



**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI URBINO "Carlo Bo"**

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE E DISCIPLINE  
UMANISTICHE

CORSO DI LAUREA: STORIA DELL'ARTE

**IL RITROVAMENTO DI GESU' DODICENNE NEL TEMPIO.**

**STORIA, DIFFUSIONE E CARATTERISTICHE DI UNA**

**ICONOGRAFIA AVVOLTA NEL SILENZIO.**

Tesi di Laurea di

**ANTONELLA EGIDIO**  
**Matricola 252512**

Relatore: Chiar.ma Prof.ssa

**MONICA GRASSO**

ANNO ACCADEMICO

2012 – 2013

Tesi compilativa

*Ai miei genitori...*

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	3
<b>CAPITOLO I</b>	
<b>Un ragazzino che non si trova</b> .....	8
1.1. Le fonti canoniche.....	9
1.2. Le fonti non canoniche.....	12
1.3. L'iconografia dell'episodio.....	16
1.4. La sapienza di Cristo.....	24
<b>CAPITOLO II</b>	
<b>Diffusione e caratteristiche dell'iconografia nel Medioevo</b> .....	39
2.1. Il ruolo di Maria.....	40
2.2. Il personaggio di Giuseppe.....	56
2.3. L'età dei protagonisti.....	63
2.4. Giotto, Duccio e Simone.....	67
<b>CAPITOLO III</b>	
<b>Ultimi sviluppi dell'iconografia dall'Umanesimo all'età moderna</b> .....	81
3.1. Tra tradizione e innovazione.....	82
3.2. La vita nascosta di Gesù.....	107
<b>CONCLUSIONI</b> .....	114
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	116

**SITOGRAFIA.....123**

**INDICE DELLE FIGURE.....126**

## INTRODUZIONE



Fig. 1. Simone Martini, *Ritorno di Gesù a Betlemme dopo la disputa con i dottori*, 1342. Liverpool, Walker Art Gallery.

Tempo fa mi preparavo per uno degli ultimi esami della Laurea Magistrale e mi imbattevo, più per curiosità che per motivi di studio, nel libro *Il gesto e l'espressione*, appartenente alla collana I Dizionari dell'Arte, edito da Electa nel 2005.

Mentre scorrevo nell'analisi dei gesti, da quelli semplicemente descrittivi a quelli della disperazione, fino a quelli osceni, mi trovavo per caso di fronte a un'immagine che rapiva completamente la mia attenzione. Si trattava della tavoletta di Simone Martini rappresentante il *Ritorno di Gesù a Betlemme dopo la disputa con i dottori*. (Fig. 1) Il dipinto faceva parte di un dittico eseguito nel 1342 e conservato presso la Walker Art Gallery di Liverpool.

Quanta umanità si celava dietro questo dipinto! La Vergine seduta su uno sgabello teneva un libro nella mano sinistra e tendeva la destra verso il figlio in segno di rimprovero. Lo sguardo severo, corrucciato, come quello di Giuseppe dall'altro lato, il quale sembrava però avere un ruolo di mediatore nella vicenda. Accanto a Giuseppe, Gesù fanciullo, bellissimo, braccia conserte e sguardo imbronciato, un classico ragazzino capriccioso e testardo che guarda la madre con atteggiamento di sfida.

Nel corso della mia carriera universitaria avevo apprezzato molti aspetti dei vari generi pittorici, ora l'eleganza della linea fiorentina, ora la sensualità del tonalismo veneziano; avevo amato il classicismo di Guido Reni così come gli sfondati di Guercino; lo stile botanico di Durer e la pennellata veloce di Luca Giordano; la grandezza di Caravaggio e il genio incompreso di Salvator Rosa. Tuttavia mai mi ero trovata di fronte ad un'iconografia del genere: conoscevo bene l'episodio della *Disputa di Gesù nel Tempio*, ma non credevo che qualcuno si fosse spinto a rappresentare il momento successivo, il rimprovero da parte dei genitori che ritrovano il ragazzo dopo tre giorni di angosciose ricerche.

Amante di quella umanizzazione del sacro che ricerca il quotidiano all'interno del divino e convinta della necessità nella vita di riconoscere il Cristo delle strade, quello che è vero Uomo prima di essere vero Dio, decidevo che quella immagine avrebbe dovuto aprire le porte ad una ricerca più accurata. Come era nata quella iconografia? Quali erano i testi di riferimento? E soprattutto chi altro l'aveva rappresentata? Il Martini non poteva essere unico testimone di quella tradizione!

Da questi presupposti nasce la mia tesi, una ricerca sull'iconografia del *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* che attraversi i secoli per giungere alla scoperta di un tema spesso trascurato. La ricerca, infatti, si è rivelata piuttosto ostica in quanto il materiale risulta scarso. A tacere

sull'argomento sono innanzi tutto le fonti, soprattutto quelle canoniche, che si fermano bruscamente all'episodio della *Disputa di Gesù nel Tempio* e riprendono a narrare la sua vita dopo ben trent'anni! A tacere sono anche le opere d'arte vere e proprie: vale a dire che pochi sono effettivamente gli artisti che si sono dedicati a questa tematica, sicuramente perché ne esistevano altre più rappresentate, o perché i committenti non la richiedevano, senz'altro perché la Chiesa presto comincia a vietare le fonti non canoniche.

Un lavoro, quindi, che ha richiesto zelo e pazienza e anche la necessità di deporre le armi quando determinati aspetti sono risultati del tutto oscuri; d'altra parte un'operazione spero illuminante su un argomento poco conosciuto o forse poco studiato.

Ho diviso l'elaborato in tre capitoli:

- Dedico tutto il primo capitolo alle caratteristiche generali della rappresentazione e agli aspetti ad essa collegati. Parto dalle fonti che narrano l'episodio, facendo una distinzione tra quelle canoniche e quelle non canoniche; di qui esamino in primo luogo la scena più famosa e principalmente legata all'episodio, vale a dire la *Disputa di Gesù nel Tempio*. A questo punto analizzo altri episodi collegati iconograficamente al momento della *Disputa*, in particolare il *Giuseppe che interpreta i sogni del faraone* e la *Disputa di Santa Caterina con i filosofi*. Concludo il primo capitolo rimandando ad un altro argomento collegato al soggetto della mia tesi, ovvero la sapienza di Cristo: Gesù che già a dodici anni dimostra la sua onniscienza, la consapevolezza della sua divinità e della sua missione è un tema su cui si focalizzano non solo i vangeli e i teologi, ma anche molti artisti nel corso della loro carriera.

- Se il primo capitolo tratta di argomenti relativamente legati all'oggetto della mia ricerca, il secondo è completamente destinato alla vera e propria iconografia del *Ritrovamento di Cristo nel Tempio*. In questo capitolo esamino la diffusione del soggetto nel suo periodo di massimo sviluppo, ovvero il Medioevo. Divido e ordino il materiale a seconda delle principali varianti iconografiche che si pongono all'interno della scena: il ruolo di Maria, madre celeste e terrena allo stesso tempo; il personaggio di Giuseppe, in genere secondario o addirittura assente, che può essere però enfatizzato in base alle scelte dell'artista. Altra variante iconografica è rappresentata dal numero dei dottori e dalla loro caratterizzazione fisica: col trascorrere degli anni, infatti, e con l'inasprirsi della polemica anti-ebraica, questi personaggi saranno sempre più riconoscibili tramite l'inserimento di alcuni attributi iconografici e saranno sempre più connotati fisicamente con barbe scure e volti appuntiti, sfociando talvolta nell'abbruttimento e nella caricatura. I dottori del tempio sono protagonisti anche dell'ultima

variante iconografica riscontrata in ambito medievale, vale a dire l'età dei protagonisti: se infatti generalmente gli artisti tendono a rafforzare la differenza di età tra Gesù e i dottori, proprio per contrapporre la sapienza dell'uno all'ignoranza degli altri, in altri casi questa distanza anagrafica tende ad essere annullata; Cristo, ad esempio, può essere appresentato adulto, oppure gli scribi possono essere ringiovaniti. Concludo il secondo capitolo con un paragrafo dedicato a tre versioni particolari dell'iconografia del *Ritrovamento di Cristo*, superiori per importanza a tutte le altre e strettamente legate tra di loro: quella di Giotto, di Duccio di Buoninsegna e di Simone Martini.

- Nell'ultimo capitolo tratto della diffusione dell'iconografia nel periodo successivo, vale a dire dagli inizi del Quattrocento fino all'epoca moderna, poiché è in questo periodo che il tema oscilla più frequentemente tra tradizione e innovazione. Comincio da esempi che mostrano ancora l'aderenza allo stile e allo spirito del passato per poi passare ad alcune interpretazioni che rompono totalmente con la tradizione. Difatti, dal XVI secolo in poi l'iconografia subisce una vera e propria trasformazione per quanto riguarda la disposizione e il rapporto tra i personaggi, i dottori vengono sempre più offuscati nella composizione e si tende a sottolineare sempre di più l'incontro di Gesù con Maria e Giuseppe, fino ad arrivare ad un vero contatto fisico tra i tre personaggi. Termino l'ultimo capitolo con un paragrafo a sé stante dedicato ad una tematica strettamente connessa alla mia ricerca, ovvero la rappresentazione degli episodi relativi alla cosiddetta "Vita nascosta di Gesù", che presumibilmente si svolge dal ritorno del ragazzo a Nazareth fino al trentesimo anno di età

Ringrazio fin da ora la mia relatrice, la Professoressa Monica Grasso, per l'assoluta e meravigliosa disponibilità, per aver accolto le mie iniziali titubanze, supportandomi anche moralmente e per avermi fornito tutte le fonti necessarie alla mia ricerca.

Ringrazio la Professoressa Grazia Maria Fachechi, per avermi aiutata a decifrare alcuni aspetti particolarmente spinosi della ricerca, illuminandoli con la sua cultura e la sua esperienza.

Ringrazio la dott.ssa Silvia Pedone, la dott.ssa Alessandra Avagliano, il dott. Giorgio Leone, per essersi intrattenuti con me a discorrere sull'argomento e ad offrirmi la loro collaborazione su alcuni aspetti iconografici oscuri.

La mia tesi nasce come omaggio a quegli artisti che non si sono fermati alla rappresentazione del trionfo della divinità, ma che hanno saputo intravedere la forte spiritualità celata dietro la quotidianità. Un omaggio quindi alla semplicità, alle piccole cose;

un omaggio alla fede, che è cosa diversa dalla religione, perché non soggiace alle logiche di potere, ma nasce da un'esigenza interiore e accompagna l'uomo nelle difficoltà e nelle speranze di ogni giorno, fortificando la convinzione che il bene trionferà. Illusione o verità che sia, mi piace pensare che Dio si è fatto uomo per questo.

## CAPITOLO I

### Un ragazzino che non si trova

Se è vero che l'iconografia del *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* è cosa alquanto rara e che pochi artisti hanno scelto nel corso della loro carriera di rappresentare questo episodio, è pur vero che questi artisti dovevano basarsi su qualche testo che raccontasse la vicenda.

Le fonti che trattano l'argomento sono di due tipi: da un lato abbiamo i Vangeli canonici e i commenti alla vita di Cristo, dall'altra abbiamo le fonti non canoniche, ovvero i Vangeli apocrifi. È inutile dire che, per un episodio come questo, i secondi sono stati molto più utili, in quanto ci illuminano su aspetti spesso sconosciuti della vita di Gesù. Le fonti canoniche, invece, sembrano dimenticare la funzione genitoriale di Maria e Giuseppe e la loro reazione al ritrovamento del figlio e si soffermano soprattutto sulla consapevolezza del Fanciullo della sua missione divina.

L'episodio raccontato, tuttavia, è sempre lo stesso: nel villaggio in cui cresce, Gesù condivide la vita delle persone comuni, lavora con Giuseppe e si istruisce presso alcuni maestri. A dodici anni il ragazzo partecipa al pellegrinaggio a Gerusalemme che i suoi genitori erano soliti compiere durante la Pasqua. Tuttavia al rientro a Nazareth, Maria e Giuseppe scoprono che il fanciullo non è tornato con loro. Disperati, cominciano a cercarlo invano tra amici e parenti e, quando dopo tre giorni ritornano a Gerusalemme, lo trovano nel tempio a conversare con i dottori che erano incaricati di insegnare la legge. A questo punto abbiamo la reazione di Maria (*"Figlio, perché ci hai fatto così?"*), che può essere letta come un rimprovero o come una richiesta dettata dalla disperazione; infine il ragazzo viene ricondotto a casa.

La scena, che chiude il ciclo dell'infanzia di Cristo e che può essere considerata come la prima predicazione di Gesù, serve da transito tra la sua Vita nascosta<sup>1</sup> e la sua Vita pubblica.

---

<sup>1</sup> I Vangeli non fanno cenno alla vita di Gesù dai tredici ai ventinove anni. Di qui molti artisti hanno immaginato una serie di episodi connessi con l'argomento.

Ma nell'intervallo trascorrono tanti anni di cui non sappiamo nulla. Tra il suo dodicesimo e il suo trentesimo anno, Gesù scompare dalla storia!

In questo capitolo si analizza prima il racconto dell'episodio nelle fonti canoniche, poi la versione dei vangeli apocrifi, infine vengono esaminate le modalità generali della rappresentazione della scena inserendo alcuni esempi che aiutino a comprenderne le caratteristiche principali.

### **1.1. Le fonti canoniche.**

L'episodio è narrato principalmente nel Vangelo di Luca, che può essere considerato il punto di vista più "umano" sulla vita di Gesù, nel quale l'evangelista contempla Cristo con particolare simpatia e ritrae la sua bontà per i peccatori. Come Matteo, anche Luca ha voluto inserire un periodo che precede l'apparizione in pubblico di Gesù, ovvero la sua Infanzia. I testi della Natività, i cosiddetti "Vangeli dell'Infanzia" non hanno una base storica e molti studiosi diffidano della veridicità delle informazioni; ma di certo essi rappresentano una proclamazione gioiosa di ciò che la Natività arreca all'umanità: la presenza di Gesù, Signore in mezzo agli uomini.

Ecco come Luca racconta l'episodio.

*I suoi genitori si recavano tutti gli anni a Gerusalemme per la festa di Pasqua. Quando egli ebbe dodici anni, vi salirono di nuovo secondo l'usanza; ma trascorsi i giorni della festa, mentre riprendevano la via del ritorno, il fanciullo Gesù rimase a Gerusalemme senza che i genitori se ne accorgessero. Credendolo nella carovana fecero una giornata di viaggio e poi si misero a cercarlo tra i parenti e i conoscenti; non avendolo trovato tornarono in cerca di lui a Gerusalemme. Dopo tre giorni lo trovarono nel tempio, seduto in mezzo ai Dottori, mentre li ascoltava e li interrogava. E tutti quelli che l'udivano erano pieni di stupore per la sua intelligenza e le sue risposte. Al vederlo rimasero stupiti e sua madre gli disse: "Figlio, perché ci hai fatto così? Ecco, tuo padre e io, angosciati, ti cercavamo". Ed Egli rispose: "Perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?" Ma essi non compresero le sue parole. Partì dunque con loro*

*e andò a Nazaret e stava loro sottomesso. Sua madre serbava tutte queste cose nel suo cuore. E Gesù cresceva in sapienza, età e grazia, davanti a Dio e agli uomini*<sup>2</sup>.

Come si vede, non c'è traccia di un rimprovero nel vero senso del termine; la frase di Maria: *“Figlio, perché ci hai fatto così? Ecco, tuo padre e io, angosciati, ti cercavamo”* denuncia più che altro la disperazione, comunque umana e straziante, della scomparsa di un figlio che comincia a essere indipendente. L'aggettivo *“sottomesso”* fa intuire che il ragazzo sia stato in qualche modo biasimato, ma l'attenzione di Luca si focalizza su altri elementi. In particolare si vuole porre l'accento sulla Sapienza di Cristo: i suoi interventi manifestano già a dodici anni una straordinaria consapevolezza della sua missione e una grande erudizione religiosa. E' per questo che rivendica anche una libertà che sorprende i suoi genitori; Maria e Giuseppe sono già informati del suo destino non comune, tuttavia l'improvvisa dichiarazione di Gesù li sconcerta. Ecco che fin dal momento in cui parla per la prima volta, Gesù si dichiara Figlio di Dio<sup>3</sup>.

L'infanzia di Gesù non si distingue infatti da quella di un comune ragazzo e si introduce lentamente nel contesto sociale e religioso del suo mondo d'origine. Egli cresce nel suo ambiente, come tutti. Il suo linguaggio, il suo comportamento, sono quelli degli uomini che lo circondano. Eppure in questa umile e comune esistenza si inserisce la divina chiamata di Dio. Le vie e le tappe di questa chiamata sono un mistero che le narrazioni evangeliche non hanno svelato. Il comportamento di Maria è illuminante. Alla domanda del Figlio: *“Perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?”* la Vergine dimostra di non comprendere queste parole (*“Ma essi non compresero le sue parole”*), attestando in questo modo l'oscurità e il mistero che avvolge la vocazione di Cristo. In poche parole Gesù è stato sicuramente chiamato da Dio, ma a noi non è dato sapere come<sup>4</sup>.

