

La costruzione visiva dell'altare cristiano nel Basso Medioevo occidentale

Ángel Pazos-López¹



1. Introduzione

L'altare è l'elemento fisso o mobile più importante del tempio cristiano, poiché funge da tavola del sacrificio eucaristico e rappresenta, al contempo, lo stesso Cristo sacrificato. Già presente nei templi delle religioni dell'antichità, acquisisce una nuova dimensione nella liturgia cristiana quando viene associato alla tavola del banchetto eucaristico. La morfologia dell'altare cristiano, la sua collocazione topografica nella chiesa, la sua funzione liturgica, il suo orientamento rispetto all'assemblea, il loro numero e la presenza di oggetti visivi legati all'altare sono stati alcuni dei centri di interesse degli studiosi negli ultimi due secoli. Si tratta di uno degli elementi liturgici che ha fatto scorrere più inchiostro: diverse discipline accademiche hanno considerato gli altari cristiani come oggetto di studio per far progredire la nostra conoscenza del passato, sempre in relazione agli usi e alle forme concrete che questi elementi d'arredo assumono.

¹ Conferenza tenuta in occasione del 12° convegno del CIEL, Roma 2023.

Da un lato, l'archeologia sacra ha cercato di ricostruire le forme esterne degli altari sulla base delle testimonianze conservate nella cultura materiale, riflettendo sulle loro tipologie strutturali, sui diversi formati e dimensioni, nonché sui loro legami con le tavole sacrificali degli antichi culti, con le quali gli altari cristiani hanno certamente molti elementi in comune. Anche la storia dell'architettura religiosa ha studiato l'evoluzione degli altari, sempre in relazione alla morfologia dei templi e delle chiese, ricercandone la funzionalità evidente, talvolta abbandonata dalle mode e dalle tendenze estetiche di ogni epoca e di ogni luogo. D'altra parte, la teologia liturgica si è dedicata allo studio dell'altare come tavola del banchetto eucaristico, nuovo luogo della tavola dell'Ultima Cena dove la Messa è istituita come sacramento. Anche la storia liturgica si è interessata all'altare cristiano nel suo ruolo di articolazione della direzionalità delle azioni liturgiche, illustrando dibattiti appassionati che continuano ancora oggi. Anche la storia del diritto ha studiato l'altare come spazio di celebrazione dei giuramenti e luogo privilegiato in cui venivano firmati i più importanti accordi aulici del passato. L'antropologia rituale ha visto negli altari cristiani la prova di una continuità nei segni e nei materiali delle cerimonie religiose, e ha studiato il comportamento degli attori liturgici nei confronti degli altari, nonché i formulari testuali ad essi associati.

Anche la storia dell'arte ha analizzato gli altari cristiani in relazione alla morfologia delle chiese e alla disposizione delle immagini. Tuttavia, come per le conoscenze in altre discipline, quando la storia dell'arte si è dedicata allo studio degli altari cristiani, si è sempre rivolta alle fonti liturgiche e alle testimonianze archeologiche per dare un senso agli spazi sacri e alle immagini collocate in associazione con gli altari. Ricostruiremo ora la morfologia dell'altare cristiano medievale sulla base delle fonti iconografiche come dimensione della stessa storia dell'arte medievale. In altre parole, analizzeremo le testimonianze visive del periodo che ci consentono di identificare modelli comuni e cambiamenti negli elementi associati ai riti celebrati sull'altare e la loro relazione con l'ambiente circostante. È opportuno precisare che esamineremo innanzitutto un gran numero di altari cristiani raffigurati in dipinti, manoscritti e opere d'arte del tardo Medioevo occidentale, tra il XIII e il XV secolo, prestando particolare attenzione alle immagini presenti in complessi programmi figurativi in cui l'altare occupa una posizione di rilievo e, di conseguenza, le informazioni che ci forniscono sono molto più ricche di dettagli. Affronteremo quindi la codificazione dell'altare nel rito romano, poiché nel XIII secolo la quasi totalità della cristianità occidentale era unita nella preghiera dai formulari riformati derivanti dalla Riforma gregoriana e, sebbene esistesse una diversità locale

derivante dall'assenza di edizioni tipiche dei libri liturgici, il funzionamento degli altari e la loro disposizione non erano influenzati dalle particolarità rituali specifiche delle pratiche regionali.

Quanto segue costituisce un percorso visivo attraverso le immagini dell'altare occidentale nei secoli XIII, XIV e XVI. Non potremo quindi fornire molte risposte a tutti coloro che si interessano alla storia della liturgia cristiana dopo il Concilio di Trento, poiché la relativa diversità liturgica della fine del Medioevo – ben minore di quella dell'alto Medioevo – suggerisce un maggior numero di usanze rituali che non avranno seguito dopo il XVI secolo. D'altra parte, gli esperti delle fonti liturgiche medievali sapranno riconoscere, in modo evidente, il valore delle tradizioni locali e dei condizionamenti topografici del rituale, carico di usanze specifiche di certi luoghi che si imprimono sulle immagini, lasciando la loro impronta per i posteri.

La selezione delle illustrazioni che affronteremo può sembrare casuale e gli itinerari iconografici che percorrono le immagini del Medioevo ci consentono di tracciare altri percorsi altrettanto interessanti con esempi diversificati. Tuttavia, abbiamo scelto di corredare questa conferenza con alcune immagini, scene visive e temi iconografici che abbiamo precedentemente studiato in profondità, anche se siamo certi che questo percorso visivo potrebbe essere arricchito da un corpus abbondante di esempi altrettanto significativi. Prima di immergerci nelle pagine dei libri liturgici e devozionali riccamente illustrati, dobbiamo anche ricordare, con sana cautela, un punto fondamentale: i manoscritti miniati giunti fino a noi, conservati nelle biblioteche e nei musei, costituiscono solo una minima parte dell'intera produzione libraria del Medioevo. Per questo motivo, le conclusioni che si possono trarre dall'analisi delle immagini in essi contenute devono essere prese con molta cautela, senza generalizzazioni.

2. L'altare nella prospettiva delle *Cantigas de Santa María*

Uno dei primi esempi che consentono di comprendere alcuni dei criteri visivi di rappresentazione degli altari del tardo Medioevo si trova nelle *Cantigas de Santa María*, un manoscritto prodotto nello *scriptorium* ispanico di Alfonso X il Saggio. Si tratta di una raccolta di poesie che narrano storie miracolose in cui Maria intercede per coloro che implorano il suo intervento, scritte in galiziano-portoghese e accompagnate da musica e illustrazioni. Tra i quattro manoscritti illustrati e musicati che possediamo oggi, uno dei

più interessanti è il *Códice Rico* conservato nella biblioteca del monastero reale dell'*Escorial*², composto intorno al 1280-1284.

Ciascuna di queste poesie o «cantigas» è accompagnata da alcune immagini disposte in riquadri di sei vignette per pagina, con una breve frase sintetica che riassume l'immagine. Questa disposizione, che alcuni hanno considerato un precedente del fumetto contemporaneo, è uno degli elementi caratteristici di questi manoscritti. Ciascuna delle scene riprende concettualmente una parte della storia raccontata nella *cantiga* che accompagna l'immagine. Si tratta di elaborazioni visive di grande interesse poiché organizzano gli episodi consecutivi con un trattamento molto singolare dello spazio architettonico, in cui gli elementi sono rappresentati in modo tale da poter essere contemplati dallo spettatore come se si trattasse di una prospettiva laterale, presentando la vista interna degli spazi e riflettendo le azioni dei personaggi da quel punto di vista.

