (1975), pp. 107-24.

4) «Io continuavo a guardare, quand'ecco furono collocati troni e un vegliardo si assise. La sua veste era candida come la neve e i capelli del suo capo erano candidi come la lana» (Daniele 7, 9).

5) Cfr. A. Grabar, *La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age*, in *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International d'Études byzantines* (Paris 1948), Paris 1951, pp. 127-43; idem, *L'iconoclisme byzantin*, Paris 1984. Si tratta spesso dell'illustrazione di passi biblici che riferiscono di visioni alle quali si doveva dare una forma visibile. Nel volume di François Boespflug dedicato alle immagini di Dio attraverso i secoli, viene riprodotta la miniatura di un codice bizantino del IX secolo che rappresenta forse la più antica immagine di Dio Padre e che illustra la visione di santo Stefano al momento del martirio quando vede il Figlio alla destra del Padre (At. 7, 55-56) e soprattutto il commento di san Basilio sul rapporto fra le prime due persone della Trinità. Cfr. Boespflug, *Le immagini di Dio*; e su questo specifico aspetto delle immagini dell'Antico dei Giorni nelle miniature bizantine si veda M. G. Muzj, *Immagini di Dio Padre nell'arte cristiana*, in «Theotokos», VII (1999), pp. 627-74.

6) Si tratta dei seguenti codici: il greco 923, miniatura a f. 40; il greco 64, miniatura a f. 158; greco 74, f. 167 in Paris, Bibliothèque nationale de France; il cod. 587 miniatura al f. 3v, in Monte Athos, monastero Dionysiou; il vat. greco 394, miniatura a f. 7, in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

7) Della storia critica dei codici rende conto dettagliatamente Boespflug, *Le immagini di Dio*, pp. 112-4 e relative note bibliografiche. Sul tema della rappresentabilità di Dio che emerge dalle miniature bizantine di questi codici si veda in particolare A. Grabar, *La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age*, in *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International d'Études byzantines* (Paris 1948), Paris 1951, pp. 127-43; idem, *L'iconoclisme byzantin*, Paris 1984; K. Weitzmann, *The miniatures of the Sacra parallela, Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979; S. der Nersessian, *Recherches sur les miniatures du Parisinus graecus 74*, in *Festschrift Otto Demus*, «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», vol. XXI, 1972, pp. 109-17; S. Tsuji, *The headpiece miniatures and genealogy pictures in Paris. gr. 74*, in «Dumbarton Oaks Papers» 29 (1975), pp. 162-203; F. Boespflug - Y. Zaluska, *Note sur l'iconographie du*

*Prologue de Jean*, in «Recherches de sciences religieuses» LXXXIII, n. 2, pp. 293-303.

8) G. Krehling McKay, *Illustrating the Gospel of John: the exegesis of John Chrysostom and images of the Ancient of Days in eleventh-century byzantine manuscripts*, in «Studies in iconography» 31 (2010), pp. 51-68.

9) A. Heiman, *L'iconographie de la Trinité, I. Une formule Byzantine et son développement en Occident*, in *L'Art chrétien*, vol. I, 1934, pp. 37-57.

10) Come documenta l'affresco, oggi distrutto, della chiesa della Trasfigurazione a Novgorod sul Nerezi fondata nel 1198, nel quale in un tondo è raffigurato il Pantocratore con i capelli bianchi e in cirillico le iscrizioni: IC e XC (Gesù Cristo) e Вѣхъй Денми (Antico dei giorni). Anche nella chiesa di hagia Sophia a Monemvasia in Grecia: un *Pantocratore benedicente* con i capelli bianchi, il libro aperto è accompagnato dalle scritte IC XC (Gesù Cristo) e *O Palaïos ton Emeron*; nel catino absidale della chiesa di Kato Panagia a Glykoria in Grecia è affrescato un *Pantocratore benedicente* con capelli bianchi e le iscrizioni IS XC e *O Palaïos ton Emeron*.

11) Heiman, *L'iconographie de la Trinité*.

12) Sulla *Paternitas* nei codici bizantini si veda K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1971, p. 296; A. Heiman, *L'iconographie de la Trinité*; S. A. Papadopoulos, *Essai d'interprétation du thème iconographique de la paternité dans l'art byzantin*, in «Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge», XVIII (1968), pp. 121-36.

13) Cfr. F. Boespflug, *Le immagini di Dio*, pp. 114-5.

14) Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, suppl. gr. 52, f. 1v.

15) C. Bertelli, *La mostra degli affreschi di Grottaferatta*, in «Paragone», 249 (1970), pp. 91-101.

16) G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1990, pp. 177-8, 180-1, figg. 38-40. Per gli affreschi di Anagni si vedano: A. Bianchi, *Il restauro della cripta di Anagni*, Roma 2003 e A. Draghi, *Gli affreschi dell'aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano 2006, pp. 70-107.