Un altro testo che descrive l'episodio sono le *Meditationes Vita Christi*, attribuite allo Pseudo Bonaventura o più spesso ad un anonimo frate francescano del XIV secolo<sup>5</sup>. Anche qui viene narrata l'infanzia di Cristo e viene raccontata la vicenda in questi termini:

---

<sup>2</sup> Vangelo secondo Luca, 2, 41-51 in P. Rossano, *Nuovo Testamento*, in *La Sacra Bibbia: tradotta dai testi originali e commentata*, a cura di E. Galbiati, A. Penna e P. Rossano, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1973.

<sup>3</sup> L. Piva, *Oltre il deserto <<...Parlerò al suo cuore>>: commento liturgico-pastorale al Vangelo di Luca*, Edizioni San Paolo, Milano, 2009, p. 39.

<sup>4</sup> Sull'argomento vedi anche: B. Scremin, *Commento al Nuovo Testamento*, Cittadella, Assisi, 1972, p. 80.

<sup>5</sup> Il testo è stato attribuito a San Bonaventura fino alla fine del XIX secolo. Successivamente l'attribuzione è stata modificata in Pseudo-Bonaventura, a confermare l'anonimia dell'autore. La maggior parte degli studiosi concorda comunque sul fatto che il libro sia stato scritto da un frate francescano nei primi anni del XIV secolo.

*Ma al terzo dì, tornando in Jerusalem si l'trovarò nel tempio che siedeva in mezzo ai dottori. Allora la madre veggendolo, e tutta rallegrata quasi come risuscitasse, si inginocchiò e con le lacrime rendeo grazie a Dio. E quando lo fanciullo vide la madre, incontanente venne a lei, e quella ricevendolo intra le braccia sue, lo stringeva a sé e con grande dolcezza tutto 'l basciava; e accostava lo suo volto col suo. E era sì grandissima la dolcezza e la letizia ch'avea di lui, che non li potea parlare. E poi guatandolo disse: "Figliuolo mio, che è questo che tu ci hai fatto? Io e 'l padre tuo t'andavamo caendo con grande dolore". E quelli rispose: "E perché m'andavate voi caendo? Non sapete voi che mi conviene stare e esercitare nell'opera del Padre mio?" Ma elli non intesono questa parola. E disse la madre: "Figliuolo mio, io voglio che noi torniamo a casa nostra; non ne vuoi venire con noi?" E quelli rispuose: "Io farò ciò che vi piace" e così tornò con loro a Nazaret [...] e seguì la volontà della madre, e tornò con lei e con Josep, e stava subietto a loro. E di ciò ci possiamo ancora maravigliare della sua grande umiltà<sup>6</sup>.*

Anche qui ritorna il termine "subietto", a dimostrare una sottomissione consapevole della preoccupazione dei genitori e che presuppone probabilmente un rimprovero. Ma ciò che dissuade da questa impressione è il comportamento di Maria: in lei nessuna vena polemica, nessun richiamo al figlio incosciente, solo la gioia immensa per averlo ritrovato, solo la tenerezza e la dolcezza della madre che teme per un attimo di non rivedere più il figlio e che si lascia andare finalmente a baci e carezze tra le lacrime.

---

<sup>6</sup> Fr. F. Sarri, *Le Meditazioni della Vita di Cristo di un frate minore del secolo XIV*, Vita e Pensiero, Milano, 1933, pp. 63-68.

## 1.2. Le fonti non canoniche.

Accanto alle fonti canoniche vi è la presenza, tenace, incalzante, di testi diversi, che si distaccano dalla tradizione e informano su aneddoti particolari della vita di Gesù.

Si tratta dei Vangeli apocrifi, in particolare il *Vangelo Arabo dell'Infanzia di Gesù* e il *Vangelo dell'Infanzia* di Tommaso<sup>7</sup>.

Il *Vangelo Arabo dell'Infanzia di Gesù* è pervenuto in arabo e siriano ed è databile tra il V e il XIII secolo, si basa sugli apocrifi occidentali e contiene notizie relative all'infanzia di Gesù.

L'episodio del ritrovamento è raccontato in questo modo:

*Giunto all'età di dodici anni lo condussero a una festa a Gerusalemme. Al termine della festa essi tornarono, ma il signore Gesù rimase nel tempio tra i dottori, gli anziani e gli eruditi dei figli di Israele. Li interrogava nelle loro specialità e rispondeva a sua volta alle loro domande [...] Gli domandò poi il capo dei dottori: "Hai letto i libri?" "Ho letto sia i libri" – rispose il Signore Gesù – "sia quanto è in essi contenuto." E spiegò i libri, la legge, i precetti, gli statuti e i misteri contenuti nei libri dei profeti, cose irraggiungibili dall'intelletto di ogni creatura. Quel dottore disse dunque: "Una tale scienza finora io né l'ho raggiunta, né mai ne ho sentito parlare. Chi pensi che sarà questo ragazzo?" [...] Mentre parlavano tra di loro di queste e altre cose, si presentò la Signora Padrona Maria, che da tre giorni girava con Giuseppe alla ricerca di lui. Vedendolo dunque seduto tra i dottori [...] gli disse: "Figlio mio, perché ti sei comportato così? Ecco che io e tuo padre ti stiamo cercando con grande pena." Ed egli: "Perché mi cercate? Non sapete che è necessario che io mi intrattenga nella casa di mio Padre?" Ma essi non compresero le parole che egli aveva detto loro. Allora quei dottori domandarono a Maria se questo era suo figlio; e al suo assenso, esclamarono: "O felice te, Maria, che hai generato un figlio come questo!" Ritornato poi con essi a*

---

<sup>7</sup> I Vangeli apocrifi sono stati aggiunti a quelli canonici nei primi secoli del Cristianesimo. Alcuni di questi scritti contengono forti tendenze ereticali, ma non mancano elementi, assenti nei testi di Matteo, Marco, Luca e Giovanni, entrati a far parte stabilmente della tradizione cristiana. Questi testi sono stati inizialmente tollerati dalla Chiesa, ma con progressive riduzioni nelle letture, fin quando vengono inseriti nell'Indice dei Libri proibiti dal Decreto attribuito a Papa Gelasio, redatto nel VI secolo. Essi continuano tuttavia a mantenere un notevole fascino e a riscuotere molto successo, specie per l'abbondanza di dettagli narrativi relativi alla vita di Gesù, su cui i canonici sono particolarmente avari di notizie.

*Nazaret, si comportava in ogni cosa secondo i loro desideri. Sua madre conservava tutti questi fatti in cuor suo. E il Signore Gesù cresceva in statura, in sapienza e grazia davanti a Dio e davanti agli uomini. Da quel giorno prese a tenere nascosti i suoi miracoli e i suoi misteri e a dedicarsi allo studio della legge fino a quando raggiunse il trentesimo anno di età<sup>8</sup>.*

Il testo non si allontana molto dal racconto dei vangeli canonici, ma introduce un elemento interessante: le ultime righe ci informano sul fatto che, ritornato a Nazareth, Gesù “*si comportava in ogni cosa secondo i loro desideri*” e soprattutto che, dopo l’episodio, il ragazzo comincia a “*tenere nascosti i suoi miracoli e i suoi misteri*”. Ognuno capirà bene che il fanciullo adotta il tipico comportamento apparentemente remissivo di chi ha subito una ramanzina dai genitori e cerca di ingraziarsi il loro perdono. Tuttavia, secondo una tipica tendenza adolescenziale al piacere del proibito, il ragazzo continua a praticare gli stessi comportamenti, avendo cura di celarli regolarmente al padre e alla madre<sup>9</sup>.

Ma soprattutto è il Vangelo apocrifo di Tommaso a rivelare dei particolari interessanti sulla vicenda:

*Quando ebbe dodici anni i suoi genitori andavano, secondo l’usanza, a Gerusalemme per la festa della Pasqua [...] Ma quando loro ritornarono, il ragazzo Gesù tornò indietro a Gerusalemme mentre i suoi genitori pensavano che egli fosse nella carovana [...] Lo ricercarono tra i loro parenti e, non avendolo trovato, ne furono afflitti e tornarono di nuovo in città alla ricerca di lui. Dopo tre giorni lo trovarono nel tempio seduto in mezzo a dottori mentre li ascoltava e li interrogava. Tutti ascoltavano e si stupivano che, ragazzo com’era, chiudesse le bocca agli anziani e ai dottori del popolo, esponendo i punti principali della Legge e le parabole dei profeti. Sua madre Maria gli si accostò e gli disse: “Figlio mio, perché ci hai fatto questo? Ecco che noi, addolorati, ti cercavamo.” Gesù rispose loro: “Perché mi cercate? Non sapete che devo essere nella casa di mio Padre?” ma gli scribi e i farisei le domandarono: “Tu sei la madre di questo ragazzo?” “Lo sono” lei rispose. Le dissero allora: “Beata tu tra le donne, poiché Dio ha benedetto il frutto del tuo seno. Noi, infatti, non abbiamo mai visto né udito una*

---

<sup>8</sup> *Vangelo Arabo dell’Infanzia*, in L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Vol. I, Edizione Utet, Torino, 1994, p. 340.

<sup>9</sup> B. Maggioni, *La Vita nascosta di Gesù*, Editoriale Jaka Book, Milano, 2004, p. 13.

*tale gloria, virtù e sapienza.” E Gesù, levatosi, seguì sua madre ed era sottomesso ai suoi genitori*<sup>10</sup>.

Anche qui ritornano identici alcuni elementi: la sapienza di Cristo, la consapevolezza di essere figlio di Dio e tuttavia la sua sottomissione a Maria e Giuseppe.

I dati più interessanti vengono alla luce leggendo l'intero Vangelo di Tommaso, che permette di delineare perfettamente l'umanità di Gesù dodicenne. Alcuni episodi sono illuminanti e perfino divertenti: nei primi capitoli si racconta il momento in cui Gesù si ritrova a giocare con l'acqua presso un torrente e impasta argilla traendone dodici passeri. Arriva però un altro ragazzino che rompe le pozzette con le quali giocava. L'elemento completamente nuovo e sbalorditivo è la reazione di Cristo: si irrita e maledice il compagno, che muore. Giuseppe viene avvertito da coloro che hanno assistito alla scena, i quali lo minacciano: *“Tu che hai un simile ragazzo, non puoi abitare nel villaggio con noi!”*<sup>11</sup> Ecco che il padre irrompe sulla scena e ammonisce una prima volta il ragazzo. Ma le bravate di Gesù continuano: per vendicarsi degli accusatori, li maledice e li rende ciechi. A questo punto *“Giuseppe si alzò, gli prese l'orecchio e glielo tirò forte. Il ragazzo allora si sdegnò e disse: [...] Veramente noi hai agito in modo sensato! [...] Non mi molestare!”*<sup>12</sup>

Giuseppe è quindi il responsabile sociale di Gesù: tutti ricorrono a lui e a lui manifestano il loro malcontento per il comportamento del figlio. Facile quindi comprendere il ruolo difficile dell'uomo, che si ritrova a dover educare e giustificare un figlio di cui è solo padre “adottivo”. Diversa la funzione di Maria, che mostra in tutto il Vangelo una vicinanza maggiore con il figlio e, pur non comprendendone i comportamenti, gli sta accanto con amore materno.

Dunque il Vangelo dell'infanzia ci da un'altra immagine di Gesù, quella di un ragazzino dispettoso, talvolta irrispettoso, che vive una fase della sua vita in maniera del tutto pertinente alla sua età. Questa diversa visione del Cristo fanciullo si denota anche dalla sua risposta alla madre dopo il ritrovamento nel tempio: di fronte al rimprovero di Maria, Gesù risponde in modo assolutamente non idoneo. Anziché spiegare perché non ha avvertito i genitori, risponde in modo molto accusatorio con una controdomanda, spiegando che lui doveva essere lì, a praticare le cose del Padre suo. Anziché scusarsi in qualche modo del dolore arrecato ai

---

<sup>10</sup> *Vangelo di Tommaso*, in L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., pp. 296-298.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 339

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 340

genitori, egli li accusa, quasi fosse lui la vittima della situazione. Un ragazzino indisponente, provocatorio, lontano anni luce dall'immagine che ci restituiscono i padri della Chiesa. Basti pensare ad esempio al *Commento al Vangelo di Luca* di Sant'Ambrogio che, a proposito dell'episodio, parla di “*deferenza*” del ragazzo verso Dio e verso il padre putativo e invita il lettore a imparare “*gli insegnamenti che ti saranno utili, e riconosci gli esempi di amor filiale*”<sup>13</sup>.

È chiaro quindi che nei Vangeli apocrifi si constata spesso un sopravvento dell'elemento narrativo su quello teologico, in qualche caso ci si trova di fronte a narrazioni palesemente fantastiche, eppure la finalità è prettamente dottrinale: è come se l'autore volesse dirci che, se è vero che la predicazione di Cristo inizia dal momento del suo Battesimo, in realtà Gesù fanciullo è già nel pieno della sua attività rivelatrice e miracolosa<sup>14</sup>. Molti fattori infatti preannunciano la sua futura vita pubblica: i dodici passeri ad esempio sono la prefigurazione dei dodici apostoli, l'episodio di Gesù urtato dal ragazzino predice che anche in futuro egli camminerà tra gli altri senza urtare, ma sarà urtato. Insomma la divinità è presente in Cristo fin dalla sua infanzia e perciò produce le stesse reazioni nella società che produrrà da adulto; non si tratta solo di semplici e più o meno capricciosi miracoli, ma di segni e misteri che già allora non vengono compresi, dai genitori in primis.

---

<sup>13</sup> Sant'Ambrogio, *Commento al Vangelo di San Luca*, Vol. I, Traduzione di R. Minuti con la revisione di R. Marsiglio, Città Nuova Editrice, Roma, 1966, pp. 119-120.

<sup>14</sup> L. Piva, *Oltre il deserto*, cit., p. 42.

### 1.3. L'iconografia dell'episodio.

Dal punto di vista iconografico, la scena presenta delle costanti e delle varianti che è importante mettere in luce fin dal principio. Di fatto, il passo dell'evangelista Luca ha fornito materiale per due scene distinte: la *Disputa di Gesù tra i Dottori* e il *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*.

#### La Disputa di Gesù nel Tempio

Il primo episodio è quello più conosciuto, rappresentato spesso dagli artisti di tutti i secoli. Gesù è raffigurato talvolta in piedi, talvolta seduto in cattedra a piedi nudi; può levare una mano in gesto oratorio o annoverare argomenti con le dita, con il tipico gesto usato nelle dispute teologiche, che corrisponde al metodo dell'argomentazione scolastica. Spesso mostra un codex, mentre i dottori tengono dei rotuli: a significare l'opposizione tra il Vangelo e la Torah, l'antica e la nuova legge. Disposti in semicerchio attorno a Gesù, i Dottori hanno in genere delle caratteristiche fisiche molto accentuate e seguono il sermone in diversi atteggiamenti: tendendo l'orecchio, portando una mano al mento, ad esprimere concentrazione.

Citiamo tre esempi particolarmente significativi e adatti a illustrare le caratteristiche della rappresentazione

Il primo è la *Disputa nel Tempio* di Pinturicchio, eseguito nel 1500 nella Cappella Baglioni di Santa Maria Maggiore a Spello (Fig. 2) Prima di lasciare l'Umbria, Pinturicchio lavora a Santa Maria Maggiore a Spello, dove affresca una cappella per Troilo Baglioni, priore e poi vescovo. La data che si legge in una targa tra gli ornati di un pilastro, "MCCCCCI" (1501), attesta l'ultimazione dei lavori<sup>15</sup>. Il ciclo pittorico ha per tema l'avvento e l'infanzia di Cristo, con tre grandi scene incorniciate in finte architetture: l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei pastori* e la *Disputa di Gesù con i dottori*.<sup>16</sup> In questo ciclo il pittore attenua la ricchezza decorativa degli Appartamenti Borgia a Roma e si fa notare invece per uno stile narrativo limpido e sereno, tipico degli anni giovanili. La scena della *Disputa* è ambientata, come avviene spesso nella pittura rinascimentale, in una piazza aperta e si svolge davanti al tempio e non al suo interno per enfatizzare la scenografia prospettica e architettonica. Dice infatti il Berenson: "*Invano presso artisti precedenti, o in altre scuole, cercheremmo una*

<sup>15</sup>C. A. Luchinat, *Pinturicchio*, Scala, Firenze, 1999, p. 47.