Nelle rappresentazioni iconografiche delle *Cantigas* si possono individuare due tipi di altari: il primo, il più frequente, è presente in quasi tutte le composizioni, riccamente decorato e con una statua seduta della Vergine Maria con il Bambino in braccio, presso la quale i fedeli implorano la sua intercessione; il secondo tipo è l'altare liturgico, sul quale viene celebrata l'Eucaristia, una scena che compare in una percentuale minore delle *cantigas* (circa un quarto di esse). In entrambi i casi, l'altare ha una forma morfologica simile: un supporto a due o tre gradini, riccamente decorato con pietre preziose incastonate – che appaiono come ornamenti colorati nel manoscritto – con pieghe laterali che potrebbero evocare le tovaglie o i drappi che lo ricoprivano a quell'epoca. La dualità tra i due altari, forse l'altare principale e un altare secondario dedicato alla Vergine, è spiegata visivamente nella *Cantiga* 162, che narra lo spostamento della statua della Vergine verso un altare secondario per ordine del vescovo, con l'immagine di Maria che ritorna al suo posto per grazia divina. In alcune scene di questa storia è necessario mostrare entrambi gli altari, motivo per cui l'illustratore indica con la croce e le candele quale dei due sia l'altare maggiore della chiesa.

² RBME T-I-1.



Figura 1. *Cantigas de Santa Maria* (Codice Rico), Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, ms. RBME T-I-1, f. 82r. Fotografia: Patrimonio Nacional.

Nelle altre illustrazioni, le figure dell'altare della Vergine presentano sempre una caratteristica distintiva: mentre tutti gli elementi dell'immagine sono disposti in prospetto laterale, la scultura seduta della Vergine Maria – situata sull'altare – è sempre raffigurata in prospetto frontale, affinché il lettore del manoscritto possa vedere adeguatamente l'immagine mariana come elemento rilevante del programma iconografico. Così, non solo la scultura, ma anche l'altare stesso, che sostiene l'immagine della Vergine, appaiono in posizione frontale, quasi sempre spostati su uno dei lati della vignetta per fornire spazio sufficiente a rappresentare i fedeli inginocchiati che implorano l'intercessione mariana che caratterizza queste composizioni.

Da parte loro, le illustrazioni che rappresentano un altare liturgico, sul quale viene celebrata l'Eucaristia, hanno come caratteristica essenziale la presenza di candelieri, di un reliquiario, della croce d'altare e dei vasi sacri. È molto interessante osservare queste immagini da vicino, poiché su alcune di esse si possono distinguere i paramenti utilizzati sull'altare, come il purificatorio posto sul calice. La disposizione di questi altari è presentata sia in prospettiva frontale, quando nessun chierico interagisce con lo spazio sacro, sia in prospettiva laterale, dove si vedono i sacerdoti o i vescovi celebrare l'Eucaristia o uno dei sacramenti in questo spazio. Nei casi in cui l'immagine mostra l'altare visto di lato, è usuale trovare solo uno dei candelieri dell'altare, come elemento che ci aiuta a percepire l'orientamento dell'altare.

In alcuni casi, i due tipi di altari che abbiamo menzionato – con la statua della Vergine seduta e con gli arredi liturgici – sono combinati nello stesso tipo visivo, per integrare nello stesso elemento la realtà devozionale mariana e la realtà sacramentale

dell'Eucaristia, proprio come le celebrazioni paraliturgiche e liturgiche si intrecciavano nel Medioevo. È il caso delle illustrazioni della *Cantiga* 179, che raffigura l'altare della chiesa di *Santa María de Sanas* de Molina (Aragona). In questo caso, l'immagine scolpita della Vergine seduta è stata sostituita da un pannello sopra l'altare, alla maniera di una pala d'altare, anch'esso con l'immagine mariana.

Nelle *Cantigas*, l'altare funge da elemento che definisce la chiesa, consentendo di riconoscere che si tratta di uno spazio sacro attraverso la sua sola evocazione visiva. Così, quando si verificano catastrofi in luoghi sacri, come incendi o profanazioni, gli illustratori decidono di mostrare l'altare come la parte principale della chiesa, evitando così che lo spazio venga confuso con un altro tipo di luogo. Lo stesso vale quando si vuole indicare che una certa cerimonia si svolge nella chiesa, ma in un'altra parte del tempio: l'altare può essere considerato come un elemento contestuale sullo sfondo della scena o spostato di lato.

La *Cantiga* 55 narra la storia di una monaca che rimane incinta di un abate e che, prima di partorire, pentita del proprio peccato, implora l'intercessione della Vergine. Nelle illustrazioni di questo poema spicca l'altare del monastero femminile a cui appartiene la religiosa: ricoperto da un opulento baldacchino, si discosta dai modelli formali presenti nelle altre miniature del manoscritto. Nessun elemento della composizione testuale viene a sostenere questa nuova figurazione, per cui essa va considerata come un semplice sviluppo iconografico che completa la varietà degli spazi architettonici rappresentati nelle *cantigas* e che si ritrova anche in altre immagini del manoscritto.



Figura 2. *Cantigas de Santa María* (Códice Rico), Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, ms. RBME T-I-1, f. 82r. Fotografía: Patrimonio Nacional.

Da parte sua, nella *Cantiga* 115, un bambino partito alla ricerca della salvezza per evitare di cadere nelle grinfie del demone viene mandato da un eremita che vive in isolamento. Dopo aver implorato l'intercessione divina e recitato le ore, l'eremita celebra l'Eucaristia mentre i demoni portano via il bambino. Per mostrare questi due eventi nella stessa scena, il miniatore raffigura l'ecclesiastico che celebra l'Eucaristia, per la prima volta, di spalle rispetto alla composizione, in modo che si vedano i demoni che rapiscono il ragazzino.



Figura 3. *Cantigas de Santa María* (Codice Rico), Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, ms. RBME T-I-1, f. 165r. Fotografia: Patrimonio Nacional.

Potremmo ampliare notevolmente la selezione degli altari presenti nelle *Cantigas de Santa María*, ma dopo aver esaminato le principali tipologie e aver riflettuto sull'orientamento e sulla disposizione di tali altari, spetta a noi presentare la scena dell'offerta dell'anima in preghiera come tema iconografico in cui gli altari rivestono un ruolo preponderante.

3. Dall'altare al cielo: *Ad te levavi animam meam*

Il canto dell'introito della prima domenica di Avvento inizia con le parole *Ad te levavi animam meam* del Salmo 24. Per adornare questo incipit liturgico, gli illustratori dei manoscritti svilupparono nel tardo Medioevo un tema iconografico di grande importanza, quello dell'offerta dell'anima in preghiera, che manterrà due varianti visive strettamente legate, a seconda che l'immagine di Dio Padre appaia o meno in alto. Da un punto di vista teologico, queste immagini sono cariche di un contenuto simbolico che collega la contemplazione evocata dal salmista al tempo di attesa rappresentato dall'Avvento, preludio al Natale. È con lo stesso significato che appare questo canto d'introito, concepito come un'attesa dell'incarnazione che si ripete per tutta la durata di questo tempo liturgico.