17) M. Boskovits, *Giovanni da Milano*, Firenze 1966, pp. 23-6; C. Travi, *Giovanni da Milano. Cristo in trono adorato da angeli, in Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese. 1300-1535*, Milano 1989, pp. 65-7; D. Parenti (a cura di), *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra, Firenze 2008, pp. 242-9, n. 27.



- 18) R. Longhi, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale (1934-1935)*, in idem, *Opere complete*, VI, *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 3-90: 24-6.
- 19) A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe. 1270-1340*, Bologna 1981, fig. 236.
- 20) Cfr. *Polittico di Santa Petronilla*, di Ambrogio Lorenzetti, Pinacoteca di Siena, inv.
- 21) Schmidt, *Il polittico bolognese di Giotto*, pp. 29-34: 30. Per l'ipotesi del ruolo delle raffigurazioni delle cuspidi giottesche per l'elaborazione dell'iconografia di Dio Padre si veda A. De Marchi, *Per speculum in aenigmate*, in *L'immagine di Cristo dall'Acheropita alla mano d'artista. Dal tardo medioevo all'età barocca*, Città del Vaticano 2006, pp. 117-42.
- 22) M. Boskovits, *Early italian painting 1290-1470. The Thyssen Bornemisza Collection*, Stuttgart 1990, pp. 42-47.
- 23) Cfr. V. Sgarbi in *Giotto e il suo tempo*, Milano 2000, pp. 338-43, cat. 14.
- 24) Il De Marchi lo identifica con "Biagio del fu Luca da Zara" documentato come garzone nella bottega veneziana di Jacobello di Bonomo per due anni dal 1384: A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Niccolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in «Bollettino d'arte», LXXII (1987), pp. 25-66: 25.
- 25) Per il maestro di Elsinò e per il polittico si veda Idem, *Maestro di Elsinò (Biagio di Luca da Zara?)*, *Polittico*, in G. Liberati (a cura di), *Il gotico internazionale a Fermo e nel fermano*, Livorno 1999, pp. 78-80.
- 26) Per tutte queste opere si veda Idem, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia*.
- 27) G. Chelazzi Dini (a cura di), *Il gotico a Siena: miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, Firenze 1982, p. 335.
- 28) C. Neri, *Taddeo di Bartolo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 2000 online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/taddeo-di-bartolo\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/taddeo-di-bartolo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/)
- 29) Ho utilizzato il generoso volume di A. De Marchi, *Gentile da Fabriano e il gotico internazionale*, Firenze 2008, ricco di documentazione fotografica che mi ha consentito di verificare le occorrenze di Dio Padre vegliardo nella miniatura francese nel periodo a cavallo fra il penultimo decennio del Trecento e l'inizio del secolo successivo. Nel Libro d'ore di Bertrando de' Rossi, miniato da un maestro anonimo verso il 1385, nella *Creazione del cielo e della terra* il Creatore è raffigurato come vegliardo (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 757, c. 41r); Jacquemart d'Hesdin, Libro d'Ore di Bruxelles del duca di Berry, fra 1390 e 1395 (Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms 11060-11061, c. 18r), *Annunciazione* con Dio Vegliardo; nel libro d'Ore del Maresciallo di Boucicaut, miniato intorno al 1408 da un maestro anonimo (Parigi, Musée Jacquemart-André, ms. 2), alla carta 125v è illustrata la scena di Davide che ha una visione di Dio Padre raffigurato anziano e con il triregno. I fratelli Limbourg, nella decorazione delle *Très Riches Heures del duca di Berry*, realizzata fra il 1412 e il 1416, (Chantilly, Musée Condé, ms. 65) raffigurano Dio Padre come vegliardo nelle scene della Genesi (c. 25v); nella *Caduta degli angeli ribelli* (c. 64v) e nella *Natività* (c. 44v) e in altre scene mentre curiosamente adottano l'iconografia più arcaica nell'*Incoronazione della Vergine*, che riceve la corona dalle mani di Cristo (c. 60v). Utilissima è stata la consultazione dei cataloghi virtuali fra i quali ho guardato tuttavia il *Medieval Canon low virtual Library*, il catalogo online dei manoscritti della Biblioteca apostolica Vaticana, e quello della Morgan Pierpont Library.