<sup>16</sup> C. A. Luchinat, *Pinturicchio*, cit., pp. 47-50.

scena impostata spaziosamente, e dove le figure siano meglio collocate, l'architettura nobilmente suggestiva e saturo il paesaggio d'un odore d'aria aperta, come [nelle opere del Pinturicchio]”.<sup>17</sup> Tipico è anche l'edificio a pianta centrale, che l'artista aveva già osservato nella peruginesca *Consegna delle chiavi* della Sistina.



**Fig. 2. Pinturicchio, *Disputa di Gesù con i dottori*, 1500. Spello, Santa Maria Maggiore, Cappella Baglioni.**

<sup>17</sup> B. Berenson, *I Pittori italiani del Rinascimento*, BUR Rizzoli, Milano 2009, p. 172.

L'elemento importante ai fini della dissertazione è il Cristo dodicenne isolato al centro della composizione. Avvolto in un mantello azzurro e coronato da una piccola aureola, il fanciullo guarda dritto davanti a sé con un volto da piccolo saggio ed enumera gli argomenti con le dita. Quando un personaggio è raffigurato nell'atto di computare, non sta semplicemente contando, ma argomentando: l'indice della mano destra si appoggia sulle dita aperte della sinistra, oppure pollice e indice della mano destra afferrano un dito dell'altra mano. È il gesto dell'insegnante, del precettore, spesso rappresentato di fronte ai suoi allievi. Nell'atto di computare sono rappresentati intellettuali e filosofi del passato, così come evangelisti e santi noti per i loro scritti e la loro erudizione. È il gesto proprio di Cristo tra i Dottori e che analizzerò a breve anche in Santa Caterina d'Alessandria mentre disputa la sua causa tra i filosofi<sup>18</sup>. La folla è composta da figure tipiche di queste scene, giovani spose, vecchie sdentate nonché, a sinistra, il ritratto del committente Baglioni. Storpi e mendicanti, soldati e sacerdoti, arricchiscono la narrazione, rendendo meno aulico, più familiare, il momento della Disputa tra il giovane Gesù e gli scribi<sup>19</sup>. Giuseppe e Maria entrano in scena in primo piano a destra con un misto di sollievo e di sorpresa; l'uomo indica verso il figlio ritrovato, ma la Vergine lo mantiene per la cintola, quasi come se fosse consapevole del ruolo del figlio e volesse trattenersi ella stessa ad ascoltare le sue parole. I libri per terra sono simboli della sconfitta del sapere dei sacerdoti, che assistono alla scena rapiti da una conoscenza così grande e sono caratterizzati ognuno da un atteggiamento diverso: meraviglia, attenzione, perplessità.

---

<sup>18</sup> L'analisi dei gesti è approfondita nel libro: B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, coll. I Dizionari dell'Arte, Electa, Milano, 2005.

<sup>19</sup> F. F. Mancini, *Pintoricchio*, Silvana Editoriale, Milano, 2007, p. 202.

Il secondo esempio è il *Cristo tra i Dottori* di Durer, datato 1506 e che si trova a Madrid.  
(Fig. 3)



Fig. 3. Albrecht Durer, *Cristo dodicenne tra i dottori*, 1506. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.

L'opera risale al secondo soggiorno veneziano dell'artista ed è fortemente influenzata da artisti come Leonardo, Lorenzo Lotto, Giovanni Bellini. La data 1506 compare su un fogliettino che sbucca dal libro in primo piano sulla sinistra, insieme al monogramma di Durer e alla scritta: "opus quinque dierum"<sup>20</sup>, ovvero opera eseguita in cinque giorni. Gesù, giovane e bello, mostra con l'indice destro di parlare di un primo argomento, mentre il più vecchio dei dottori accanto a lui, pallido, brutto e sdentato, ha già esaurito anche l'ultimo dei suoi argomenti, come si può notare dall'indice appena sollevato della mano destra e dal mignolo ripiegato della sinistra. A sua volta il dottore a sinistra ha già chiuso il suo libro e vi ha appoggiato sopra le mani, una sull'altra, in atteggiamento passivo, guardando con aria

<sup>20</sup> S. Zuffi, *Durer*, Electa, Milano 2000, p. 75.

sgomenta al vecchio che ha consumato tutti i suoi ragionamenti. Il suo collega più giovane, subito sopra di lui, sta affannosamente cercando tra i suoi fogli qualche nuovo appiglio. Unico fra tutti, il vecchio dottore calvo a destra, assorto dai suoi pensieri, sembra allontanare da sé il libro<sup>21</sup>. La composizione non presenta l'ampio respiro spaziale che caratterizza l'opera di Pinturicchio e che valorizza l'impianto architettonico e prospettico, ma si focalizza sui primi piani dei personaggi e sui loro volti fortemente espressivi, talora grotteschi. Anche in questo caso, però, Gesù dodicenne enumera con calma i concetti, mentre le mani nodose del dottore, sulla destra, esprimono nervosismo e confusione. Si potrebbe dire che in questo dipinto le mani parlano da sole, tanto sono cariche di espressività. Al centro della composizione, infatti, non c'è la testa di Cristo, ma proprio l'intreccio delle mani. Fondamentale, poi, è l'energia dei volti dei vecchi, che si contrappone alla serenità di Cristo Maestro; il profilo della figura a destra di Gesù, in particolare, raggiunge livelli quasi caricaturali. Zuffi, nel libro *Episodi e personaggi del Vangelo*, all'interno della collana *I dizionari dell'arte*, parla di quattro Dottori attorno a Cristo che rappresenterebbero i quattro temperamenti che regolano il carattere delle persone<sup>22</sup>, lasciando quindi senza identificazione i due personaggi sullo sfondo. Secondo Prinz, invece, anche essi rappresentano due dottori: in particolare quello in alto a destra ha ascoltato tutto con attenzione, ma gli manca la fede per accettare; l'altro giovane, dal lato opposto, con l'espressione tesa rivolta in avanti, sembra voler comunicare a chi lo guarda l'angosciante tensione della disputa<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> W. Prinz, *Durer: catalogo completo*, Octavo Franco Cantini Editore, Firenze 1996, p. 118.

<sup>22</sup> Nel VI secolo a.C. Anassimene aveva introdotto la teoria dei quattro elementi fondamentali (aria, acqua, fuoco e terra). Ippocrate applicò questa teoria alla natura umana, definendo l'esistenza di quattro umori base: bile nera, bile gialla, flegma e sangue. La prima ha sede nella milza, la seconda nel fegato, il terzo nella testa e l'ultimo nel cuore. A questi elementi corrispondono poi i quattro temperamenti: flegmatico, melanconico, collerico e sanguigno. Secondo Ippocrate le malattie dell'organismo umano dipendono dal prevalere di uno di questi elementi sugli altri, mentre il loro equilibrio da vita al benessere fisico.

<sup>23</sup> W. Prinz, *Durer*, cit., p. 119.

Altro dipinto esemplare della raffigurazione del soggetto è il *Cristo fra i dottori* della Galleria Corsini di Roma , dipinto da Luca Giordano tra il 1568 e il 1569. (Fig. 4)



Fig. 4. Luca Giordano, *La disputa di Gesù tra i dottori*, 1656-1660. Roma, Galleria Nazionale d'arte antica.

L'artista, detto anche Luca fa presto per la sua capacità di dipingere molto velocemente, viaggia molto ed acquisisce costantemente gli stilemi del luogo in cui si trova. Il suo stile è caratterizzato, infatti, da un rigoroso impegno a ripercorrere le tappe fondamentali della pittura a Napoli nel primo Seicento, per poi di qui spingersi a Roma, a Parma, a Venezia: è questo per lui il modo più rapido, ma anche più emozionante ed efficace, per portare la pittura napoletana fuori dalla incumbente condizione di provincialismo culturale, senza per questo rinunciare all'eredità del passato<sup>24</sup>. Compie dunque un primo viaggio a Venezia prima del 1655, apprendendo gli esempi veronesiani e tizianeschi. Ed ecco che tutto il colore neo-veneto esplose in questo quadro attraverso una pennellata strappata, libera e solare. Il fanciullo Gesù appare seduto in cattedra e accompagna con le mani le sue parole. È il

<sup>24</sup> N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli: da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Arte'm, Napoli, 2011, pp. 13-14.

cosiddetto gesto della mano parlante, che richiama l'attenzione su ciò che viene detto ed è tipico di predicatori, maestri, dottori nell'esercizio delle loro funzioni. Inoltre l'indice appare leggermente puntato verso l'alto, a richiamare l'attenzione verso il mistero, verso il divino<sup>25</sup>. E infatti la contrapposizione tra vecchia e nuova legge è qui espressa tramite l'opposizione diretta della figura di Cristo a quella della colonna: a simboleggiare il Nuovo e il Vecchio Testamento<sup>26</sup>. Tuttavia non vi è nessuna ridicolizzazione o caricatura dei dottori, simboli della polemica antisemita che osserviamo invece in Durer; anzi, gli scribi sono raffigurati belli, monumentali, colti nelle espressioni facciali più disparate, fino a terminare con il dottore al centro, vestito di rosso e col berretto – al quale tra l'altro sembra rivolgersi direttamente Gesù – rappresentato in adorazione delle parole del Maestro, in una posa tipicamente melanconica. Bellissimi, poi, i colori traboccanti di luce, le espressioni intense e il richiamo al reale, tramite i libroni sparpagliati a terra. In questo caso i genitori appaiono sul fondo, appena visibili, a spiare da lontano la scena<sup>27</sup>.

### **Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio**

L'episodio non è una vera e propria scena a sé stante: vale a dire che in genere il ritrovamento da parte di Giuseppe e Maria è rappresentato già all'interno della scena della *Disputa*. Semplicemente verranno maggiormente valorizzate le figure dei genitori che irrompono in primo piano da un lato o dall'altro della composizione. Se quindi in Luca Giordano i due erano appena visibili perché si poneva l'accento sul momento precedente, ovvero su Gesù che discute con i dottori, nelle scene che rappresentano anche il *Ritrovamento* l'artista darà maggior rilievo alle reazioni dei due. In rari casi è possibile assistere a una situazione interessante: la mancanza di Maria. La cosa può essere giustificata in qualche modo scoprendo che il tempio di Gerusalemme al tempo di Erode si divideva nei vari portici, le porte, gli atrii e infine il vero e proprio santuario. Tra gli atrii vi erano quelli dedicati specificatamente alle donne, le quali non potevano andare oltre quello spazio<sup>28</sup>. Possiamo quindi pensare che gli artisti più razionali abbiano scelto deliberatamente di non rappresentare la Vergine perché ella non poteva fisicamente accedere a determinate zone del tempio. Questa ipotesi viene però sconfessata quando si apprende che, secondo il Vangelo di Luca, Gesù si

---

<sup>25</sup> B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, cit., p. 148.

<sup>26</sup> S. Alloisi, *Guida alla Galleria Corsini*, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 56.

<sup>27</sup> Vedi: O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Electa Napoli, 1992, pp.16-20.

<sup>28</sup> G. Low, *Tempio di Gerusalemme*, in *Enciclopedia Cattolica*, Vol. XI, Sansoni, Firenze 1950, pp. 1886-1894.

intrattiene con i maestri in una delle sale sotto i portici, i quali precedevano gli atri delle donne e quindi potevano essere fruiti da queste ultime. Perché quindi in alcuni dipinti non viene inserita la Vergine? Probabilmente perché, tra tutti i personaggi, Maria è l'unica che condivide in qualche modo il sapere di Cristo. Non ancora divina come Cristo, Maria è però la più perfetta tra gli esseri umani, piena di divino Amore e di divina Sapienza. Ecco allora che l'insegnamento del Fanciullo viene riservato a una cerchia virile di esseri imperfetti e bisognosi del suo indottrinamento.

Questi i casi in cui l'iconografia del *Ritrovamento* viene inserita all'interno della scena della *Disputa*. Tuttavia ci si può trovare di fronte a una diversa rappresentazione: nell'episodio, cioè, figurano solo i tre protagonisti, quando l'avventura al tempio è ormai conclusa e il fanciullo dodicenne è stato riportato a casa. In questo caso non c'è margine di confusione e la psicologia dei tre personaggi viene analizzata con attenzione. La scena può essere rappresentata in vario modo: a volte la Vergine, dal volto inquieto, mette la mano sulla spalla di Gesù per riportarlo a casa. In altri casi, la donna trascina letteralmente il figlio per la mano; infine, come accade in Simone Martini, Maria accoglie con un gesto di rimprovero il ragazzo, il quale chiude il suo libro sul petto<sup>29</sup>. Questo soggetto, che viene chiamato in francese antico "La Recouvrance", è raro nell'arte cristiana primitiva e gode invece di particolare successo durante il Medioevo<sup>30</sup>. Nel corso del XV secolo acquista poi un ritorno di popolarità grazie alla nuova devozione del rosario: l'episodio del ritrovamento si inserisce, infatti, nel ciclo delle Sette Gioie della Vergine, laddove la perdita del Bambino fa parte dei Sette Dolori<sup>31</sup>.

Si rimanda al secondo capitolo per la trattazione dettagliata delle caratteristiche e della diffusione del soggetto nella storia dell'arte.

---

<sup>29</sup> L. Reau, *Iconographie de l'Art Chretien*, Vol. II: *Nouveau Testament*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1957, p. 292

<sup>30</sup> L. Reau, *Iconographie de l'Art Chretien*, cit., p. 294.

<sup>31</sup> Secondo la leggenda, la Corona francescana, o Rosario delle sette beatitudini della Vergine, sarebbe nata nel 1442, quando comincia a diffondersi ad Assisi la notizia dell'apparizione della Madonna ad un novizio francescano. La Vergine gli avrebbe ordinato di pregare ogni giorno sette decine di Ave Maria, intervallate dalla meditazione dei sette misteri gaudiosi che ella visse: Annunciazione, Visitazione, Natività, Adorazione dei Magi, Ritrovamento di Gesù al Tempio, Resurrezione di Cristo, Assunzione.

## 1.4. La sapienza di Cristo

In questo paragrafo vengono presi in considerazione due temi collegati alla sapienza di Cristo e connessi all'iconografia del *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*: innanzi tutto il riferimento ad altre scene con caratteristiche affini dal punto di vista rappresentativo; in secondo luogo il tema di Gesù Bambino come Maestro e come questo viene rappresentato in alcuni dipinti.

### Affinità con altri temi iconografici

Il primo elemento da considerare da questo punto di vista è l'età di Cristo al momento della disputa nel tempio. I dodici anni di Gesù infatti non sono assolutamente casuali. In primo luogo nella tradizione ebraica i dodici-tredici anni rappresentano il momento di ingresso nella comunità adulta. Da questo momento in poi i ragazzi potevano partecipare ai pellegrinaggi al tempio di Gerusalemme previsti nel periodo di Pasqua<sup>32</sup>. Ma soprattutto il dodicesimo anno di età caratterizza episodi fondamentali della vita di altri personaggi: è a dodici anni ad esempio che Mosè si separa dalla famiglia, che Salomone diventa re e profeta. Dunque l'evangelista Luca si è sicuramente ispirato a questi episodi per indicare come Gesù fosse consapevole della sua missione già in tenera età<sup>33</sup>.

Dal punto di vista iconografico, il tema si richiama tipologicamente a due episodi importanti: *Giuseppe che interpreta i sogni del faraone* e *Santa Caterina che disputa con i dottori di Alessandria*.

Il primo episodio è narrato nell'Antico Testamento.<sup>34</sup> Giuseppe è l'undicesimo figlio che Giacobbe ebbe con Rachele. È il figlio preferito dell'anziano padre e fin da giovane si mostra abile nell'interpretare i suoi sogni. Per questo i fratelli, invidiosi, decidono di venderlo ad alcuni mercanti di schiavi diretti in Egitto. Qui viene comprato da Putifarre, capitano della guardia del faraone, il quale invita il sovrano a fare interpretare a Giuseppe i sogni inquietanti dai quali è assalito. Il giovane spiega al faraone che il sogno delle vacche magre che divorano quelle grasse e delle spighe secche che divorano quelle grosse annuncia che a sette anni di buon raccolto ne seguiranno altri sette di carestia.<sup>35</sup> Le similitudini tra Gesù e Giuseppe sono

---

<sup>32</sup> P. P. Lemaire e P. D. Baldi, *Atlante biblico: storia e geografia della Bibbia*, Maretti, Torino, 1964, p. 78.

<sup>33</sup> S. Zuffi, *Episodi e Personaggi del Vangelo*, coll. I Dizionari dell'Arte, Electa, Milano 2002, pp.133-135.

<sup>34</sup> Precisamente nel Libro della Genesi 37-50.

<sup>35</sup> Sull'argomento vedi: D. Manetti e S. Zuffi, *I grandi libri della religione: Personaggi della Bibbia Abacuc-Zaccheo*, Mondadori, Milano 2006, pp. 252-259.

moltissime: il primo viene venduto da un discepolo, il secondo dai fratelli; Gesù viene depositato in un sepolcro e ne esce vincendo la morte, Giuseppe viene messo in prigione e ne esce pieno di gloria; Gesù è seguito da dodici apostolo, Giuseppe ha dodici fratelli. Per tutti questi aspetti, Giuseppe diviene vera e propria Imago Christi<sup>36</sup>.