Lo schema visivo è sempre lo stesso: un ecclesiastico celebra l'Eucaristia davanti all'altare e dalle sue mani giunte si proietta una figura della sua anima rappresentata come un omuncolo, ovvero la figura di un bambino nudo, simbolo di purezza. L'omuncolo si alza e cerca Dio con lo sguardo quando Dio è presente nell'immagine. Ecco perché l'anima raffigurata mostra un'espressione devota simile a quella del sacerdote che rivolge al Signore una preghiera di fiducia. Uno dei motivi più belli di questo tema visivo si trova in un messale di Tours, oggi conservato nella biblioteca comunale.³ L'ecclesiastico tonsurato, vestito con la casula viola dell'Avvento, unisce le mani e chiude gli occhi in segno di preghiera prima dell'inizio della messa. La sua anima si proietta dalle sue mani in un atteggiamento di elevazione, come evoca il canto dell'introito. Davanti all'ecclesiastico si trova l'altare verso il quale è proiettata la sua anima: un tavolo probabilmente in legno, decorato con due strati di tessuti interni, uno rosso e l'altro verde, sui quali è sovrapposta una tovaglia bianca. Su questa tovaglia si possono vedere il corporale e una parte di un vaso sacro. La pala d'altare in legno, con il suo motivo centrale della Crocifissione, è uno dei temi tipici che adornavano gli altari nel ^{XV} secolo. Sullo sfondo, la stessa scena rivela una nicchia nel muro, a mo' di credenza, su cui poggiano delle burette.



Figura 4. Messale utilizzato a Tours, XV secolo, Biblioteca comunale di Tours, ms. 190, f. 7r. Fotografia: Istituto di ricerca e storia dei testi, Centro nazionale per la ricerca scientifica (Francia).

³ Biblioteca Comunale di Tours, ms. 190.

La stessa scena è raffigurata in un messale lionese, ma con una composizione diversa.⁴ Qui l'altare è incassato in una parete in cui si trova un'apertura attraverso la quale appare Dio Padre, al posto della pala d'altare. Il tavolo dell'altare presenta una piccola predella, simile a una fascia decorativa, costellata di motivi iconografici agiografici, che si combinano con le decorazioni della facciata, applicate direttamente sulla pietra. Al centro dell'altare si trova il messale aperto e a sinistra il calice, disposto in una posizione insolita per la celebrazione del rito: era comune che i miniatori non riproducessero fedelmente questo tipo di dettagli, cercando di catturare una chiara sintesi concettuale del tema raffigurato.



Figura 5. *Messale utilizzato a Lione*, XV secolo, Biblioteca municipale di Lione, ms. 515, f. 11r.
Fotografia: Istituto di ricerca e storia dei testi, Centro nazionale per la ricerca scientifica (Francia).

Un altro messale di Tournai, risalente all'inizio del XV secolo e conservato presso la Biblioteca comunale di Valenciennes, mostra un'evoluzione figurativa molto interessante

⁴ Biblioteca Comunale di Lione, ms. 515 (0435).

dell'altare.⁵ Qui, il sacerdote si trasforma in un orante che, come il fedele che recita il Salmo 24, rivolge la propria anima a Dio, il quale dal cielo la accoglie, non in una lettura funebre, ma in una lettura pienamente spirituale. Non si tratta di un viaggio dell'anima, di un movimento dalla terra verso il cielo, ma piuttosto di un pellegrinaggio spirituale attraverso il quale l'anima è diretta verso Dio, così come la preghiera è diretta o come è organizzato il senso dell'ordinamento e della direzionalità del culto. L'altare di questa immagine è un blocco di pietra con nicchie, quella centrale è verosimilmente un accesso alla pietra d'altare in cui sono conservate le reliquie. Il tessuto della tovaglia copre tutta la superficie superiore e lascia intravedere un piccolo bordo nella parte anteriore, coprendo quasi completamente i lati. La pala d'altare è disposta a forma di frontone con un fregio a forma di T rovesciata, senza altri motivi figurativi oltre al suo colore dorato.

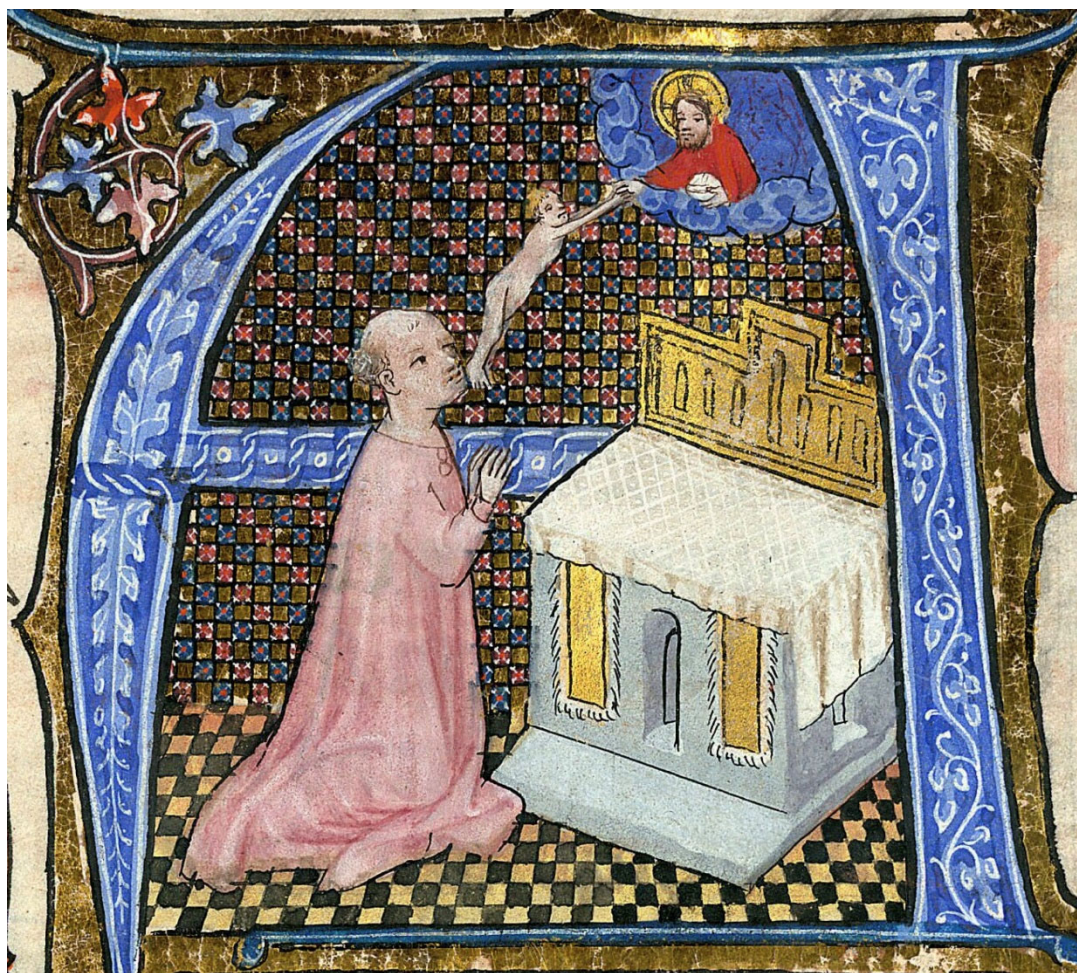


Figura 6. *Messale utilizzato a Saint-Amand de Tournai*, XV secolo, Biblioteca comunale di Valenciennes, ms. 118, f. 9r. Fotografia: Istituto di ricerca e storia dei testi, Centro nazionale per la ricerca scientifica (Francia).

⁵ Biblioteca comunale di Valenciennes, ms. 118.

Sebbene la maggior parte delle composizioni si trovi nei messali, ovvero nei libri destinati all'altare, ritroviamo questo tema iconografico anche in altri tipi di manoscritti specifici per determinati ecclesiastici, come i manoscritti pontifici. In questo caso, la disposizione degli elementi è leggermente diversa, poiché è necessario fornire all'immagine l'identificazione corrispondente all'ordine episcopale dell'ecclesiastico, incorporando le insegne pontificie nell'elevazione dell'anima. Un buon esempio è l'immagine conservata in un pontificale della biblioteca municipale di Bayeux, risalente alla fine del XIV⁶, che mostra un vescovo che eleva la propria anima verso Dio. L'omuncolo di questa immagine appare mitrato, proprio come il vescovo, poiché la consacrazione episcopale imprime un carattere all'anima dell'uomo. La mensa dell'altare è qui relegata dalla composizione, collocata come un sarcofago e ricoperta da una tovaglia. Si nota anche uno dei chierici assistenti, che tiene il pastorale mentre si svolge la scena principale.