- 30) A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, pp. 168-71.
- 31) A. De Marchi, *Faloppi, Giovanni di Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 44 (1994), online.
- 32) Idem, *Gentile da Fabriano e il gotico internazionale*, pp. 132-6.
- 33) G. Tagliaferro, *Martino da Verona*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 71 (2008), online.
- 34) L. Bellosi, *Gentile da Fabriano e Il polittico di Valle Romita*, in M. Ceriana - E. Daffra (a cura di), *Gentile da Fabriano. Il polittico di Valleromita*, 1993, pp. 11-24; De Marchi, *Gentile da Fabriano e il gotico internazionale*, pp. 144-55.
- 35) Anche Mariotto di Nardo, in due dipinti datati, il *Thronum Gratiae* nel trittico realizzato nel 1416 per la chiesa di Santa Trinita a Firenze e nello stesso soggetto replicato nel polittico della pieve di santa Maria all'Impruneta due anni più tardi, adotta ancora la arcaica iconografia, come anche nel polittico di San Giovanni Valdarno (M. Boskovits, *Su Niccolò di Bonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in «Paragone» (1980), pp. 3-22; G. Freuler, «Manifestatori delle cose miracolose»: *arte italiana del '300 e del '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, Einsiedeln 1991, pp. 86-8). In questo stesso periodo in Umbria Ottaviano Nelli nell'*Incoronazione di Maria* affrescata intorno al 1417 in Santa Maria nuova a Gubbio, rappresenta Dio Padre cristomorfo (E. A. Sannipoli, *Sui rapporti artistici tra il Nelli e i Salimbeni: Il "Giudizio Universale" a Sant'Agostino a Gubbio e una traccia per Jacopo Salimbeni*, in A. De Marchi - P.L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Ripatrasone 2003, 2, pp. 579-610).
- 36) A. Tartuferi - L. Parenti (a cura di), *Lorenzo Monaco: dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, Firenze 2006.
- 37) M. Ciatti - C. Frosinini (a cura di), *Il Gentile risorto. Il polittico dell'Intercessione di Gentile da Fabriano. Studi e restauro*, Firenze 2006.
- 38) Per entrambe le opere si veda M. Boskovits, *Appunti sugli inizi di Masaccio e sulla pittura fiorentina del suo tempo*, in L. Bellosi (a cura di), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Milano 2002, pp. 53-75: p. 67 che propone la realizzazione dei dipinti durante il soggiorno veneziano del pittore. In ultimo si veda M. Mazzalupi, schede di catalogo nn. 2.3 e 2.4 in *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, Milano 2013, pp. 110-13.
- 39) Si tratta del trittico con l'*Incoronazione della Vergine* del museo Condé e di due tavole esposte alla recente mostra monografica sul pittore all'Accademia di Firenze: una cuspidi di collezione privata nella quale è dipinto il Dio Padre vegliardo, circondato da cherubini e serafini e colto in atto di inviare la colomba dello Spirito Santo e di un'anconetta, di collezione privata, con la Madonna con il bambino e nella cuspidi Dio Padre vegliardo e due angeli. Giovanni dal Ponte aveva utilizzato pochi anni prima la più arcaica iconografia di Dio Padre nell'*Annunciazione* di San Donnino, opera dell'attività giovanile fra il 1410 e il 1415. Per tutte queste opere si veda ultimamente L. Sbaraglio - A. Tartuferi (a cura di), *Giovanni dal Ponte: protagonista dell'umanesimo tardogotico fiorentino*, Firenze 2016.
- 40) Come il Maestro del 1419, identificato con Battista di Biagio Sanguigni attivo nella bottega di Lorenzo Monaco, nella pala di san Gimignano con san Giuliano dipinta intorno al 1425 (M. Boskovits, *Ancora sul Maestro del 1419*, in «Arte cristiana» 90, n. 812 (2002), pp. 332-40; L. Kanter, *Zanobi Strozzi miniatore and Battista di Biagio Sanguigni*, in «Arte cristiana» 90, n. 812 (2002), pp. 321-31 e L. Kanter - P. Palladino, *Fra' Angelico*, New York 2005, p. 233); Mariotto di Nardo nel trittico Serristori datato 1424; Bicci di Lorenzo nell'*Annunciazione* del Walters Arts Museum di Baltimora e nei tre pannelli con la *Crocifissione* in quello centrale e l'*Annunciazione* nei due laterali della collezione Thyssen Bornemisza (Boskovits, *Early italian painting 1290-1470*,