La scena è stata rappresentata magistralmente da Andrea del Sarto in un dipinto del 1515-1516 che si trova alla Galleria Palatina di Firenze. (Fig. 5)



Fig. 5. Andrea del Sarto, *Giuseppe interpreta i sogni del faraone*, 1515-1516 circa. Firenze, Galleria Palatina.

La tavola fa parte della serie dei pannelli dipinti per la stanza nuziale di Pier Francesco Borgherini, ai quali collaborarono il Pontormo, il Granacci e il Bachiacca. A loro furono commissionate le storie di Giuseppe ebreo destinate a essere incastonate nei legni.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> G. Spano, *La storia di Giuseppe ebreo raccontata nella Genesi dal capo XXXVII sino al capo XLV volgarizzati in dialetto sassarese*, A. Forni, Sala Bolognese, 1974, p. 6.

<sup>37</sup> Vedi anche: A. Natali, *Andrea del Sarto, Maestro della "maniera moderna"*, Leonardo Arte, Milano, 1998, pp.109-114.

L'affollata scena di Giuseppe che spiega i sogni del faraone racchiude più episodi. Da sinistra si vede la tenda del faraone, vicino al quale si vedono le sette spighe piene e le sette vacche magre, accalcate in riva a un fiume; sullo sfondo Giuseppe viene liberato dalla prigione, su suggerimento dei suoi ex-compagni di cella, e condotto dal faraone; a destra l'uomo (che indossa una tunica azzurra e non va confuso con quello dalla camicia rossa) interpreta correttamente i sogni e al centro riceve, come segno di gratitudine per la spiegazione, un collare d'oro, tra la sorpresa degli indovini di corte. Alcuni elementi si distinguono come pure decorazioni di sapore manierista, ad esempio l'uomo nudo sdraiato a sinistra, una personificazione fluviale che non ha un ruolo nella storia, ma appare piuttosto come sfoggio di bravura anatomica.

La parte centrale, in cui gli indovini si dispongono circolarmente attorno alla figura del faraone, così come la scena a destra in cui Giuseppe argomenta le sue valutazioni, possono facilmente essere confrontate con la *Disputa di Gesù nel Tempio* di Pinturicchio (Fig. 2).



**Fig. 5. Particolare**



**Fig. 2. Particolare**



Fig. 5. Particolare



Fig. 2. Particolare

In entrambi i casi abbiamo un protagonista che illustra dei concetti e una platea che ascolta con attenzione; simile è la gestualità delle figure, indovini da una parte, dottori della Chiesa dall'altra; affine è l'atteggiamento degli astanti che esprimono curiosità, stupore, riflessione; analoga infine la fascia anagrafica dei personaggi, quasi tutti rappresentati in età matura, a simboleggiare la sconfitta della vecchia legge.

Ma soprattutto notiamo la somiglianza tra il nostro *Gesù nel Tempio* di Luca Giordano (Fig. 4) e questa scena dipinta da Jan Victors nel 1651 rappresentante il momento in cui *Giuseppe fanciullo spiega i suoi sogni ai famigliari*. (Fig. 6)

La vita del pittore olandese Jan Victors è poco documentata. Si sa che nasce nel 1619 ed è probabilmente allievo di Rembrandt. Si specializza nella pittura di soggetti storici, di genere e ritratti, riscuotendo un grande successo, in particolar modo per le scene legate alla vita

quotidiana<sup>38</sup>; in questo caso il dipinto si pone proprio tra la scena di genere, quella storica e quella religiosa.



Fig. 4. Luca Giordano, *La disputa di Gesù tra i dottori*, 1656-1660. Roma, Galleria Nazionale d'arte antica



Fig. 6. Jan Victors, *Giuseppe riferisce i suoi sogni*, 1651. Dusseldorf, Kunstmuseum.

<sup>38</sup> T. Martin, *Jan Victors*, in *The Dictionary of Art*, Vol. XXXII, edited by Jane Turner, London, 1996, pp. 416-417.

I due dipinti presentano la stessa disposizione dei personaggi ma in modo speculare. Qui addirittura i due protagonisti appartengono alla stessa generazione: da una parte il Gesù dodicenne, dall'altra un Giuseppe di diciassette anni che ha già acquisito la capacità di interpretare i sogni. Opposti ai fanciulli, in entrambi i casi, sono gli sconfitti: che siano i vegliardi del tempio o i fratelli e il padre di Giuseppe, i personaggi ascoltano con attenzione la predica del maestro, ognuno con una diversa attitudine psicologica e nel secondo caso ne risultano addirittura sconvolti. Uno dei fratelli di Giuseppe, infatti, sembra particolarmente preoccupato per il futuro, mentre Giacobbe, ormai anziano, si ritrae leggermente mentre ascolta le parole del figlio prescelto da Dio.

Il secondo episodio che richiama tipologicamente l'iconografia di *Gesù nel Tempio* è la *Disputa con i filosofi di Santa Caterina d'Alessandria*.

Secondo la *Legenda Aurea*, Caterina è una giovane molto bella, unica figlia del Re di Costa, che rifiuta di sposare l'imperatore Massenzio perché votata a Cristo. Massenzio, allora, chiama gli uomini più sapienti e cinquanta fra filosofi e oratori, che si presentano e tentano di distoglierla dalla fede in Cristo. Caterina, tuttavia, disputa tanto bene da riuscire a convertirli e viene condannata al supplizio della ruota dentata, divenuta per questo il suo attributo iconografico<sup>39</sup>.

Dice Iacopo da Varazze:

*Veggendo dunque lo 'mperadore che non potea contrastare a la sapienza di Costei, mandò comandando per le terre che venissero grammatici e rettorici in fretta a la corte di Alessandria e ricevebbono grandi doni, sed e'vincessero una aringatrice vergine co' loro argomenti. [...] Disputando la Vergine con i savi molto saviamente e confondendoli tutti con aperte ragioni, stupiditi coloro e non trovando che dire più nulla, diventarono al tutto mutoli*<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> I diversi episodi della sua leggenda fanno sì che la santa sia considerata protettrice di varie categorie: come sposa di Cristo è considerata protettrice delle ragazze da marito, alle quali era riservato il privilegio di vestire la statua della santa. In riferimento alla disputa con i filosofi viene invocata come protettrice di scolari, studiosi e, per estensione, dell'università. La vicenda del supplizio della ruota ne fa la patrona del tribunale ecclesiastico della Sacra Rota.

<sup>40</sup> I. da Varazze, *Legenda Aurea*, presentazione di Franco Cardini e Marco Martelli, testo e note a cura di Arrigo Levasti, Tomo Secondo. 4 Lettere, Firenze 2000, p. 393.

Dal punto di vista iconografico uno dei migliori esempi è l'affresco di Masolino eseguito tra il 1427 e il 1430 nella Cappella di Santa Caterina d'Alessandria in San Clemente a Roma (Fig. 7)



**Fig. 7. Masolino, Cappella di Santa Caterina, 1427-30. Roma, San Clemente.**

Masolino conosce il Cardinale Branda Castiglione nel 1425, mentre lavora alla Cappella Brancacci a Firenze ed è lui che gli commissiona l'intero ciclo di affreschi nella basilica romana. La cappella presenta un'*Annunciazione* sul frontone d'ingresso, una *Crocifissione* sulla parete di fondo, alcune *Storie di Sant'Ambrogio* sulla parete destra, sulla sinistra varie *Storie di Santa Caterina* e sulla volta i *Quattro Evangelisti* e *Quattro Dottori della Chiesa*.

Gli otto episodi della vita della santa sono illustrati in cinque scene distribuite su due registri. (Fig. 8)

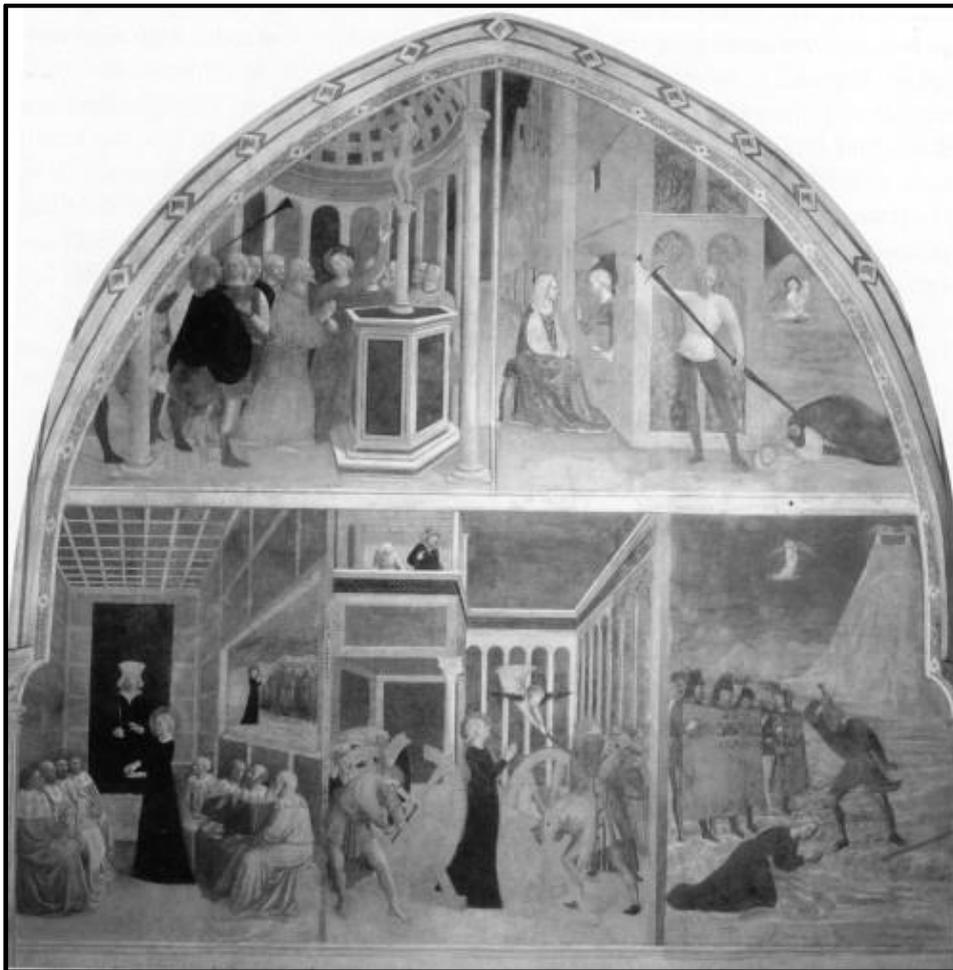


Fig. 8. Masolino, *Storie di S. Caterina d'Alessandria*, 1427-30. Cappella di Santa Caterina, Roma, San Clemente.

Il registro superiore presenta due scene: a destra *Santa Caterina rifiuta di adorare gli idoli*; a sinistra *Santa Caterina riceve in carcere la visita dell'imperatrice Faustina* e accanto la *Decapitazione dell'imperatrice Faustina*. Il registro inferiore invece è occupato da tre episodi: la *Disputa con i filosofi*, *Santa Caterina e il miracolo della ruota* e la *Decapitazione di Santa Caterina*.<sup>41</sup>

<sup>41</sup>Sull'argomento: P. L. Roberts, *Masolino da Panicale*, Clarendon Press, Oxford, 1993, pp. 100-113.

L'episodio che qui viene preso in considerazione è ovviamente la *Disputa di Santa Caterina con i Filosofi* (Fig. 9).



**Fig. 9.** Masolino, *Disputa di S. Caterina con i filosofi*, 1427-30. Cappella di Santa Caterina, Roma, San Clemente.

Caterina viene chiamata dall'imperatore a discutere con i filosofi pagani e, secondo la tradizione, li convince a convertirsi al Cristianesimo. La santa occupa la posizione centrale, è completamente vestita di nero ed enumera i concetti ai filosofi i quali la circondano a semicerchio. Sul fondo la figura dell'imperatore e sulla destra, come in una finestra, Caterina assiste al rogo al quale sono condannati i filosofi divenuti cristiani. Impossibile non notare la somiglianza con l'iconografia di *Cristo nel Tempio*: simile è la disposizione dei personaggi,

con il protagonista al centro fiancheggiato ai lati dagli uditori; praticamente identico il cenno delle mani. Come già dicevamo in precedenza si tratta del gesto di contare con le dita per enumerare gli argomenti di una discussione. Un gesto che appartiene all'antica arte della retorica e che proprio per questo si presta a rappresentare personaggi nell'atto di insegnare una dottrina<sup>42</sup>. Infine estremamente somiglianti sono gli spettatori, in particolare quelli colti nel momento in cui cercano di confrontarsi sui concetti espressi dal maestro al centro.



**Fig. 2. Particolare**



**Fig. 3. Particolare**



**Fig. 9. Particolare**



**Fig. 2. Particolare**



**Fig. 9. Particolare**

<sup>42</sup> B. Pasquinelli, *Il Gesto e l'espressione*, cit., p.136.

### **Gesù Bambino come Maestro.**

Abbiamo già riflettuto nei paragrafi precedenti su un tema molto importante che si collega al ritrovamento di Gesù da parte dei genitori, ovvero la presa di coscienza del fanciullo.

Abbiamo analizzato come Luca, nel suo Vangelo, ponga l'accento soprattutto sulla Sapienza di Cristo: già a dodici anni il ragazzo mostra una straordinaria consapevolezza della sua missione e una grande erudizione religiosa, in grado di stupire e contrastare i vegliardi del tempio. Luca conclude infatti il capitolo dicendo: “*E Gesù cresceva in sapienza, età e grazia, davanti a Dio e agli uomini*”.

Questo tema trova conferma in alcune iconografie che mostrano chiaramente il Bambino Gesù come Maestro. In queste immagini Cristo ha spesso il libro dei Vangeli nella mano sinistra, mentre con la destra fa il segno della benedizione; a questi attributi si aggiungeranno, nel Cristo adulto, la barba e la lunga veste talare dei filosofi.<sup>43</sup>

Il tipo iconografico si vede bene nel Bambino Gesù di una *Sacra Famiglia* di Luca Signorelli del 1485-88, ora agli Uffizi (Fig. 10).

Il dipinto viene citato da Vasari e ricordato nel Palagio di Parte Guelfa a Firenze nel 1568<sup>44</sup>. In un documento dell'agosto 1502 Signorelli registra una commissione da parte dei Capitani Cattolici del partito guelfo fiorentino. Il quadro è stato variamente datato dal 1484 al 1490; in ogni caso una datazione nella seconda metà del 1480 può essere confermata dalla vicinanza stilistica del dipinto con un altro soggetto simile nella collezione Rospigliosi-Pallavicini<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> L. Reau, *Iconographie de l'Art Chretien*, Vol. II, 2: *Nouveau Testamen* Presses Universitaires de France, Parigi, 1957, pp. 41-42.

<sup>44</sup> G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 548.

<sup>45</sup> Gli incarnati, soprattutto quello di Maria e Giuseppe, sono particolarmente grigiastri. Questo forte chiaroscuro rende le figure quasi scultoree, come se sfondassero la cornice e si proiettassero verso lo spettatore, mostrando un'energia e una volumetria che influenzeranno molto il giovane Michelangelo.



**Fig. 10.** Luca Signorelli, *Sacra Famiglia*, 1485-88. Firenze, Galleria degli Uffizi

L'opera viene identificata come una Sacra Famiglia, partendo dal presupposto che l'uomo sulla destra sia San Giuseppe. Tuttavia il personaggio presenta un'aureola che suggerisce in genere la figura di un beato, più che quella di un santo.<sup>46</sup> L'uomo si genuflette con la testa china verso il Bambino che sembra benedirlo. Sulla sinistra Maria è intenta a leggere un libro mentre un altro è poggiato a terra aperto. Gesù è raffigurato come un piccolo saggio, in tutta la sua maestà: è bambino, ma non neonato, sembra rappresentato nel momento in cui

---

<sup>46</sup> Si veda: T. Henry e L.B. Kanter, *Luca Signorelli: The complete Paintings*, Thames and Hudson, London 2002, p. 165.

interrompe momentaneamente la lettura del libro con la madre e si rivolge con un gesto di sorpresa verso San Giuseppe<sup>47</sup>. Tuttavia la mano sinistra alzata con le dita aperte può essere letta anche come un segno di benedizione. Questo gesto è tipico della figura di Dio sceso tra gli uomini e diventa successivamente attributo di sacerdoti, santi e sovrano; tuttavia in origine questa disposizione delle dita non indicava né benedizione né giuramento, ma era una derivazione del gesto dell'orator e anch'essa faceva parte – come il gesto del computo delle dita – dei movimenti raccomandati negli antichi testi di retorica<sup>48</sup>. Dunque anche in questo caso il movimento di Gesù può essere visto non tanto come un gesto rituale, bensì come un gesto di comunicazione, un gesto che parla, che insegna “*cose irraggiungibili dall'intelletto di ogni altra creatura*”.