Figura 7. *Pontificale*, XIV sec., Biblioteca comunale di Bayeux, ms. 61, f. 15v. Fotografia: Istituto di ricerca e storia dei testi, Centro nazionale per la ricerca scientifica (Francia).

⁶ Biblioteca comunale di Bayeux, ms. 61.

Questo tema visivo subisce una netta evoluzione nel corso del Basso Medioevo, che è interessante definire poiché è parallela alla completa codificazione della direzionalità dell'altare medievale. Così, le prime rappresentazioni iconografiche di questo tema si diffondono verso la metà del XIII secolo. I manoscritti conservati di questo periodo, come un messale della Biblioteca Municipale di Reims⁷ o un antifonario della Biblioteca Municipale di Rouen⁸, presentano una disposizione identica in cui Dio rimane in alto, isolato dall'altare stesso, e in cui l'omonculo è raffigurato rivolto direttamente verso la collocazione del mobile sacrificale. La presenza divina si colloca quindi in alto e non all'orizzonte stesso della preghiera liturgica, come mostra la teologia liturgica bizantina. La figura di Dio Padre appare in un atteggiamento di benedizione con una mano e con il globo terrestre nell'altra mano, rappresentata in modo atemporale e alludendo al suo carattere di creatore dell'universo. È solo nell'antifonario di Rouen che la testa dell'omonculo si gira per guardare direttamente Dio, il che potrebbe significare che solo l'anima sa dove dirigere la propria attenzione, anche se il corpo e l'intero essere umano non ne sono consapevoli.

Le rappresentazioni iconografiche di questo tema nel XIV secolo mostrano un'evoluzione marcata, non tanto nella collocazione della figura di Dio Padre quanto nella comunicazione tra lui e l'omonculo sull'altare. Due messali parigini, entrambi conservati alla Bibliothèque Mazarine di Parigi⁹, presentano questa illustrazione che accompagna il testo dell'introito della prima domenica di Avvento. Disposta in prospettiva laterale, l'anima in preghiera esce dalle mani dell'ecclesiastico, inginocchiato in adorazione davanti all'altare. I due altari hanno la forma di un tavolo quadrangolare, probabilmente in marmo e ricoperto da una tovaglia. Uno contiene una croce d'altare, mentre l'altro contiene il calice coperto da un purificatorio, che pende verso il fondo dell'altare. Dio Padre appare in una nuvola che si apre nel cielo e accoglie la preghiera benedicendo la scena. Senza dubbio più interessante è la scena descritta in un messale parigino conservato a Lione¹⁰, in cui la figura di Dio Padre appare al centro, sotto un baldacchino architettonico, e tiene l'anima come per portarla con sé. Allo stesso tempo, l'omonculo e lo stesso ecclesiastico si rivolgono direttamente verso l'altare situato sul lato destro, che non è stato praticamente alterato dall'intervento divino.

7 Biblioteca comunale di Reims, ms. 230, f. 1r.

8 Biblioteca Comunale di Rouen, ms. 250, f. 1r.

9 Biblioteca Mazarine di Parigi, ms. 407, f. 1r e Biblioteca Mazarine di Parigi, ms. 408, f. 1r.

10 Biblioteca comunale di Lione, ms. 5122, f. 4r.

Più tardi, nel XV secolo altre composizioni hanno scelto di raffigurare un altare completo, con numerosi oggetti ed elementi liturgici presenti, richiamando la disposizione iconografica che vedremo nel tema visivo della Messa di San Gregorio. In un messale conservato nell'abbazia di Solesmes¹¹, l'altare è orientato verso una finestra nel muro, attraverso la quale appare l'immagine di Dio Padre. Tuttavia, l'altare non è incastonato nella finestra come nel caso del ms. 515 di Tours, già menzionato, ma i fedeli sono collocati tra l'altare e la presenza divina, suggerendo una nuova modalità di rappresentazione in cui sia l'anima del chierico che l'altare rimangono rivolti verso il Signore, a differenza di molti fedeli che si limitano a contemplare ciò che accade all'altare.

Un secondo tipo di immagini, molto più diffuso, segue uno schema più tradizionale, come quello che si trova in due messali, uno della Biblioteca municipale di Abbeville¹² e il messale di Pierre de Laval della Biblioteca di Angers¹³, che si basano su un disegno identico. In queste illustrazioni, l'altare occupa un posto centrale e fondamentale, con tutti i suoi elementi: pala d'altare, tovaglie, paramento d'altare, sacra, messale e vasi sacri. L'omuncolo sale dalle mani del sacerdote verso l'alto, dove il cielo si apre e dove si può vedere la rappresentazione di Dio Padre con il globo del mondo e la tiara papale, vestito da sacerdote eterno e circondato da cori angelici. I fedeli sono disposti in prospettiva ai lati dell'altare, ma mentre alcuni contemplan l'evocazione dell'anima verso Dio, la maggior parte concentra la propria attenzione sull'altare stesso senza essere pienamente consapevole di ciò che sta accadendo.

Grazie alla varietà delle forme che questo tema visivo assume, è facile comprendere come gli altari del Basso Medioevo siano disposti in modo tale che, durante la liturgia, il sacerdote rivolga la propria anima verso il Signore, orientando non la disposizione della pala d'altare in sé, ma la propria coscienza verso una realtà che si trova simbolicamente più in alto. La disposizione dei fedeli in diverse prospettive non è necessariamente dovuta a una scelta compositiva dell'illustratore, ma riflette un modello che tende all'unità nella direzione della preghiera rituale eucaristica, un aspetto che è già stato discusso nel corso di questo incontro.

11 Biblioteca dell'Abbazia di Solesmes, ms. 215, f. 1r.

12 Biblioteca municipale di Abbeville, ms. Inc. 46, f. 1r.

13 Biblioteca municipale di Angers, ms. ad. 49, f. 1r.

4. L'altare e i suoi oggetti nelle messe presiedute dai santi

Le immagini del Medioevo classico e tardivo hanno codificato una serie di temi iconografici che alcuni anni fa abbiamo raggruppato nella categoria delle «messe presiedute dai santi». Si tratta di temi visivi eucaristici in cui un chierico celebra l'Eucaristia all'altare, ma tale chierico possiede attributi specifici o è inserito in un programma visivo più complesso che permette di identificarlo come un santo sacerdote o un vescovo specifico. In generale, questa azione eucaristica dà luogo a un'evocazione miracolosa: l'apparizione presente di Dio, evocato in forma corporea sull'altare, della Vergine Maria o di una realtà taumaturgica che agisce durante la celebrazione dell'Eucaristia. Il fatto di collocare i santi nelle immagini della celebrazione eucaristica poteva rispondere a diverse ragioni: da un lato, si alludeva alla santità ricercata attraverso il sacramento dell'Ordine; d'altra parte, l'incorporazione di miracoli avvenuti durante la celebrazione dell'Eucaristia contribuiva a legittimare la presenza reale di Cristo in questo sacramento e a presentarlo come sacramento centrale della vita del cristiano. Le immagini della Messa di Sant'Erardo, della Messa di San Basilio, della Messa di San Clemente e della Messa di Sant'Ambrogio sono tra i primi sviluppi iconografici di questo tema, che abbiamo appena affrontato in una monografia¹⁴ recentemente pubblicata.