- pp. 42-7); come anche il Maestro della Predella Sherman nell'opera eponima (R. Longhi, *Il maestro della predella Sherman*, in «Proporzioni» 2 (1948), pp. 161-2).
- 41) Per la datazione dell'opera, anticipata rispetto al documento del 1429 relativo al debito delle monache del convento per la realizzazione della pala, si veda M. Boskovits, *Appunti sull'Angelico*, in «Paragone» 27, n. 313 (1976), pp. 30-54; A. De Marchi, *Una fonte senese per il Ghiberti e per il giovane Angelico*, in «Artista» (1992), pp. 130-51; C. B. Strehlke, *Fra Angelico Studes*, in *Painting and illumination in early Renaissance Florence. 1300-1450*, New York 1994, pp. 25-42; A. Galli, *L'assestamento dell'attività dell'Angelico: 25 anni di studi*, in L. Belloso - A. Galli (a cura di) *Un nuovo dipinto dell'Angelico*, Torino 1998, pp. 24-36; Kanter - Palladino (a cura di), *Fra' Angelico*, pp. 88-90.
- 42) O. Pächt, *Van Eyck and the founders of early Netherlandish painting*, London 1999, pp. 119-70.
- 43) *Ibidem*, p. 79.
- 44) Si tratta dell'Annunciazione del Polittico di Poppiana e della cuspide del pannello centrale del polittico di san Giovanni con la raffigurazione del *Thronum Gratiae*, entrambi degli anni Trenta. Per queste opere si veda Sbaraglio - Tartuferi (a cura di), *Giovanni dal Ponte*.
- 45) A. De Marchi, *Pietro di Niccolò Lamberti e Michele Giambono. Cenotafio di Cortesia da Serego*, in *Gentile da Fabriano e il Gotico internazionale*, pp. 278-9.
- 46) M. Boskovits, «*Appunti sull'Angelico*».
- 47) R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, 2 voll., Princeton 1970.
- 48) Boespflug, *L'immagine di Dio*, p. 243.
- 49) C. B. Strehlke, *L'iniziale A, con Dio Padre che compare a Davide*, in K. Christiansen - L. B. Kanter - C. B. Strehlke, *La pittura senese nel Rinascimento*, Milano 1989, pp. 192-3.
- 50) M. Boskovits - D. A. Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art*, Washington D.C. 2003, pp. 325-32.
- 51) Strehlke, *La pala Guelfi*, in Christiansen - Kanter - Strehlke, *La pittura senese nel Rinascimento*, pp. 206-14.
- 52) Idem, *La predella della pala della compagnia degli artisti*, in *La pittura senese nel Rinascimento*, pp. 224-6.
- 53) Idem, *L'annuncio a Zaccaria*, in *La pittura senese nel Rinascimento*, pp. 229-32.
- 54) Sul problema teologico della rappresentabilità di Dio attraverso i secoli su cui esiste una sterminata letteratura si veda Boespflug, *Le immagini di Dio*, *passim*.
- 55) C. Trottmann, *La vision béatifique des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma 1995; idem, *Giovanni XXII*, in *Enciclopedia dei papi Treccani*, 2000, online.
- 56) G. Alberigo - G. L. Dossetti - P.-P. Joannou - C. Leonardi - P. Prodi - H. Jedin (a cura di), *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna, 2013, pp. 534-59.
- 57) *Ibidem*, pp. 567-82.
- 58) Il brano è tratto dal capitolo XXIII che è riportato in A. Pontani, *Firenze nelle fonti greche del concilio*, in P. Vitti (a cura di), *Firenze e il Concilio del 1439*, Firenze 1994, pp. 806-12.
- 59) Lo Zorzi ad esempio ipotizza che la soluzione tecnica adottata per mettere in scena la discesa dello Spirito Santo all'Annunziata a Firenze nel 1439 durante il mistero dell'Annunciazione si spieghi come riferimento al dibattito sul *Filioque* (L. Zorzi, *La scenotecnica brunelleschiana: problemi filologici e interpretativi*, in Filippo Brunelleschi. *La sua opera e il suo tempo*, I, Firenze 1980, p. 164). L'analisi della descrizione coeva delle rappresentazioni dell'Annunciazione e dell'Ascensione realizzate a Firenze nel 1439 permette alla Ventrone di individuare riferimenti espliciti ai temi dibattuti al concilio (P. Ventrone, *La propaganda unionista negli spettacoli fiorentini per il Concilio del 1439*, in G. Lazzi - G. Wolf (a cura di), *La stella e la porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Firenze 2009, pp. 23-47; Mario Martelli coglie in due componimenti poetici in volgare espliciti riferimenti nel linguaggio agli argomenti trattati nel concilio (M. Martelli, *Appunti sulla poesia volgare fiorentina*, in *Firenze e il concilio del 1439*, Firenze 1994, pp. 713-35).
- 60) A. Padoa Rizzo, *Benozzo e la cavalcata dei magi*, in *La stella e la porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Firenze 2009, pp. 109-17. Per un riepilogo della discussione si veda F. Cardini, *I Re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Firenze 2001.
- 61) S. Ronchey, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e le crociate fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano 2006.
- 62) Alberigo - Dossetti - Joannou - Leonardi - Prodi - Jedin (a cura di), *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna, 2013, pp. 523-8.