Il volto del Fanciullo, bellissimo, di profilo, ha un'espressione quasi adulta, superba, se vogliamo saccente: è il volto di un piccolo sapiente, che già sa di essere onnisciente, consapevole della sua superiorità rispetto agli altri esseri umani e della sua discendenza direttamente da Dio. Di fatti in un passo di Matteo si narra che, quando Cristo torna dall'Egitto a Nazareth per predicare nella Sinagoga del suo villaggio d'origine, la gente si domanda: “*Da dove viene a costui questa sapienza e questi miracoli? Non è egli forse il figlio del carpentiere?*”<sup>49</sup> Quella sapienza, sembra dirci l'evangelista, non viene da altri, non sicuramente dal carpentiere, ma esclusivamente da Dio

---

<sup>47</sup> Sull'argomento vedi anche: A. Paolucci, *Luca Signorelli*, Scala, Firenze, 1990, p. 159.

<sup>48</sup> B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, cit., p. 226.

<sup>49</sup> Vangelo di Matteo 13, 54-55, in P. Rossano, *Nuovo Testamento*, cit.

Sapienza che ritroviamo, anche se in modo diverso, nella *Madonna del Magnificat* di Botticelli agli Uffizi, eseguita nel 1481. (Fig. 11)



Fig. 11. Botticelli, *Madonna del Magnificat*, 1481. Firenze, Galleria degli uffizi.

Il celebre tondo, con le figure come proiettate in uno specchio convesso e con un sereno paesaggio fluviale in lontananza, prende il nome dall'incipit della preghiera indicata da Gesù Bambino sulla pagina destra del libro aperto: *Magnificat anima mea* sono infatti le prime parole del cantico che Maria rivolge a Dio nella sua visita a Elisabetta, moglie di Zaccaria,

che è in attesa di un figlio, il piccolo San Giovannino.<sup>50</sup> La Vergine si volge leggermente a sinistra per intingere la penna nel calamaio offertole da uno dei due angeli. Accanto a lui un altro angelo regge il libro e un terzo dietro si curva abbracciando i compagni. Ai lati della composizione altri due angeli reggono una corona di stelle sopra la testa della Madonna, illuminata da una luce sfolgorante. Gesù appoggia una mano sul melograno tenuto dalla madre, simbolo del peccato originale; ma soprattutto, indica con le dita della mano destra la parola Magnificat e appoggia la manina sul braccio destro di Maria, come se volesse guidarla nello scrivere, rivolgendo gli occhi verso di lei. La Madonna, infatti, appare umile, remissiva, rispetto alla forza e all'energia del Figlio, Signore e Maestro del mondo. Inconfondibili, la raffinatezza e l'eleganza dei volti, le trasparenze del velo della Madonna e allo stesso tempo il vigore e il dinamismo della linea che modula i contorni delle figure in un grande equilibrio compositivo. È bene precisare che questo non è un vero e proprio esempio della rappresentazione della sapienza di Cristo: in effetti la figura di Cristo Bambino è sempre sapienziale, qualunque sia la sua età e la sua posizione rispetto alla Madre. Si potrebbero quindi citare una moltitudine di esempi, senza che per questo essi corrispondano al nostro caso. L'opera è stata quindi utilizzata semplicemente per mettere in luce la tendenza del Bambino all'insegnamento e la sua attitudine a guidare la madre nel suo percorso spirituale, come conviene a un piccolo saggio<sup>51</sup>.

Dopo questa necessaria dissertazione sull'episodio principalmente collegato al *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, ovvero la *Disputa con i Dottori*; dopo aver riflettuto sulle affinità iconografiche riscontrate in episodi riguardanti la vita di altri personaggi e dopo aver introdotto il tema della sapienza di Cristo, comincia effettivamente la nostra discussione sull'iconografia del Ritrovamento, analizzando le sue caratteristiche e la sua diffusione a partire dal Medioevo.

---

<sup>50</sup> Sull'argomento: G.Fossi, *Uffizi, Guida ufficiale: tutte le opere*. Giunti, Firenze 2009, p. 76.

<sup>51</sup> Per un ulteriore esempio della sapienza di Gesù dodicenne, si veda il *San Giuseppe Falegname* di Georges de la Tour, Cap. III, paragrafo 2.

## CAPITOLO II

### Diffusione e caratteristiche dell'iconografia nel Medioevo

Una buona ricerca iconografica deve avere come presupposto e obiettivo quello di analizzare la diffusione del tema in oggetto durante i secoli, cercando di esaminare costanti e varianti che ne accompagnano lo sviluppo.

In questo secondo capitolo si è deciso quindi di illustrare la divulgazione dell'episodio all'interno di un'epoca particolare, il Medioevo, partendo dagli esempi più antichi a disposizione fino ad arrivare agli albori del XV secolo.

Un elemento importante da premettere è che la ricerca ha avuto esiti positivi soprattutto nell'analisi dei manoscritti miniati. In un periodo come il Medioevo infatti, intriso di spiritualità e di devozione, è normale che l'episodio fosse raffigurato soprattutto all'interno di libri di preghiera, come monito e insegnamento. Considerando inoltre la rarità dell'iconografia<sup>52</sup>, è stato molto più semplice ritrovarla all'interno di quei cicli che si soffermano dettagliatamente a narrare l'infanzia di Cristo, quali appunto i codici miniati.

Si vedrà come l'iconografia presenti una serie di elementi che si modificano con il passare del tempo o in base al linguaggio dell'artista: vedremo cambiare l'età di Cristo e dei dottori, il numero dei personaggi rappresentati, le modalità con cui i genitori si rivolgono al figlio ritrovato. La maggior parte degli esempi presi in considerazione rappresenta il *Ritrovamento* all'interno del tempio, fondendo in questo modo l'iconografia con quella della *Disputa di Gesù tra i dottori*. In alcuni casi, tuttavia, ritroveremo i tre personaggi principali, Maria, Giuseppe e Cristo, da soli, raffigurati nel momento in cui il fanciullo viene riportato a casa dopo il rimprovero. E' qui che si presentano le varianti più interessanti, specialmente per quanto riguarda la funzione genitoriale di Giuseppe e Maria. Talvolta sarà il falegname a rimproverare il figlio, ammonendolo con il dito, altre volte vedremo la Vergine trascinare il figlio per la mano, scrutandolo con lo sguardo corruciato.

---

<sup>52</sup> La rarità si riferisce esclusivamente all'iconografia del *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, non di certo all'episodio di *Cristo tra i dottori*.

Il capitolo viene diviso in base alle varianti riscontrate durante la ricerca, così da distinguere le tipologie iconografiche più interessanti.

## 2.1. Il ruolo di Maria.

Fin dalla lettura del Vangelo di Luca abbiamo notato come l'amaro compito di rimproverare il figlio scomparso spetti a Maria, che ci viene presentata in questo caso come madre dell'Uomo, consapevole certo del destino del fanciullo, ma non per questo meno umana nel pretendere rispetto e considerazione da parte del ragazzo. Non solo, la figura di Maria rimanda anche al suo ruolo di *Mater Ecclesia*: la madre di Cristo si fa madre spirituale di tutti gli uomini, madre della Chiesa, perché a tutti gli uomini comunica la Vita che è Gesù. Dunque la Chiesa si specchia in Maria e vi trova una risposta concreta: immagine prospettica di come saranno un giorno tutti i cristiani fedeli a Cristo<sup>53</sup>.

Anche dal punto di vista artistico, la rappresentazione della scena vede spesso la Vergine enfatizzata: è lei che irrompe disperata nel tempio, è lei che si rivolge a Cristo chiedendogli come ha potuto arrecare loro tutto quel dolore, è lei che spesso lo afferra per le mani e lo riconduce a casa.

Cominciamo da quella che può essere considerata probabilmente l'iconografia più rara a nostra disposizione. Si tratta di un'opera paleocristiana, il cosiddetto *Dittico delle cinque parti*<sup>54</sup>. (Fig. 12)

Il Dittico è costituito da due valve in avorio, ciascuna composta da cinque formelle montate su legno e lavorate a bassorilievo. Sulla valva anteriore sono rappresentate scene dell'umanità di Cristo, inquadrare in alto dai simboli degli evangelisti Matteo e Luca, rispettivamente l'angelo e il bue alato e in basso dai loro busti. La valva posteriore è dedicata alla divinità di Cristo e reca i simboli degli altri due evangelisti, Marco e Giovanni, ovvero il leone e l'aquila e i rispettivi busti. I rilievi ai lati narrano episodi della vita di Cristo e della Madonna<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> G. Giachi, *il suo nome è Maria: la Madonna nella fede nella poesia nell'arte*, Pro Sanctitate, 1988, pp. 77-78.

<sup>54</sup> L'opera è un prestigioso esempio dell'elevata qualità dell'arte religiosa a Milano nel periodo post-ambrosiano. Alla fine del IV secolo si diffondono gli oggetti finemente intagliati in avorio, di destinazione sacra e profana. Particolarmente comuni sono i dittici, oggetti usati per la scrittura costituiti di due parti uguali e richiudibili. I maggiori centri per la produzione di questi oggetti sono Roma, Costantinopoli, Ravenna e Milano.

<sup>55</sup> Per maggiori informazioni si veda: G. Bovini, L. Bona Ottolenghi, *Catalogo della Mostra degli avori dell'Alto Medioevo*, Stampa Stabilimento Grafico f.lli Lega, Faenza, 1956, p. 73.



Fig. 12. *Dittico delle cinque parti*, V secolo. Milano, Tesoro del Duomo.

La nostra immagine mostra al centro un Agnus Dei circondato da episodi della vita di Cristo. Sulla destra è raffigurata la *Disputa di Gesù nel Tempio* (Fig. 13) Il ragazzo siede sulla sinistra su un alto sgabello e allunga la mano nell'atto di insegnare. Alla sua destra due personaggi in piedi e un altro seduto. Se la prima figura più vicino a Gesù può sembrarci a prima vista Maria avvolta nella sua tunica che alza il braccio destro per rimproverare il figlio, Gertrud Schiller ci ricorda che si tratta invece di uno dei giudei che rivolge domande a Cristo<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> G. Schiller, *Ikongrafie der Christlichen Kunst*, Vol. I, Gutersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1996, p. 134.



**Fig. 13.** *Disputa di Gesù nel Tempio, Dittico delle cinque parti. Particolare.*

Maria compare invece per la prima volta all'interno del *Vangelo di Sant'Agostino* a Cambridge. Questo manoscritto, datato al 600 circa, presenta due pagine miniate, di cui una funge da frontespizio del codice e raffigura l'evangelista Luca<sup>57</sup>. (Fig. 14)

Luca siede al centro su una sorta di trono e regge in mano il suo Vangelo. In alto è raffigurato il simbolo dell'evangelista, il bue alato e ai lati vengono presentate anche qui scene della vita di Cristo. In alto a destra si riconosce il *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* (Fig. 15). In questo caso Cristo siede leggermente in avanti rispetto ai due dottori e rivolge lo sguardo verso Maria che appare sulla sinistra e solleva la mano con aria di rimprovero<sup>58</sup>. Da questo momento in poi osserveremo una serie di raffigurazioni che illustrano la missione pedagogica della Vergine all'interno della vicenda. La donna, insieme con Giuseppe, sopraggiungerà il più delle volte da sinistra e mostrerà di volta in volta la sua disperazione, il suo rancore, la sua esortazione a tornare a casa.

---

<sup>57</sup> È stato consultato un manoscritto digitalizzato sul sito: <http://parkerweb.stanford.edu>

<sup>58</sup> G. Schiller, *Ikonomie der Christlichen Kunst*, cit., p. 135



Fig. 14. *Vangelo di Sant'Agostino*, 600 circa. Cambridge, Corpus Christi College Library.

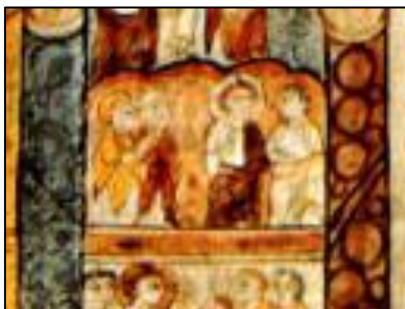


Fig. 15. *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, *Vangelo di Sant'Agostino*. Particolare.

Al periodo ottoniano appartiene infatti questa pagina miniata all'interno del cosiddetto *Codex Egberti*<sup>59</sup>. (Fig. 16)



Fig. 16. *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, Codex Egberti, 980 circa. Treviri, Stadtbibliothek.

Il *Codex Egberti* è un evangelistario realizzato fra il 980 ed il 993 nello Scriptorium dell'Abbazia di Reichenau, per conto dell'arcivescovo di Treviri Egberto. In questa scena Gesù viene raffigurato come interprete della Scrittura con dei grossi rotuli in mano. Il ragazzo spiega la Sacra Legge alzando la mano destra con il gesto dell'insegnamento. Come abbiamo visto nell'esempio precedente, anche qui egli viene circondato lateralmente dai dottori, ma siede su un singolo sgabello che si trova davanti alla panca<sup>60</sup>. Anche in questo caso i genitori si uniscono alla scena entrando da sinistra, ma mentre Giuseppe appare del tutto marginale, ecco l'espressione bellissima di Maria, che solleva una

<sup>59</sup> *Codex Egberti: Ms der Stadtbibliothek Tier*, Evangelienbuch, Faksimile Ausgabe, Basel, Alkuin Verlag, 1960, p. 18 v.

<sup>60</sup> G. Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, cit., p. 134

mano quasi come se volesse toccare il figlio e appoggia l'altra sulla guancia in segno di disperazione.

Spostiamoci al XIII secolo e arriviamo a Benevento per analizzare un rilievo della porta bronzea della Cattedrale di Benevento, eseguito tra il 1201 e il 1250. (Fig. 17)



**Fig. 17. *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, 1201-1250. Benevento, porta bronzea della Cattedrale di Santa Maria de Episcopo.**

La *Janua Major*, così è chiamata la porta bronzea della Cattedrale, sarebbe stata realizzata nella prima metà del XIII secolo da una serie di artisti anonimi appartenenti al cenacolo culturale di Montecassino; alcuni studiosi riconoscono in Oderisio da Benevento<sup>61</sup> l'autore della maggior parte delle formelle<sup>62</sup>. La porta è composta da due battenti e complessivamente divisa in settantadue pannelli, di cui ben quarantatré rappresentano la vita di Gesù, a partire dall'Annunciazione fino ad arrivare all'Ascensione di Cristo<sup>63</sup>. Tra queste

---

<sup>61</sup> Scultore e fonditore italiano nato a Benevento alla fine dell'XI secolo e morto nella stessa città nel 1151 circa.

<sup>62</sup> G. A. Loud, *Montecassino and Benevento in the Middle Ages*, Ashgate Variorum, Great Britain, 2000, p. 283.

<sup>63</sup> A. Meomartini, *I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento*, rist. anast. 1889, G. Ricolo, Benevento,

sculture abbiamo il *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* da parte di Maria. Nonostante l'opera non conservi più la testa centrale di Cristo, l'episodio è riconoscibilissimo. Al centro Gesù insegna la Legge tenendo un libro tra le mani e in basso la madre sopraggiunge nel tempio. Possiamo subito notare come il numero dei dottori sia notevolmente aumentato rispetto agli esempi precedenti: siamo infatti progressivamente passati da due, a quattro, a sei giudei. Verosimilmente non si tratta di un elemento da mettere in relazione con il trascorrere dei secoli. Esempi di molto successivi infatti, torneranno talvolta a rappresentare al massimo un paio di vegliardi. Sicuramente però, col passare del tempo e con l'inasprirsi della polemica anti-semitica, questi personaggi saranno sempre più riconoscibili tramite l'inserimento dei tipici cappelli ebraici a cilindro e saranno sempre più connotati fisicamente con barbe scure e volti appuntiti, sfociando talvolta nell'abbruttimento e nella caricatura.

L'elemento che però qui ci interessa sottolineare è ancora una volta questa enfaticizzazione di Maria che, da sola, irrompe nella scena dal basso a sinistra e solleva entrambe le mani in segno di rimprovero. Dal punto di vista gerarchico la Vergine riveste sicuramente un'importanza inferiore rispetto agli altri personaggi: di fatti la sua posizione ribassata, il fatto che sia rappresentata in piedi (nel Medioevo i personaggi seduti sono sempre più importanti di quelli in piedi), tutto questo la colloca in una situazione di sudditanza rispetto agli altri. Tuttavia la sua figura rappresenta sicuramente il fulcro della scena rappresentata. Infatti abbiamo visto come i Vangeli Apocrifi arricchiscano l'episodio narrato da Luca inserendo l'intervento degli scribi che, all'apparire di Maria, si sarebbero rivolti a lei in questo modo: "*Beata tu tra le donne, poiché Dio ha benedetto il frutto del tuo seno [...]*"<sup>64</sup>. Qui invece i Dottori – e presumibilmente anche Cristo – rivolgono tutti lo sguardo in basso verso la Vergine, quasi come se la sua presenza improvvisa li avesse disturbati, interrompendo la lezione del Fanciullo. In questo modo viene indirizzato chiaramente lo sguardo dello spettatore verso la figura della Madre, che viene enfaticizzata in modo particolare.