Un secondo tipo di queste immagini comprende quelle che abbiamo definito «messe miracolose», poiché raffigurano un intervento divino specifico, come la messa di San Martino di Tours, così diffusa nell'iconografia romanica. Questo secondo tipo comprende la cosiddetta messa di San Gilles, come quella che si può ammirare su una tavola della fine del XV secolo conservata alla *National Gallery* di Londra. La composizione visiva è molto interessante, così come la storia che raffigura. Carlo Magno supplica il santo di perdonargli un peccato che non può confessare. San Gilles offre l'Eucaristia, chiedendo l'intercessione divina e il favore di Dio per il re. Al momento della consacrazione, un angelo scende sull'altare della chiesa e concede il perdono a Carlo Magno sotto forma di una bolla speciale che tiene in mano.

¹⁴ Pazos-López, Ángel (2023). *Immagini della liturgia medievale. Approci teorici, temi visivi e programmi iconografici* (Valencia, Tirant Lo Blanch).



Figura 8. *La Messa di San Gilles*, 1500 circa. *National Gallery, Londra*. Fotografia: *National Gallery*.

Al di là dell'evento miracoloso e del suo significato come una delle scene della vita del santo, l'immagine riveste grande interesse dal punto di vista della rappresentazione degli altari alla fine del Medioevo. L'altare della Messa di San Gilles è un elemento fisso, rivestito da un *antependio* in tessuto e adornato da un bordo decorativo in tessuto, sul quale è posata la tovaglia. All'altare è fissato un retablo con un frontale, intarsiato di pietre preziose. Sopra questo retablo, una croce, anch'essa intarsiata di pietre preziose, presiede

all'insieme dell'arredamento dell'altare. Particolare attenzione va prestata alla presenza delle tende verdi, di cui parleremo più avanti, e alle guide utilizzate per spostarle. Dobbiamo inoltre prestare attenzione alla minuziosa rappresentazione del cuscino su cui poggia il messale e al modo in cui il libro liturgico è raffigurato, aperto sull'altare. Tutti questi elementi consentono di evocare il modo in cui gli altari venivano rappresentati alla fine del Medioevo.

Tuttavia, il tema iconografico più diffuso dell'Eucaristia miracolosa presieduta da un santo è stato, fino alla sua messa al bando nel XVI secolo, la Messa di San Gregorio. La sua enorme diffusione, sia nella penisola iberica che nel nord Europa, si spiega sia con il carattere devozionale attribuito all'Eucaristia in epoca medievale, sia con la rappresentazione esplicita del miracolo della transustanziazione in una forma visibile. La tradizione all'origine del tema si basa sul dubbio di un accolito che assisteva il papa – o di un fedele che partecipava alla messa, a seconda della fonte consultata – riguardo alla presenza reale di Cristo sotto le specie eucaristiche. L'ambientazione scenica è quasi sempre attribuita alla Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, e la presenza di papa Gregorio è legata alla riforma gregoriana, un processo ben posteriore al pontificato di Gregorio Magno, ma legittimato nell'XI secolo a suo nome. L'ascesa della devozione eucaristica nel XIII secolo, che portò all'istituzione della Festa del Santissimo Corpo e della Santissima Croce, fu senza dubbio all'origine della concezione di questo tema visivo incentrato sulla celebrazione dell'Eucaristia.

In tutti gli esempi conservati, la disposizione degli elementi è la stessa: papa Gregorio celebra l'Eucaristia e, in un determinato momento della consacrazione, l'immagine di Cristo stesso è presente sull'altare, spesso circondata *dall'Arma Christi* o dagli strumenti della Passione. Uno dei primi esempi che esamineremo è una tavola ispanica conservata al *Metropolitan Museum of Art* di New York. Le sue dimensioni ridotte, meno di un metro, e il fatto che sia incorniciato in una cassetta ritagliata suggeriscono che potrebbe trattarsi di una delle immagini che compongono una pala d'altare dal programma iconografico più ampio. L'immagine mostra papa Gregorio che si genuflette dopo la consacrazione del vino. Sull'altare, una figura in miniatura di Cristo, raffigurato come l'Uomo dei Dolori, versa il proprio sangue sul calice: da una sua parte ne scorre un rivolo che cade direttamente nella coppa. Dietro il santo, due diaconi assistenti tengono le estremità della casula, ornata da ricchi motivi damascati, mentre portano candele accese in segno di rispetto, al momento della consacrazione.



Figura 9. *Messa di San Gregorio*, 1485-1495 circa. *Metropolitan Museum of Art*, New York.
Fotografia: *Metropolitan Museum of Art*.

Il tavolo dell'altare è un elemento importante di questa immagine. Sebbene la sua base sia in pietra, con decorazioni sui piedistalli, l'altare è ricoperto da un paramento in tessuto e da alcune applicazioni, anch'esse in tessuto, che lo circondano come bordature. Sopra di esso, un panno di lino bianco svolge la funzione di sudario, raccogliendo le gocce di sangue che cadono dalle ferite ai piedi di Cristo. Sopra l'altare si possono vedere non solo il calice, ma anche un corporale con una semplice patena e un'ostia, che si suppone sia già consacrata, nonché un purificatorio il cui ricamo rosso si intona alla decorazione della tovaglia. Sul lato sinistro, presentato nella prospettiva dell'immagine come su un piano più lontano, si possono vedere il messale, aperto alla pagina del *Te igitur* – l'illustrazione della Crocifissione ne è la prova – e la tiara papale, che ci indica chi è la persona che presiede l'Eucaristia. Sul lato destro, un piccolo piedistallo sostiene alcune burette di metallo. Sopra l'altare, una pala d'altare funge da pannello di fondo e, sullo sfondo, la tenda liturgica aperta mostra gli strumenti della Passione sopra menzionati. L'intercessione della Vergine Maria è evocata nella vetrata posteriore, senza un intervento diretto nell'azione miracolosa rappresentata.

Un altro pannello raffigurante la Messa di San Gregorio si trova oggi al Museo di Burgos e proviene probabilmente dalla chiesa di Cogollos. Opera del pittore italo-fiammingo Pedro Berruguete nel suo ultimo periodo castigliano, l'opera suddivide la composizione in tre spazi rappresentati in modo molto originale. In primo piano, i chierici si radunano attorno all'altare, sia i diaconi presenti che i cardinali e i funzionari della Curia romana. Sullo sfondo si vede il miracolo avvenuto sull'altare, sul quale si vede Cristo presente corporalmente in piedi davanti al canone d'altare aperto appoggiato alla croce. Il terzo piano è costituito dalle anime del purgatorio salvate da Dio, sotto la rappresentazione iconografica senza tempo del Padre eterno, che si vede attraverso un portale aperto, poiché è attraverso il sacramento dell'Eucaristia che i cristiani possono essere salvati e accedere alla vita eterna.



Figura 10. Pedro Berruguete. *Messa di San Gregorio*, fine XV secolo. Museo di Burgos.
Fotografia: Museo di Burgos.

In primo piano sono presenti due oggetti liturgici, sebbene con una nitidezza limitata: un secchio con uno spruzzino per l'aspersione dell'acqua santa e un supporto per candele, probabilmente utilizzato per appoggiarvi uno dei ceri tenuti dai diaconi. Sull'altare, decorato con tovaglie e tessuti, si trovano gli stessi oggetti già presenti nel pannello precedente: il messale, il calice, la patena e la tiara. Sono stati aggiunti solo due candelieri alle estremità e un trittico con il formulario del Canone romano, che in seguito assumerà la forma di un canone d'altare. L'usanza di ammuccchiare così tanti oggetti liturgici sull'altare non sembra essere una semplice questione pratica, ma piuttosto un esercizio di libera esposizione dell'artista per incorporare i dettagli più deliziosi, dimostrando la sua maestria nel dettaglio, come era comune nella pittura fiamminga del XV secolo.

L'ultimo esempio che prenderemo in esame si trova al *Museo Nacional de Arte de Cataluña*. Si tratta di una versione dello stesso tema della Messa di San Gregorio, ma interpretata in questa occasione da Diego de la Cruz, negli ultimi vent'anni del XV secolo. Non ripeteremo gli elementi che abbiamo già individuato nella stessa composizione per le opere precedenti. Ciò che è interessante in questa immagine sono i numerosi dettagli nascosti nell'altare stesso. Da un lato, l'altare è qui rappresentato come un tavolo di pietra con una nicchia sul lato. In questa nicchia sono collocate le burette che in altre immagini si trovano su una mensola ausiliaria, alla maniera di una credenza. Il bracciolo di un inginocchiatoio funge da supporto, con l'apposito cuscino, alla tiara papale, che perde il suo posto sul tavolo dell'altare. Sulla tovaglia, invece, si può vedere una patena coniate, assente negli esempi precedenti, sulla quale le divisioni delle cavità per le particelle sacre sono segnate da un'incisione speciale nel motivo della superficie. I candelieri sopra l'altare sono più ornati, ma i ceri dei diaconi sono stati sostituiti da semplici candelieri. Sopra l'altare si trova una piccola brocca con un piatto: non si tratta di un'acquamanile per lavare le mani del celebrante, ma della brocca di aceto che viene data da bere a Cristo sulla croce e che, in questo caso, fa parte degli elementi *dell'arma Christi*.



Figura 11. Diego de la Cruz, *Messa di San Gregorio*, 1480 circa. *Museo Nacional de Arte de Cataluña*, Barcellona. Fotografia: *Museo Nacional de Arte de Cataluña*.

Le raffigurazioni iconografiche della Messa di San Gregorio costituiscono un vero piacere visivo per l'identificazione degli oggetti che venivano collocati intorno all'altare durante la celebrazione eucaristica. L'esigenza dei pittori di rappresentare il maggior numero possibile di dettagli rende queste immagini un tesoro prezioso per comprendere la funzione morfologica degli altari, utilizzati come contenitori di spazi aggiuntivi, come credenze e nicchie, oltre che per essere ornati da numerosi strati di elementi tessili, riccamente combinati tra loro e con i tessuti a diretto contatto con le specie eucaristiche, come i corporali e i purificatori. D'altra parte, la ricchezza degli abiti liturgici ci mostra una codificazione quasi completa degli abiti liturgici che sono stati utilizzati per tutta l'epoca moderna e fino al XX secolo per il servizio della liturgia cristiana. Questi paramenti, decorati con ricami, applicazioni e tessuti unici, dimostrano che non si è badato a spese per dotare le sacrestie delle cattedrali più notevoli e dei centri di culto più importanti di paramenti di pregio, sebbene pochissimi di questi siano sopravvissuti fino ad oggi.

5. L'altare nella contemplazione della *latens veritas*

Quando Tommaso d'Aquino compose, molto probabilmente nel XIII secolo, un poema intitolato **Te devote laudo**, in seguito noto con il titolo **Adoro te devote** e musicato nel ^{XVII} secolo fino a diventare un inno eucaristico, definì il Dio cristiano **latens veritas**, ovvero verità nascosta o celata nell'Eucaristia. Questa realtà dell'Eucaristia come mistero di un Dio incarnato sotto le specie eucaristiche e «nascosto» alla vista corporea trova il suo apogeo in quello stesso secolo, con il progressivo culmine del culto eucaristico provocato dalla codificazione della festa del *Corpus Christi* o festa di Dio. Nei temi iconografici legati all'altare cristiano del Basso Medioevo, possiamo quindi trovare prove visive che ci permettono di comprendere più precisamente come questa «verità nascosta» del sacramento si sia materializzata attraverso l'esperienza sensoriale.

I paramenti liturgici (*cortini, pannum, velum, tetravela*) costituiscono un primo elemento degno di attenzione che permette di nascondere alla vista le specie eucaristiche e quindi di celare una parte della messa ai fedeli. Un manoscritto della fine del XIV secolo del *Pellegrinaggio della vita umana* di Guillaume de Digulleville rivela una curiosa immagine di Mosè che celebra l'Eucaristia, nascosto dietro una cortina liturgica.¹⁵ L'illuminatore separa il velo verdastro tenendolo artificialmente sul lato destro, come per evocare indiscretamente una finestra nascosta che ci permette di vedere l'azione rituale che si svolge dietro, che non è altro che la dossologia con la pisside sollevata.



Figura 12. *Pellegrinaggio della vita umana*, XIV secolo, Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi, ms. 1130, f. 8v. Fotografia: Institut de recherche et d'histoire des textes, Centre national de la recherche scientifique (Francia).

¹⁵ Biblioteca Sainte-Geneviève di Parigi, ms. 1130.

L'uso di questi tessuti per coprire l'altare in Occidente non è stato sufficientemente trattato nella storiografia della liturgia, poiché è molto probabile che non esistessero rubriche riguardanti i momenti appropriati per tirarli e aprirli, poiché tali gesti rientravano in una dimensione propria della tradizione e della consuetudine (non dobbiamo dimenticare che si tratta proprio della prima fonte della liturgia). Anche se Mario Righetti menziona che in Oriente queste tende avevano la funzione di «nascondere agli occhi dei fedeli la parte del santo ufficio che corrisponde al Canone» e che in Occidente questa pratica non è mai stata registrata, la comparsa di numerosi esempi di tende, con i relativi baldacchini, anelli e maniglie, ci mostra una realtà ben diversa. Perché decorare gli altari, non solo con tende, ma anche con il sistema per la loro corretta gestione, se questi sistemi non hanno alcuna utilità attiva nella liturgia di quel tempo?



Figura 13. *Libro d'ore*, XV secolo, Biblioteca comunale di Lione, ms. 5142, f. 157r. Fotografia: Istituto di ricerca e storia dei testi, Centro nazionale per la ricerca scientifica (Francia).

Un'interpretazione della Messa di San Gregorio, inclusa nel programma visivo di un libro d'ore francese del XV secolo¹⁶, ci viene presentata in modo molto simile a quello descritto sopra: l'ostia viene innalzata nel momento in cui Cristo appare in un sepolcro dietro l'altare, sostenuto da un angelo. Lo spazio dell'altare è circondato da quattro grandi candelabri, di cui ne vediamo solo tre, incorniciato da tende tenute insieme a coppie. Le tende agiscono chiudendo completamente lo spazio laterale e ricadendo completamente verso il basso, occultando così il processo di transustanziazione attraverso il quale le specie eucaristiche si trasformano nel Corpo e nel Sangue di Cristo. Sebbene questa pratica non figuri nelle rubriche dei messali dell'epoca, le fonti scritte degli allegoristi medievali menzionano la presenza di queste tende, determinandone spesso le attribuzioni simboliche, come fa Onore d'Autun nel XII secolo:

De palliis. Pallia, quæ in Ecclesia suspenduntur, sunt miracula Christi, quæ in Ecclesia leguntur.

Honoré d'Autun, *Gemma animae*, C. CXXXVII.