---

1979, pp. 396-396.

<sup>64</sup> L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., p. 297.

Sempre ai primi cinquant'anni del '200 (tra il 1246 e il 1255) risale questo bellissimo affresco, purtroppo quasi del tutto perduto, nel coro della chiesa di St. Maria a Gelnhausen, in Germania. (Fig. 18)



**Fig. 18.** *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, 1246-55. Gelnhausen, coro della chiesa di Santa Maria.

La chiesa di Santa Maria a Gelnhausen è stata edificata nel XIII secolo e presenta un impianto generale tipicamente romanico, con una decorazione appartenente alla prima epoca gotica. Nell'insieme rappresenta una delle più belle costruzioni dell'architettura tedesca del XIII secolo<sup>65</sup>.

Il cattivo stato di conservazione dell'affresco non ci permette di analizzare nel dettaglio le scene dipinte, ma quel che è certo è che sulla destra viene rappresentato una *Disputa di Gesù nel Tempio*, ancora visibile nel Cristo fanciullo che tiene un libro nella mano sinistra e alza l'altra per insegnare e nel vecchio dottore appena riconoscibile al suo fianco. Sulla sinistra invece è rappresentato probabilmente il vero e proprio rimprovero da parte di Maria al figlio. La Vergine è rappresentata stante, si volge leggermente verso il Bambino (il quale tiene in mano un oggetto sostenuto da una piccola maniglia. Si tratta di un oggetto di difficile identificazione, che può ricordare un piccolo cestino per i viveri, o una borsetta) e sembra voglia trascinarlo in una direzione precisa, ha la mano sinistra alzata e con l'altra afferra vigorosamente il braccio di Gesù che, visibilmente contrariato, viene costretto a seguire la madre. Dunque Maria è raffigurata nell'atto di imporre la propria autorità al ragazzo, il quale non potrà che tornare a casa e stare "subietto" ai genitori. Ci sono, tuttavia, alcuni elementi non molto chiari in questa scena e che il pessimo stato in cui versa l'affresco non aiuta a risolvere. Non si capisce come mai questo episodio sia raffigurato prima della *Disputa nel Tempio*. Tutti i cicli medievali presi in esame sono in genere molto meticolosi nel raffigurare cronologicamente le scene, in modo da rendere ben chiaro allo spettatore lo svolgersi degli avvenimenti.

---

<sup>65</sup> Touring Club Italiano, *Germania. Berlino: 400 centri storici e 16 Lander della Repubblica Federale Tedesca*, Touring Editore, Milano, 2003, p. 313.

Si prenda ad esempio questa iniziale istoriata facente parte del cosiddetto *Bohun Psalter* del 1360-75<sup>66</sup> (Fig. 19).



Fig. 19. *Presentazione al Tempio, Cristo con i genitori a Gerusalemme, Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Bohun Psalter, 1360-75. Londra, British Library.*

Il *Salterio Bohun* è stato scritto nella seconda metà del XIV secolo per Humphrey VII di Bohun, conte di Hereford ed è decorato con delle splendide scene del Vecchio e del Nuovo Testamento<sup>67</sup>. Questa miniatura raffigura quattro episodi dell'infanzia di Gesù: la *Presentazione al Tempio*, il *Viaggio a Gerusalemme con i genitori* e il *Ritrovamento di Gesù* da parte di Maria durante la disputa. La scena in basso a sinistra può essere effettivamente

<sup>66</sup> È stato consultato un manoscritto digitalizzato sul sito: <http://www.bl.uk>

<sup>67</sup> J. Backhouse, *The Illuminated Page: ten centuries of Manuscript Painting in the British Library*, The British Library, London, 1997, p. 129.

messa in relazione con l'affresco di Gelnhausen. Anche in questo caso Maria guida Gesù verso destra, tenendolo energicamente per la mano sinistra. L'affresco potrebbe a questo punto raffigurare in realtà il momento precedente alla disputa, in cui Gesù dodicenne arriva a Gerusalemme accompagnato dalla famiglia. Tuttavia sembra che la seconda immagine comunichi una situazione completamente diversa: è chiaro che Maria sta accompagnando il figlio, il quale sembra disposto a seguire la madre senza nessun tipo di rancore. Al contrario, nell'affresco, il ragazzo viene letteralmente trascinato con forza verso destra. Lo sguardo di Gesù, quello di Maria, la posizione rigida dei corpi, i gesti espressivi delle mani, tutto comunica una agitazione e una tensione emotiva tipiche di un momento di rimprovero.

Altro esempio del ruolo educativo della Madonna è questa scultura che risale al 1290, conservata nella Chiesa di Santa Maria, all'interno del Castello di Malbork in Polonia. (Fig. 20). Il castello di Malbork era inizialmente un convento, successivamente venne trasformato in fortezza vera e propria. È tuttora diviso in tre parti: il Castello Alto, ovvero l'ex convento, in cui sorgeva il Palazzo del Gran Maestro; il Castello Medio, che ospita la Chiesa di Santa Maria; il Castello Basso, che fungeva da abitazione per i soldati e deposito di armi<sup>68</sup>. Nel Castello Medio, dunque, si trova la nostra scultura, che mostra i tre personaggi finalmente da soli, nel momento in cui tornano a Nazareth dopo la scomparsa di Gesù e il suo ritrovamento nel tempio da parte dei genitori. Ecco quindi che l'iconografia comincia ad essere staccata da quella della Disputa con i Dottori e ad acquisire autonomia. Il piccolo Gesù viene raffigurato al centro, affiancato lateralmente dai genitori; sulla destra Giuseppe, col cappello ebraico in genere indossato dai dottori, rappresenta anche in questo caso una figura anonima, che, nonostante tenga una mano sulla spalla del figlio, guarda dritto davanti a sé con aria assente. Diversa invece la figura di Maria, che si pone sulla sinistra di Cristo, tiene il fanciullo per la mano e lo conduce verso casa; l'incontro degli sguardi presuppone una complicità e un affiatamento che il ragazzo istituisce solo con la madre, unica al mondo degna di condividere la sua sapienza.

---

<sup>68</sup> Cfr: J. Lohman, *Malbork*, in *The Dictionary of Art*, Vol. XX, edited by Jane Turner, London, 1996, pp. 185-187.



Fig. 20. *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, 1290. Castello di Malbork, Chiesa di Santa Maria.

Siamo ormai arrivati al '300 e la nostra carrellata continua con un'immagine fondamentale, che è una miniatura facente parte del *Leggendario e Innario di Sant'Emmerano di Ratisbona*<sup>69</sup>. (Fig. 21)



**Fig. 21. *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, Leggendario e Innario di Sant'Emmerano, 1301-15. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek.**

<sup>69</sup> È stato consultato un manoscritto digitalizzato sul sito: <http://www.bildindex.de>

La scena si allarga nuovamente alle figure dei Dottori, questa volta cinque, caratterizzati dagli attributi del libro e dei cappelli ebraici. I dottori – non vegliardi ma maturi e addirittura giovani e imberbi – confabulano tra di loro e non si accorgono di quello che sta accadendo alla loro sinistra: Maria si è diretta verso Gesù e lo sta rimproverando per essere rimasto a Gerusalemme. Mentre il Bambino cerca di giustificarsi gesticolando e spiegando quello che è accaduto, il gesto della donna è unico fra tutti gli esempi segnalati: la mano sinistra solleva delicatamente il volto del figlio, in segno di affetto materno, ma anche per attirare l'attenzione sulle parole di biasimo che sta pronunciando; e infatti l'altra mano si alza in segno di rimprovero e le sopracciglia corruciate esprimono un'autorità che fanno di questa immagine una delle più vere e delle più umane in tutto il panorama medievale<sup>70</sup>.

Tralasciamo temporaneamente gli stupendi affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni e la pala di Duccio di Buoninsegna a Siena, di cui parleremo più approfonditamente in seguito collegandoli alla tavoletta di Simone Martini a Liverpool.

Osserviamo, invece, gli ultimi due esempi in ambito medievale che approfondiscono la presenza di Maria. Nel Tardo Medioevo, infatti, la figura di Maria diviene più importante poiché comincia ad essere legata alla rappresentazione delle Sette Gioie e Sette Dolori della Vergine. Anche il nostro episodio, quindi, sarà spesso raffigurato all'interno di questo ciclo e Gesù diventa solo il coprotagonista di una vicenda che interessa in primo luogo la Madonna<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> L'atteggiamento affettuoso di Maria non stupisce se ricollocato nella generale attenzione all'espressione dei sentimenti tipica del periodo gotico.

<sup>71</sup> G. Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, cit., p. 134.

Il primo esempio è un medaglione dipinto sul coro del convento ed ex monastero cistercense di Santa Maria a Wienhausen in Germania e si colloca nel 1335 (Fig. 22);



Fig. 22. *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, 1335. Wienhausen, convento di Santa Maria.

Il monastero viene fondato nel 1233 dalla nuora di Enrico il Leone e nasce come convento di monache di clausura cistercensi<sup>72</sup>. Ospita tesori di grande valore, tra cui la statua in pietra della fondatrice e splendidi dipinti del XIV secolo nel coro delle monache<sup>73</sup>. I tre personaggi tornano ad essere rappresentati da soli, senza la presenza dei Dottori. Tornano gli elementi che abbiamo già analizzato precedentemente: Maria si pone al centro della scena e si volge verso il figlio, riportandolo per mano verso casa. Sulla destra un mesto Giuseppe congiunge le mani in segno di preghiera come ringraziamento per il figlio ritrovato. Nuovi sono i titoli che esprimono le parole della Vergine e di Gesù: la frase della Vergine (*"Fili quid*

<sup>72</sup> Cfr. J. Guter: *I Monasteri cristiani: guida storica ai più importanti edifici monastici del mondo*, Edizioni Arkeios, Roma, 2008, p. 172.

<sup>73</sup> J. France, *The Cistercians in medieval art*, Sutton Publishing, London, 1998, p. 255.

*fecisti nobis sic*”) e quella di Gesù (“*Quid est quod me quaerebatis?*”) riconducono al Vangelo di Luca e definiscono chiaramente l’iconografia; è chiaro infatti che la Donna sta rimproverando il figlio per l’episodio appena accaduto. Questa scena ci consente, quindi, di identificare con certezza anche le altre viste in precedenza; in particolare la borsetta che Cristo tiene in mano ci riconduce all’affresco di Gelnhausen e ci permette di chiarire definitivamente l’iconografia di quell’episodio.

L’ultimo esempio è il pannello nella chiesa di Santa Maria di Schotten eseguito nel 1390-99 dal Maestro dell’altare di Schotten (Fig. 23).



**Fig. 23. Maestro dell’altare di Schotten, *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, 1390-99. Schotten (Germania), Chiesa di Santa Maria.**

L’altare presenta sedici scene della *Vita della Vergine* e otto scene della *Passione di Cristo*. In questo caso, quindi, il nostro episodio è racchiuso all’interno delle vicende riguardanti le Sette Gioie della Madonna, nella fattispecie il Ritrovamento del figlio a

Gerusalemme<sup>74</sup>. La scena è impostata in modo abbastanza tradizionale: sulla sinistra Maria e Giuseppe arrivano al tempio e si avvicinano a una porticina che segna l'ingresso all'altra scenetta sulla destra, in cui il ragazzo siede su un palchetto in alto ed enumera gli argomenti con le dita ai dottori accovacciati che lo osservano attenti. Tuttavia cito questa immagine perché introduce una variante curiosa e interessante non riscontrata altrove: la presenza accanto ai genitori di un dottore che li accompagna all'interno. Si tratta assolutamente di una figura di invenzione che non trova riscontro nelle fonti: sia i Vangeli canonici, infatti, che quelli apocrifi, raccontano che Maria e Giuseppe arrivano da soli a Gerusalemme e qui ritrovano il figlio che disputa con i Vegliardi. Senza ostinarsi nell'immaginare altre possibili presenze all'interno dell'episodio, si può affermare che si tratta di un'invenzione gradevole con la quale si introduce un personaggio che accoglie i genitori all'interno del tempio, anticipa loro quello che sta succedendo e cerca di addolcirli in previsione di quello che accadrà di lì a momenti. Non solo, il personaggio sottolinea anche la sacralità dell'insegnamento di Gesù, perché è come se introducesse i genitori ad un "mistero", chiedendo loro di fare silenzio, di prepararsi ad una sorpresa, a qualcosa di inverosimile che può trovare spiegazione solo tramite il riferimento al divino.

## **2.2. Il personaggio di Giuseppe**

Dalle immagini viste finora, dobbiamo dedurre che Maria sia la sola ad avere in qualche modo autorità sul figlio, come d'altra parte si capisce anche leggendo le fonti. La risposta di Gesù nel passo di Luca, infatti, denota la consapevolezza da parte del ragazzo di avere un solo "Padre", che non è di certo Giuseppe. Tuttavia abbiamo anche visto come i Vangeli Apocrifi presentino una situazione completamente diversa: in tutti gli episodi che vedono presente il dispettoso Gesù, è Giuseppe ad averne la responsabilità sociale; è lui che lo rimprovera per i suoi capricci, è lui che lo conduce dai maestri per farlo educare, è lui che all'ennesimo sbaglio gli tira le orecchie. Un ruolo difficile, quello dell'uomo, che si ritrova a dover gestire e formare un ragazzino nel pieno dell'adolescenza di cui è solo il padre adottivo.

Anche dal punto di vista iconografico sono rare le opere medievali che danno risalto alla figura di Giuseppe, in genere secondaria nella rappresentazione se non addirittura assente. Tuttavia in alcuni casi gli artisti si sono concentrati su questo personaggio, mettendone in luce

---

<sup>74</sup> K. Blomberg, *La pittura tedesca*, in *La pittura in Europa*, a cura di Gerhard Bott, Electa, Milano, 1996, p. 86.

gli aspetti psicologici. Infatti, soprattutto nel XIV secolo, molti importanti uomini di Chiesa intraprendono una vigorosa campagna per promuovere la devozione a San Giuseppe. In questo modo viene a mutare l'immagine tradizionalmente debole dell'uomo: Giuseppe non deve essere più considerato un vecchio stanco, ma un giovane trentaseienne (questa l'età alla quale avrebbe sposato Maria), un uomo vigoroso, capace di difendere la Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto, di guadagnare denaro per la famiglia e di proteggere la moglie e il bambino dalle molteplici minacce che li sovrastano<sup>75</sup>.

Come riflesso nel Medioevo acquisisce particolare importanza la figura del padre di famiglia. La differenza di età fra marito e moglie e quella, conseguente, fra padri e figli, fa del padre una figura anziana, distante ma potente, che detiene il potere sulla donna e sui figli e che ha il dovere/diritto di educarli e di determinare le loro scelte professionali, private, religiose<sup>76</sup>. È il padre, infatti a decidere se il figlio sarà destinato alla carriera militare o monastica, è lui che sceglie i consorti dei figli in base ai legami parentali da sviluppare, è lui che li istruisce dal punto di vista religioso, leggendo i testi sacri ad alta voce e insegnando ai bambini a pregare. Un padre, insomma, che personifica effettivamente la figura di Dio Padre<sup>77</sup>. Naturale quindi che anche in ambito artistico non si rinunciasse a questa visione paternalistica della famiglia.

Il primo esempio in ambito medievale è raffigurato nel Salterio di Winchester, eseguito nel 1150 circa<sup>78</sup>. (Fig. 24) Il *Salterio di Winchester* viene scritto probabilmente per Enrico di Blois, vescovo di Winchester dal 1129 e presenta in tutto trentotto miniature a piena pagina, raffiguranti episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento<sup>79</sup>. Tra queste, le due miniature prese in esame: la prima rappresenta in alto una *Presentazione di Gesù al Tempio* e in basso una *Disputa tra i dottori*<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> D. Herlihy, *La Famiglia nel Medioevo*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 195, p. 164.

<sup>76</sup> V. Fumagalli, *Quando il cielo s'oscura: modi di vita nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 48.

<sup>77</sup> D. Herlihy, *La Famiglia nel Medioevo*, cit., p. 155.

<sup>78</sup> È stato consultato un manoscritto digitalizzato sul sito: <http://www.bl.uk>

<sup>79</sup> N. J. Morgan, *Winchester Bible*, in *The Dictionary of Art*, Vol. XXXIII, edited by Jane Turner, London, 1996, pp. 239-240.

<sup>80</sup> J. Backhouse, *The Illuminated Page*, cit., p. 103.



**Fig. 24.** *Disputa di Gesù nel Tempio e Ritrovamento di Cristo da parte dei genitori*, Salterio di Winchester, 1150 ca. Londra, British Library.

La seconda miniatura vede in alto il *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* e in basso il *Battesimo di Cristo*. La prima scena è divisa in tre parti da una cornice architettonica formata da tre colonnine che inquadrano i personaggi: al centro Gesù in piedi su una sorta di piccolo arcobaleno e ai lati i genitori. Il Fanciullo guarda la madre che punta il dito verso di lui in senso di rimprovero. Tuttavia Giuseppe non è una figura secondaria: è rappresentato di tre quarti mentre si volge lateralmente verso il figlio, indossa di nuovo il tipico cappello ebraico, con la mano sinistra tiene un bastone e alza la destra con il gesto del dito ammonitore. Un Giuseppe, quindi, che partecipa al rimprovero di Maria, anche se un terzo elemento arriva a limitare la sua importanza: al centro, sopra la testa di Gesù, ecco scendere la mano benedicente di Dio, a rappresentare la futilità del rimprovero umano e la proclamazione del ragazzo come Vero Dio.

La figura di Giuseppe trova la sua massima enfattizzazione nell'affresco della bottega di Giotto nel transetto destro della Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi. (Fig. 25)



**Fig. 25. Bottega di Giotto, *Il Ritorno di Gesù alla casa paterna*, 1305-1310. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, transetto destro.**

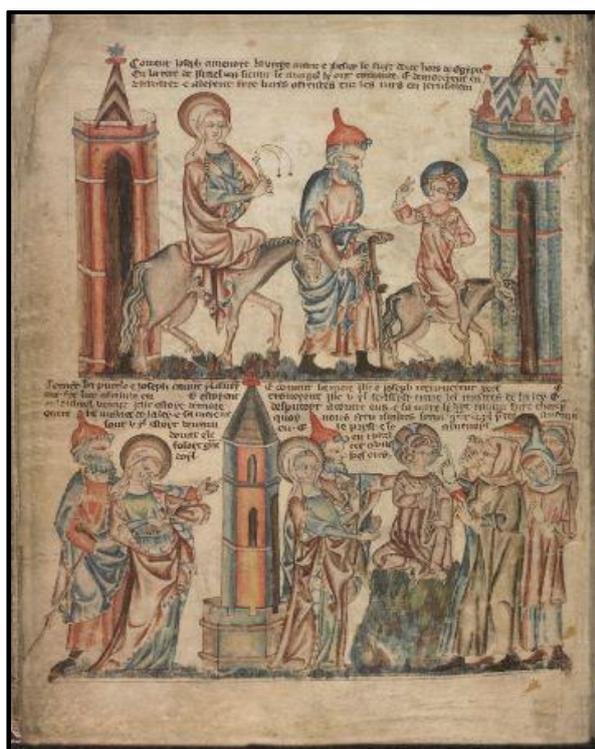
Dopo aver affrescato le pareti della Basilica superiore di Assisi con le *Storie di San Francesco* tra il 1288 e il 1292 e dopo aver eseguito gli affreschi nella Cappella degli Scrovegni a Padova nei primi anni del 1300, Giotto torna ad Assisi per la decorazione della Basilica Inferiore di San Francesco<sup>81</sup>. Qui vengono istoriati il transetto destro con *Storie dell'infanzia di Cristo* e la Cappella di San Nicola. Gli affreschi del transetto sono databili tra il 1305 e il 1310 e sono attribuiti ad un pittore molto vicino al maestro, il cosiddetto "Parente di Giotto"; Giotto sarebbe stato quindi solo l'ideatore e l'ispiratore dei dipinti, eseguiti da allievi già affermati e autonomi, la cui mano si vede soprattutto nell'allungamento e addolcimento di molte figure<sup>82</sup>. Le scene vanno lette dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra e illustrano progressivamente: l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, la *Strage degli Innocenti*, la *Disputa*

<sup>81</sup> F. Flores D'Arcais, *Giotto*, Federico Motta Editore, Milano, 1995, p. 218.

<sup>82</sup> Cfr: E. Baccheschi, *L'opera completa di Giotto*, Rizzoli, Milano 1977, p. 139.

al Tempio e il Ritorno di Gesù alla casa paterna<sup>83</sup>. Quest'ultima è la scena che ci interessa e rappresenta un corteo costituito da Giuseppe in primo piano, il Gesù dodicenne che tiene ancora in mano il rotulo usato poco tempo prima, la Vergine che guarda sommessamente il figlio e, dietro di lei, una schiera di donne facenti parte della famiglia. Ecco che per la prima volta possiamo notare un dialogo e un'intimità che si crea solo tra padre e figlio: Giuseppe, che conduce il corteo e rappresenta il capo-famiglia, si volge indietro verso Gesù che lo segue con devozione. I loro sguardi si incrociano in una dolcissima comunicazione muta e il ragazzo afferra il lembo della tunica del padre come per cercare un contatto fisico con lui, istituendo quindi una linea parallela di collegamento tra le mani. Per la prima volta, quindi, si instaura un dialogo e un legame tra i due personaggi, che non vede la sudditanza di Giuseppe nei confronti del figlio, bensì il suo ruolo di guida e di educatore nelle situazioni della vita.

La terza immagine in ordine cronologico – ultimo esempio di focalizzazione sulla figura complessa di Giuseppe - è una Bibbia istoriata compresa tra gli anni 1327 e 1335, conservata alla British Library, detta *Holkham Bible Picture Book*<sup>84</sup>. (Fig. 26)



**Fig. 26. Il ritorno dall'Egitto, Maria e Giuseppe in cerca di Gesù, Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio. Holkham Bible Picture Book, 1327-1335. Londra, British Library.**

<sup>83</sup> G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1967, p. 100.

<sup>84</sup> È stato consultato un manoscritto digitalizzato sul sito: <http://www.bl.uk>

Il testo, realizzato da uno sconosciuto frate domenicano, ha acquisito il nome odierno in quanto è stato acquistato da Thomas William Coke, conte di Leicester di Holkham, nel 1816<sup>85</sup>; presenta 231 miniature con testi esplicativi che rappresentano la *Genesi*, la *Vita di Cristo* dall'*Annunciazione* all'*Ascensione* e il *Giorno del Giudizio*<sup>86</sup>. Questa pagina rappresenta tre episodi in ordine cronologico: *Il Ritorno dall'Egitto*, *Maria e Giuseppe in cerca di Gesù* e *il Ritrovamento al Tempio*. In basso a destra Gesù siede su una sorta di roccia appuntita, un trono naturale, e disputa con i Dottori che si pongono sulla destra. I personaggi sembrano non accorgersi dell'arrivo dei genitori sulla sinistra. Maria in primo piano si rivolge al figlio accompagnando le sue parole con i gesti; Giuseppe è collocato dietro di lei, ha ancora il cappello ebraico e si volge anche lui verso il figlio. Nonostante sia situato in secondo piano, il suo ruolo non è affatto secondario, considerando che già nella scena del *Ritorno dall'Egitto* si pone tra madre e figlio e dialoga vivacemente con il ragazzo. Durante il *Ritrovamento al Tempio*, poi, è lui a mettere una mano sulla spalla del figlio per condurlo a casa.

L'esempio è interessante soprattutto perché a questa pagina miniata segue un'altra che descrive il momento immediatamente successivo, ovvero il *Ritorno a Nazareth della famiglia* e il comportamento sottomesso del giovane Gesù. (Fig. 27). Il miniatore, molto attento nella cura dei dettagli, ci mostra una deliziosa immagine nella quale osserviamo il ragazzo occuparsi delle attività quotidiane, come la raccolta dell'acqua, l'accensione del fuoco e la preparazione del pranzo. Insomma, dopo il rimprovero dei genitori Gesù è diventato un figlio modello.

---

<sup>85</sup> J. H. Morey, *Book and Verse: a Guide to Middle English Biblical Literature*, University of Illinois Press, 2000, p. 21.

<sup>86</sup> J. Backhouse, *The Illuminated Page*, cit., p. 113.



### 2.3. L'età dei protagonisti

Un'altra variante interessante riscontrata durante questa ricerca è l'età dei protagonisti. Non sempre infatti i personaggi dimostrano l'età di cui si parla nelle fonti. Gesù, che secondo le Scritture ha dodici anni al momento della disputa con i dottori (età che rappresenta tra l'altro il momento di ingresso nella comunità adulta), nelle immagini medievali viene talvolta raffigurato anche come uomo adulto, a volte imberbe, altre volte addirittura con la barba. La stessa cosa accade per i dottori: se tradizionalmente il giudei del tempio sono descritti come dei vegliardi, vedremo che questa età non è sempre rispettata nelle opere d'arte, giungendo a rappresentarli addirittura come bambini.

Cominciamo ad osservare un rilievo in avorio del IX secolo, appartenente alla cosiddetta Scuola di Metz<sup>87</sup> (Fig. 28).

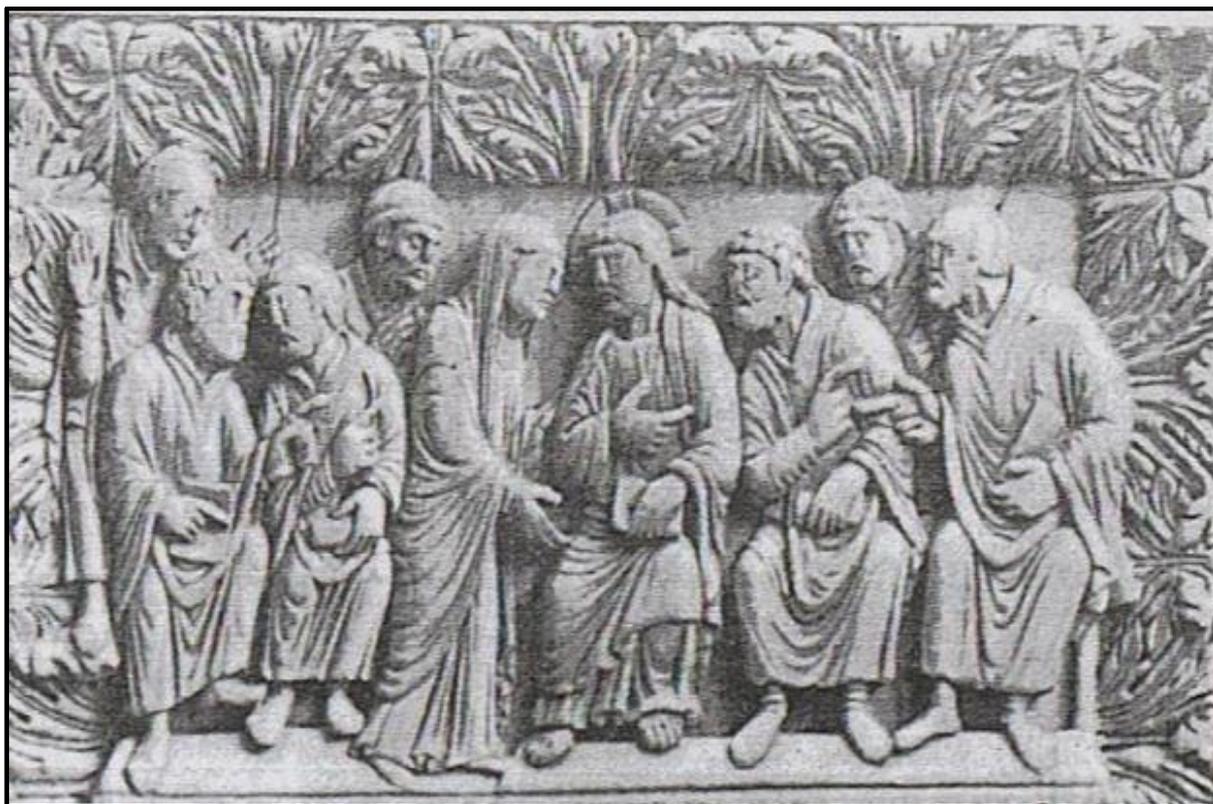


Fig. 28. Scuola di Metz, *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, IX secolo.

<sup>87</sup> La scuola di Metz produsse molti importanti avori durante tutto il corso del IX secolo, i cui soggetti rimandano soprattutto a scene del Nuovo Testamento. Durante l'ottavo e il nono secolo, infatti, Metz fu un grande centro di cultura e di arte, in cui si svilupparono scuole di miniatura, all'interno delle quali operavano i lavoratori dell'avorio e dei metalli preziosi.

In questa scena raffigurante *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio* possiamo vedere ancora una volta la centralità della figura di Maria. La Madonna, infatti, non è rappresentata sulla sinistra ma esattamente al centro assieme al figlio e poggia una mano esortativa sulla sua spalla<sup>88</sup>. L'uomo dietro di lei è probabilmente Giuseppe, mentre ai lati, divisi in due gruppi di tre, i dottori mormorano tra loro ed hanno quasi tutti dei rotuli in mano per indicare la contrapposizione tra la Vecchia e la Nuova Legge, rappresentata invece dal Libro nelle mani di Gesù. Guardiamolo bene questo Gesù: l'elemento che salta subito all'occhio è l'età in cui è raffigurato. Cristo infatti non dimostra di certo dodici anni, non è un ragazzino; pur essendo rappresentato imberbe, è chiaro che ha le fattezze di un uomo adulto. Ora, è vero che le fonti canoniche inseriscono l'episodio di Cristo tra i dottori immediatamente prima del Battesimo, quando cioè Gesù ha ormai trent'anni; è vero anche che non esiste un racconto delle vicende che accadono tra i due momenti; tuttavia appare impensabile che qualche artista abbia potuto credere che gli episodi fossero consequenziali dal punto di vista cronologico, soprattutto considerando il fatto che sia Luca, sia i Vangeli apocrifi chiariscono apertamente che la Disputa avviene "*quando egli ebbe dodici anni*". Così, non ci rimane che pensare che queste varianti iconografiche siano inserite volutamente dagli artisti per enfatizzare alcune componenti psicologiche. Qui, ad esempio, l'età adulta di Cristo potrebbe essere collegata a una maturità e una saggezza senza pari dal punto di vista spirituale. Inoltre l'incontro con Maria e il conseguente rimprovero che ne consegue potrebbe far pensare a una fisionomia adulta per indicare l'autonomia di Gesù e il suo dipendere solamente da Dio.

---

<sup>88</sup> G. Schiller, *Ikongrafie der Christlichen Kunst*, cit., p. 134.

D'altra parte è interessante notare il rovescio della medaglia, ovvero il ringiovanimento dei Dottori. Prendiamo ad esempio questa miniatura del *Weltchronik* di Rudolf von Ems, risalente al 1383 circa<sup>89</sup>. (Fig. 29)

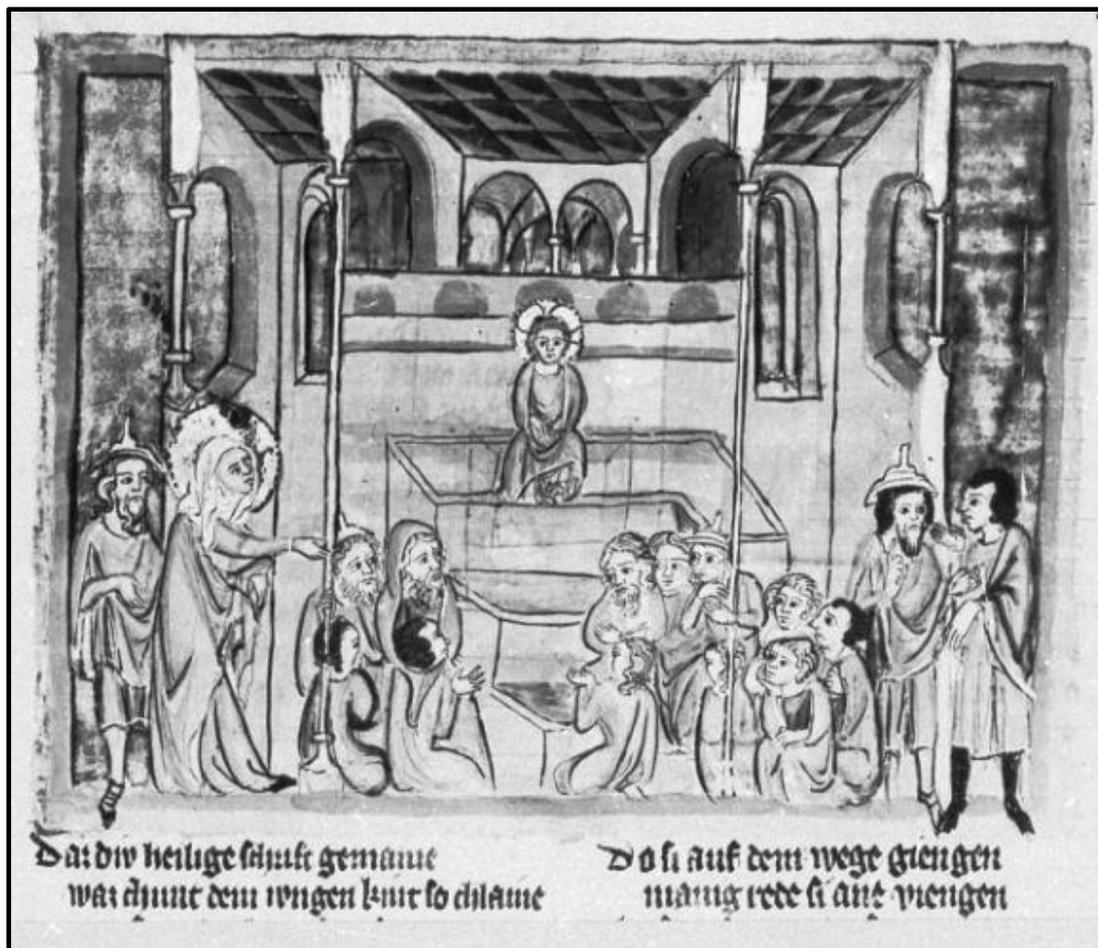


Fig. 29. *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*. *Weltchronik* di Rudolf von Ems, 1383 circa. Stoccarda, Württemberg State Library.