Da parte sua, alcuni anni più tardi, Sicardo da Cremona menziona i paramenti tra tutti i teli e i tessuti appesi all'interno della chiesa, alludendo anche al significato dei colori utilizzati per alcuni di questi paramenti:

Ornantur et altaria et Ecclesiae palliis, cortinis et hollosericis, et lineis, tapetibus historiatis, coronis regalibus, aut aliis ideis, aut diversis characteribus insignitis; quae omnia pertinent ad Christi miracula, vel ad futuram gloriam, quae ex antiquorum exemplis, et meritis nostris, imo gratiae Dei multifariis et fructuosis operibus revelabitur in nobis. [...]

Ergo pallia vel cortina candida mundiliam, rubea caritatem, viridia contemplationem, nigra carnis mortificationem, variata coloribus virtutum varietatem, linea tribulationem, holloserica significat virginitatem, ut per visibilia ad invisibiles movcainur ornatus, et repositam in coelis gloriam avida mente quaeramus.

Sicard da Cremona, *Mitræ*, C. XII

¹⁶ Biblioteca comunale di Lione, ms. 5142.

Verso la fine del XIII secolo, nel suo **Rationale**, Guillaume Durand ampliò la descrizione di questi paramenti liturgici, specificandone il numero e la collocazione all'interno della chiesa e indicando i momenti in cui tali veli liturgici venivano rimossi:

Circa hoc autem notandum est, quod triplex genus veli suspenditur in Ecclesia, videlicet, quod sacra operit, quod sacrarium a clero dividit, et quod clerum a populo secernit. Primum est nota nostrae legis. Secundum nota nostrae dignitatis, quia indigni sumus, imo impotentes coelestia inlueri. Il terzo è il freno della nostra concupiscenza carnale. Il primo, cioè le cortine che si estendono da entrambi i lati dell'altare quando il sacerdote entra nel sacro, come si dirà nella quarta parte, sotto il titolo *De secreta*, significa che, come si legge in Esodo 34, Mosè pose un velo sul suo volto, poiché i figli d'Israele non potevano sopportare lo splendore del suo volto, e come dice l'Apostolo, questo velo è ancora oggi sul cuore dei Giudei. In secondo luogo, vale a dire la cortina che nella Quaresima viene stesa davanti all'altare durante l'ufficio della Messa, ciò significa che il velo era sospeso all'interno del tabernacolo, il quale divideva il Santo dei Santi dai Santi, come verrà detto nell'introduzione della quarta parte, per cui l'arca era velata al popolo, ed era intessuta con opera meravigliosa, e decorato con una bella varietà di colori, che fu squarciato durante la passione del Signore, e sul suo esempio oggi i paramenti sono tessuti con una varietà di colori. *Del velo sopra menzionato, e di come debbano essere i paramenti, si trova in Es 26, 36.*

Durand, *Rationale*, Lib. I, C. III.

Più avanti nello stesso libro, egli farà esplicito riferimento alle cortine situate ai lati dell'altare, per indicare in quale momento del Canone si compie questo segno rituale:

Ad hoc etiam significandum sacerdos secretam intrans, quasi velatur quibusdam cortinis, quae sunt in lateribus altaris, prout infra dicetur in quarta particula canonis, super verbo Hanc igitur. Dicitur etiam Secreta, quia secreta et sub silentio dicitur; Christus enim ad consecrationem corporis sui venturus, secreta, et solus orabat ab hora coenae, usque dum suspensus est in cruce, quas orationes Secretae significant.

Durand, *Rationale*, Lib. IV, C. XXXV.

Le raffigurazioni iconografiche mostrano molto chiaramente la presenza di tendaggi già a partire dal XIV secolo. Sebbene tale uso possa essere di influenza orientale, la disposizione degli altari orientali – sotto baldacchini quadrangolari – non spiegherebbe l'inserimento di binari per spostare questi veli, molto probabilmente destinati a nascondere la *latens deitas*. Esiste un primo gruppo di immagini in cui si osserva una parte specifica del canone della messa e, di conseguenza, le tende compaiono a velare questi momenti. Si tratta delle immagini utilizzate per illustrare alcuni messali francesi, come quello conservato nella biblioteca del cardinale Mazarin a Parigi¹⁷. Un chierico si inchina davanti alle offerte, con le mani giunte, assistito da due diaconi. L'altare è qui rappresentato come un grande mobile in legno, ricoperto da almeno due tovaglie: una inferiore, da cui spicca un bordo blu in tinta con il baldacchino sospeso, e l'altra bianca con decorazioni in pizzo, sulla quale si distinguono chiaramente il corporale, il calice, il purificatorio e la pala. Su uno dei lati dell'altare (il più lontano dallo spettatore), sporge un'asta fissata alla pala d'altare. A questa asta sono appese delle tende di un viola spento, fissate all'asta tramite un cordone dorato.



Figura 14. *Messale*, XV secolo, Bibliothèque Mazarine di Parigi, ms. 410, f. 152r. Fotografia: Institut de recherche et d'histoire des textes, Centre national de la recherche scientifique (Francia).

¹⁷ Biblioteca Mazarine di Parigi, ms. 410.

Un altro manoscritto della stessa biblioteca contiene le *Decretali* di papa Gregorio VIII e presenta un'illustrazione della consacrazione del pane in cui un giovane assistente solleva la casula del celebrante per agevolare la genuflessione, tenendo in mano un cero acceso.¹⁸ Abbiamo già menzionato questo gesto in una precedente pubblicazione¹⁹, sebbene in questo caso la scena rivesta grande importanza poiché il drappo dell'altare è dello stesso colore di quello della casula del celebrante. La prospettiva permette non solo di intravedere le tende di destra, come nel messale sopra citato, ma anche quelle di sinistra, completamente tirate e fissate al montante tramite ganci.



Figura 15. *Decretali di Gregorio VIII*, XV^e, Bibliothèque Mazarine di Parigi, ms. 208, f. 158r.
Fotografia: Institut de recherche et d'histoire des textes, Centre national de la recherche scientifique (Francia).

Una scena della Messa di San Gregorio, conservata in un libro d'ore della Biblioteca comunale di Tours²⁰, ci mostra San Gregorio inginocchiato mentre ammira la presenza reale sull'altare, tenendo la forma sacra in posizione elevata dopo averla consacrata. L'altare che si vede in questa illustrazione è ornato da un *antependio* tessile di colore verde

¹⁸ Biblioteca Mazarine di Parigi, ms. 208.

¹⁹ Pazos-López, Ángel (2017). *Immagine e presenza della liturgia sacramentale medievale nel Trittico della Redenzione del Museo del Prado*. Eikón / Imago 6(2): 169-200.

²⁰ Biblioteca municipale di Tours, ms. 218.

con decorazioni dorate, che probabilmente evocano un ricamo. Una tovaglia di lino ricopre la superficie dell'altare e, posizionati direttamente sopra, si possono vedere i vasi sacri: il calice e un ciborio per la comunione sotto le specie del pane. La prospettiva di questa immagine è molto interessante perché, sebbene sia scorretta rispetto al trattamento volumetrico degli spazi, evoca la simmetria delle forme presentando l'altare aperto in modo trapezoidale verso la parte anteriore, con le due tende completamente spiegate.

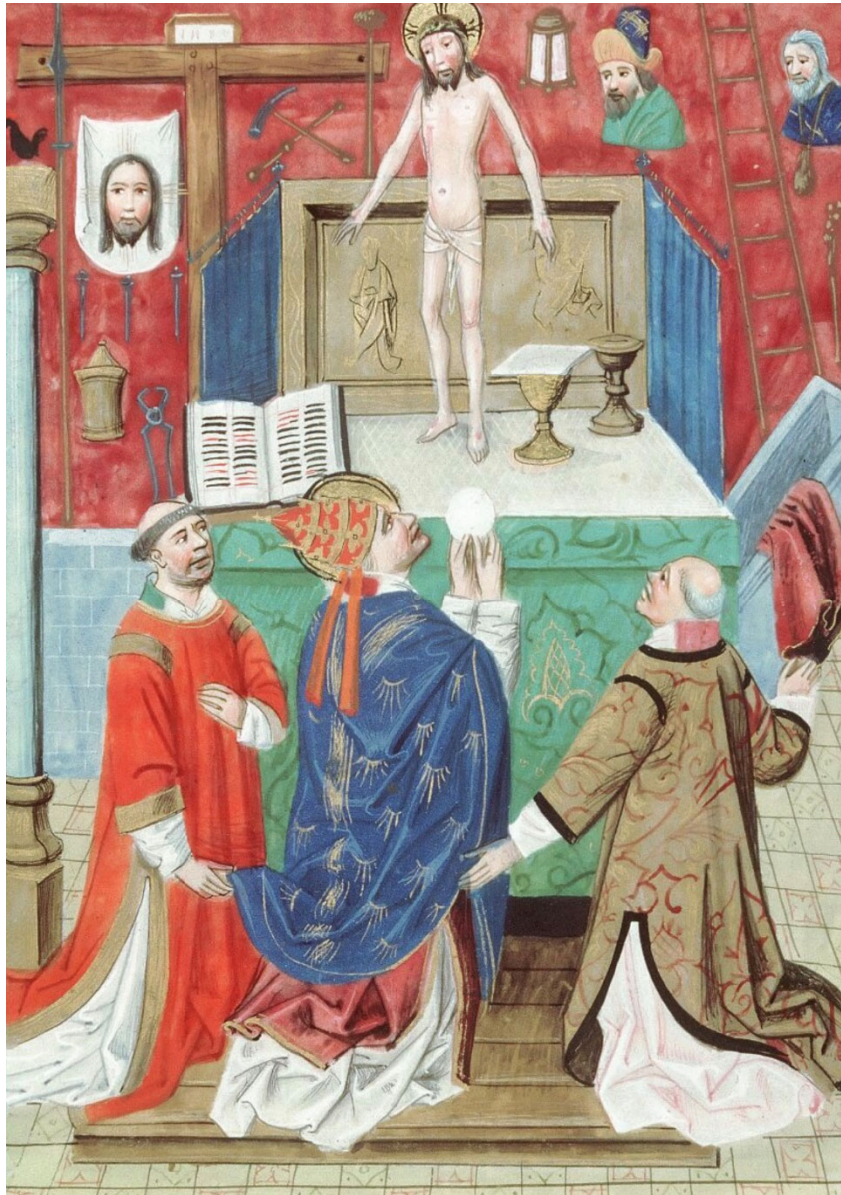


Figura 16. *Libro d'ore*, XV secolo, Biblioteca comunale di Tours, ms. 218, f. 183v.
Fotografia: Istituto di ricerca e storia dei testi, Centro nazionale per la ricerca scientifica (Francia).

Un secondo gruppo di immagini in cui compaiono le tende è legato all'altare degli olocausti degli Israeliti, raffigurato visivamente come un altare in un tempio cristiano.

Una Bibbia illustrata conservata presso la Biblioteca Municipale di Lione²¹, presenta Dio che si rivolge a Mosè, il quale si reca con degli animali per offrire un sacrificio sull'altare. Tuttavia, l'altare che vediamo non è un altare monumentale in pietra come quello del tempio dell'Antico Testamento, ma segue il formato che abbiamo visto nei messali francesi sopra menzionati. In questo esempio, i drappi sono di un colore violaceo spento e sono fissati al portante tramite un cordone dorato intrecciato, il che testimonia la varietà delle tecniche utilizzate per realizzare questo tipo di decorazione.



Figura 17. *Bibbia istoriata*, XV secolo, Biblioteca municipale di Lione, ms. Inc. 57, f. 87r.
Fotografia: Istituto di ricerca e di storia dei testi, Centro nazionale per la ricerca scientifica (Francia).

²¹ Biblioteca municipale di Lione, ms. Inc. 57.

Lo stesso tema dell'Antico Testamento ricompare in un manoscritto del Decreto di Graziano, risalente questa volta al XIV secolo e conservato alla Bibliothèque Mazarine di Parigi.²² In questo caso, l'immagine mostra l'intero contesto architettonico del tempio, evocato in analogia formale con una chiesa cristiana. Mosè e Aronne sono raffigurati in ginocchio, con le mani tese, mentre implorano Dio che, in questo caso, non si manifesta visibilmente. L'altare è raffigurato preparato per l'Eucaristia, con una struttura in pietra su due gradini che lo elevano. È ricoperto da un telo le cui decorazioni colorate sono visibili frontalmente e da una tovaglia di lino bianco che pende ai lati. Le tende sono visibili solo sul lato sinistro dell'altare, poiché la prospettiva laterale impedisce di vedere il lato destro. In questo caso, il tessuto del velo è di un verde opaco, fissato al supporto da anelli di colore chiaro.



Figura 18. *Graziano, Decreto*, XIV secolo, Bibliothèque Mazarine di Parigi, ms. 1290, f. 35v. Fotografia: Institut de recherche et d'histoire des textes, Centre national de la recherche scientifique (Francia).

Gli esempi visivi in cui vengono mostrati i paramenti liturgici testimoniano una pratica rituale – il gesto di tirare e aprire i veli – volta a nascondere il mistero divino nell'Eucaristia. Non si tratta di elementi essenziali del rito, come la posizione dei chierici,

²² Biblioteca Mazarine di Parigi, manoscritto 1290.

l'uso di determinati paramenti o le immagini dei vasi sacri, ma contribuiscono all'allestimento delle scene rituali e testimoniano la presenza di tende, veli e tendaggi il cui uso è chiaramente determinato dalla liturgia, anche se non è espresso nelle rubriche dei libri liturgici.

6. Conclusioni

Per concludere questo intervento, è opportuno esaminare alcune questioni che contribuiscono alla conoscenza degli altari del tardo Medioevo nell'ambito di influenza del rito romano. Innanzitutto, va sottolineato il valore dell'immagine artistica come fonte della cultura rituale medievale. Numerosi dettagli riguardanti la disposizione degli oggetti, la presenza di elementi quali tendaggi o l'uso di tessuti per decorarne la superficie possono essere attestati solo attraverso le rappresentazioni iconografiche dell'epoca, che fungono da documento iconografico che registra costumi e usanze, al di là dei testi stessi.

In secondo luogo, temi iconografici quali le messe miracolose presiedute dai santi, l'offerta dell'anima a Dio o le immagini di dettagli tessili come le tende ci forniscono informazioni sulla disposizione, la costruzione, la forma e la funzione degli altari medievali, nonché sul loro rapporto con altri elementi rituali che contribuivano all'esperienza estetica e sensoriale dei fedeli cristiani nel Medioevo. La conoscenza delle caratteristiche e delle fonti scritte di questi programmi iconografici è essenziale per una corretta comprensione dei riti medievali.

In terzo luogo, le immagini della liturgia presenti nelle tavole e nei manoscritti testimoniano alcune caratteristiche della spiritualità medievale che possono fornire chiarimenti alle discussioni sull'orientamento della preghiera liturgica e sulla sua diversità, in particolare in un Medioevo in cui sono presenti diverse forme rituali e in cui le pratiche liturgiche locali si intrecciano con la cultura popolare e devozionale. Il valore della parte immateriale del rito, trasmessa oralmente piuttosto che attraverso la redazione di rubriche nei libri liturgici, permette di percepire la liturgia medievale come una realtà orientata all'esperienza per i cristiani, il clero e i fedeli, che va ben oltre il semplice adempimento ripetitivo di un insieme di direttive formali ed estetiche.