Rudolf von Ems è stato un poeta medievale austriaco al quale si deve il *Weltchronik*, scritto poco tempo prima della sua morte, avvenuta nel 1254. Il libro era stato intrapreso su richiesta del Re Corrado IV e doveva comprendere una storia delle origini del mondo dalla creazione fino ai tempi del poeta. Ma la morte sopraggiunta all'improvviso interrompe il racconto con il regno di re Salomone. L'opera, che contiene anche la Bibbia, è stata

<sup>89</sup> È stato consultato un manoscritto digitalizzato sul sito: <http://www.bildindex.de>

tramandata in circa cento manoscritti, ma solo pochi di questi risultano miniati<sup>90</sup>. Tra questi, l'edizione di Stoccarda, che risale ad oltre cento anni dopo.

Questa miniatura ci mostra un piccolo Gesù che disputa sotto il porticato del tempio con i dottori. Il ragazzino siede su un alto scalino al centro della scena e sotto di lui si dispongono gli altri personaggi: da sinistra arrivano come sempre i genitori, Giuseppe raffigurato nel momento in cui sta entrando nel tempio e Maria che accorre verso il figlio e allunga disperatamente il braccio destro. Poi, numerosissimi, i Dottori, divisi in piccoli gruppi. Fin qui niente di strano, ma se ci soffermiamo a osservare con attenzione questa platea, notiamo degli elementi interessanti: il numero complessivo dei dottori anziani si riduce a quattro, i primi due sulla sinistra, quello al centro immediatamente sotto Gesù e gli ultimi due in piedi a destra. Tutti gli altri sono raffigurati come ragazzini, che assistono assorti alla lezione di Cristo. Anche in questo caso, la scena non trova un corrispettivo all'interno delle fonti, che non accennano mai alla presenza di bambini durante la disputa. Dunque, siamo di fronte a due possibili soluzioni: o il miniatore inserisce la rappresentazione di alcuni fanciulli accanto ai dottori immaginando una loro possibile presenza nel tempio, oppure siamo di fronte a un ringiovanimento dei dottori. Se in questo caso possiamo accettare per buona la prima ipotesi, la seconda teoria può essere confermata attraverso il confronto con un'altra miniatura, appartenente a una seconda *Storia del Mondo e Vita della Vergine* del 1340 circa<sup>91</sup>. (Fig. 30)



**Fig. 30. *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, Storia del mondo e Vita della Vergine, 1340 circa. Pommersfelden (Germania), Castello di Wissenstein.**

<sup>90</sup> E. A. Andersen, *Rudolf von Ems*, in *German Literature of the High Middle Ages*, a cura di Will Hasty, Blydenell and Brewer, 2006, p. 231.

<sup>91</sup> È stato consultato un manoscritto digitalizzato sul sito: <http://www.bildindex.de>

La scena rappresenta ancora una volta un *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*: sulla sinistra Gesù siede su uno sgabello più alto degli altri e tiene un libro in mano; agli estremi laterali Maria e Giuseppe ammoniscono il figlio puntando l'indice della mano destra; in basso ecco tre graziosissimi fanciulli che conversano con Cristo e leggono dei libri. Gli attributi di questi personaggi non lasciano spazio a dubbi: si tratta dei dottori del tempio, stavolta nel ridotto numero di tre, caratterizzati dal loro cappellino giudaico, dal libro e visibilmente trasformati in bambini. Un simpatico stratagemma per mettere in luce la loro "piccolezza" di fronte a Cristo. Quindi, se generalmente gli artisti scelgono di rafforzare la distanza anagrafica tra Gesù e i Vegliardi proprio per contrapporre la sapienza dell'uno all'ignoranza degli altri, in pochi altri casi si è deciso di aumentare l'età di Cristo o di diminuire quella dei Dottori, sempre all'unico scopo di dimostrare che esiste un unico Maestro, che illumina il mondo con la sua sapienza fin dalla nascita.

#### **2.4. Giotto, Duccio e Simone**

Prima di esaminare, nell'ultimo capitolo, la diffusione del tema nel Rinascimento e nell'epoca moderna, è d'obbligo tornare indietro di qualche anno per dedicare un approfondimento a tre opere fondamentali: mi riferisco alle interpretazioni dell'iconografia del *Ritrovamento di Gesù* da parte di Giotto, Duccio di Buoninsegna e Simone Martini.

Queste opere vengono trattate in un paragrafo separato innanzi tutto per l'importanza che rivestono i loro autori: stiamo infatti parlando dei tre artisti più rappresentativi del Trecento toscano, che segnarono definitivamente il passaggio all'età moderna. In secondo luogo perché si tratta di tre pittori che dovettero reciprocamente guardarsi e influenzarsi. In terzo luogo perché le prime due opere condurranno, seppur in modo totalmente diverso, alla tavoletta di Simone Martini a Liverpool, dalla quale ha preso spunto questa tesi e che rappresenta il momento del rimprovero con una naturalezza e una umanità sconosciute a qualsiasi altro pittore.

La prima, magnifica opera cui si fa riferimento è il ciclo di affreschi di Giotto nella *Cappella degli Scrovegni* a Padova. (Fig. 31)



**Fig. 31. Giotto, Cappella degli Scrovegni, 1303-1305. Padova.**

Giotto giunge a Padova su invito della committenza francescana. Il 6 gennaio 1300 Enrico Scrovegni, uno dei cittadini più noti e facoltosi della città, acquista una vasta area dalla nobile famiglia dei Delesmanini per costruirvi il suo Palazzo e la sua cappella. Nel 1303 ha luogo la cerimonia dell'avvio della costruzione e nel 1305 avviene la consacrazione<sup>92</sup>. Enrico si prodiga in modo particolare per avere degli artisti forestieri: non si limita infatti a portare Giotto da Firenze, ma anche Giovanni Pisano, uno dei più celebri scultori del suo tempo<sup>93</sup>. Non è possibile stabilire la cronologia esatta della decorazione della cappella: sicuramente nel 1305 l'edificio è terminato e pronto ad accogliere i visitatori; in quella data Giotto lavorava

---

<sup>92</sup> A. M. Spiazzi, *Giotto: la Cappella degli Scrovegni a Padova*, Skira, Milano, 2004, p. 12. Sulla costruzione e la consacrazione della Cappella vedi anche: C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico: Giotto e la Cappella degli Scrovegni*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 34-36.

<sup>93</sup> Giovanni Pisano scolpisce la *Madonna con Bambino tra due angeli* davanti alla tomba di Enrico Scrovegni intorno al 1305. I due angeli, di qualità inferiore rispetto alla Madonna e al Bambino, potrebbero essere opera degli aiuti di Giovanni. Dietro, sul letto di morte, la figura supina di Enrico.

nella cappella, ma nessun documento cita il suo nome, per cui ignoriamo quando cominciò e terminò i lavori<sup>94</sup>.

La cappella presenta un unico vano con volta a botte. Un grande arcone da accesso alla stretta e profonda abside illuminata da due finestre ad arco gotico. Sulla facciata un'ampia trifora gotica dà luce al grande invasò.

Giotto suddivide i dipinti della cappella in cinque aree principali: innanzi tutto la volta a botte coperta da un campo blu stellato, dove spiccano medaglioni con figure a mezzo busto; in secondo luogo le pareti laterali coperte da tre registri di affreschi, ognuno separato da fregi dipinti; in terzo luogo una zona inferiore decorata a grisaille, con le raffigurazione delle Virtù e dei Vizi; infine la controfacciata, dove è raffigurato il *Giudizio Universale*<sup>95</sup>.

La scena che ci interessa fa parte delle *Storie dell'Infanzia di Cristo* dipinte sulla parete nord, a sinistra guardando l'altare, ed è il *Cristo tra i Dottori del Tempio* (Fig. 32).



**Fig. 32. Giotto, *Cristo tra i Dottori del Tempio*, 1303-1305. Padova, Cappella degli Scrovegni.**

<sup>94</sup> B. Cole, *Giotto: la Cappella degli Scrovegni*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1994, p. 18.

<sup>95</sup> Sull'argomento vedi anche: G. Basile, *Giotto. Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, testi di G. Basile e F. Flores d'Arcais, Skira, Milano, 2002.

E' interessante che questa sia la prima e unica scena della Vita di Cristo negli Scrovegni che non è preceduta, in collegamento tipologico, da un quadrilobo con l'illustrazione di qualche episodio dell'Antico Testamento. La scena rappresenta il momento in cui la Vergine e Giuseppe, preoccupatissimi, ritrovano Gesù fra i dottori del tempio e lo implorano di tornare a Nazareth. Oltre ad essere in cattivo stato di conservazione, l'affresco è stato staccato e riportato su un pannello mobile nel 1893-94; l'intervento ha danneggiato molto la scena, che era una delle più ambiziose dell'intero ciclo decorativo: in nessun altro affresco, infatti, è rappresentato un interno architettonico così vasto e complesso<sup>96</sup>. Difatti i Dottori sono disposti sui due lati secondo un semicerchio che si sviluppa in profondità, lasciando vuota la zona centrale dove siede Gesù, in corrispondenza con il vuoto retrostante del catino absidale che amplifica il senso di prospettiva. I volti, colti di profilo oppure di scorcio, sono resi con effetti di grande modernità; l'analisi dei sentimenti è affidata all'intensità degli sguardi, alla gestualità delle mani e dei corpi. I personaggi di Giotto, infatti, seppure eroici e robusti, sono anche individuati con una penetrazione psicologica sottolineata dall'espressione dei volti, come in una galleria di ritratti. Si tratta di un'introspezione psicologica assolutamente nuova e moderna, che percorre tutte le scene, fino a diventare vero e proprio dramma<sup>97</sup>. Ecco allora i dottori, muti nel loro seguire le parole del Maestro, ecco Gesù, sapiente e superbo, che affida la sue parole ai gesti oratori delle mani; ecco Giuseppe, che sembra apostrofare il figlio con la mano destra alzata. Ecco infine Maria, figura sulla quale converge decisamente l'attenzione dello spettatore, ancora una volta protagonista della vicenda nel suo protendersi completamente verso il figlio, allungando le braccia e le mani come per raggiungerlo. Se l'esaltazione di questa figura può essere spiegata dal fatto che la Vergine, come tutte le donne della Cappella degli Scrovegni, a causa della pretesa debolezza del loro sesso, è autorizzata a esprimere con maggiore immediatezza i suoi sentimenti, è anche vero che questo affresco ci consegna uno dei gesti più strazianti e drammatici che il Medioevo abbia saputo regalarci.

Di qualche anno più anziano di Giotto è Duccio di Buoninsegna, che segna l'avvio di una scuola parallela a quella fiorentina, ovvero la scuola senese. Come Giotto, fu allievo di Cimabue, il quale dovette essere profondamente legato al giovane artista, tanto che molte opere di Duccio sono state attribuite per molto tempo al suo maestro. Un idillio che viene

---

<sup>96</sup> B. Cole, *Giotto: la Cappella degli Scrovegni*, cit., p. 81.

<sup>97</sup> Cfr: F. Flores D'Arcais, *Giotto*, Federico Motta Editore, Milano, 1995.

interrotto dalla scoperta del giovanissimo Giotto, il quale si intromette “come terzo incomodo”<sup>98</sup>.

Certo è che, se la prima parte della formazione di Duccio viene influenzata esclusivamente da Cimabue, successivamente il pittore introduce le novità volumetriche e spaziali di Giotto. Dice infatti Luciano Belloisi che non solo Duccio ebbe rapporti col più giovane artista, ma che bisogna ammettere un’incursione giottesca a Siena, agli inizi degli anni novanta del Duecento<sup>99</sup>.

Questa vicinanza si vede chiaramente nella scena raffigurante il *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* di Duccio, appartenente alla tavola della *Maestà* di Siena, realizzata appena qualche anno dopo gli affreschi di Giotto a Padova. (Fig. 33)



**Fig. 33. Duccio di Buoninsegna, *Cristo tra i dottori*, *Maestà di Siena*, 1308-1311. Siena Museo dell'Opera del Duomo.**

<sup>98</sup> L. Belloisi, *Cimabue e Giotto*, in *Duccio: Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, Silvana Editoriale, Milano 2003, p. 130.

<sup>99</sup> L. Belloisi, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio: Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, cit., p. 116.

La grande tavola della Maestà per l'altare maggiore del Duomo fu commissionata a Duccio nel 1308. Il capolavoro venne ultimato nel 1311 e portato in processione dalla bottega di Duccio fino al Duomo. L'opera era dipinta su tutti e due i lati: il prospetto tutto dedicato a Maria, il retro a Cristo. Il lato anteriore, infatti, era dominato dalla *Madonna in gloria* e nella predella era narrata la vita di Maria in sette storielle che andavano dall'*Annunciazione* al *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*. (Fig. 34)



Fig. 34. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Il retro invece era tutto dedicato a Cristo: la narrazione prendeva le mosse dalla vita pubblica di Gesù, raccontata nella predella; lo scomparto centrale, in ventisei riquadri, riproponeva il mistero della *Passione*, della *Morte e Resurrezione*; concludevano la narrazione le storielle del coronamento dedicate alle *Apparizioni di Cristo dopo la Resurrezione* fino alla

*Pentecoste*. L'insieme costituiva dunque il più grande ciclo di storie di Gesù e di Maria mai esistito<sup>100</sup>.

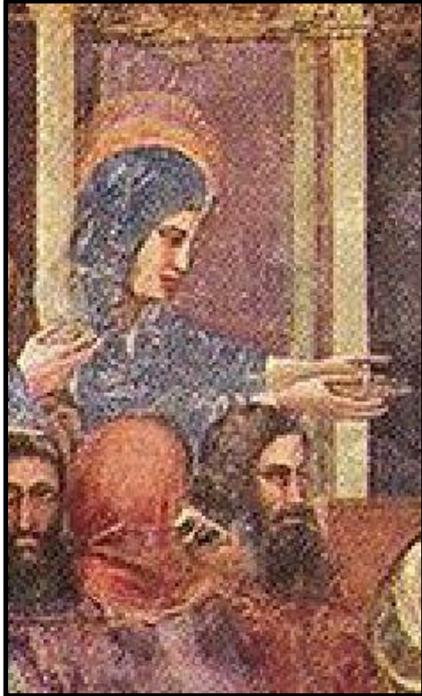
L'episodio del *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* è chiaramente ispirato all'affresco di Giotto. Le due composizioni sono quasi identiche dal punto di vista strutturale. In entrambe la scena si svolge sotto i portici del tempio, con una loggia ad arcate che fa da sfondo architettonico. Gesù è rappresentato leggermente spostato sulla destra, ma Duccio lo colloca più in alto rispetto ai dottori, laddove Giotto rappresenta i personaggi seduti sulla stessa panca. Già questa scelta prefigura una forte differenza tra i due: se infatti Duccio è ancora legato a una visione gerarchica tradizionale, Giotto la supera e si concentra sulla realtà. I dottori, più numerosi e monumentali in Giotto, si collocano a semicerchio anche nella *Maestà*, conferendo quindi il senso di profondità. Sulla sinistra, anche in questo caso, subentrano Maria e Giuseppe in cerca del figlio. Tuttavia le due scene si distinguono stilisticamente e nella resa dei personaggi. In Giotto tutto è più "pesante": a cominciare da Cristo, che si posiziona in corrispondenza con l'arcata maggiore e che viene rappresentato molto più statuario e massiccio. Il suo corpo appare saldamente ancorato a terra, a comunicare la presenza di un essere vivo e reale. La stessa aureola, in Duccio appena visibile, in Giotto è un cerchio dorato che circonda il volto. Inoltre il Gesù di Giotto appare più contemporaneo e concreto, con la tunica più semplice rispetto a quella del Cristo duccesco: qui infatti, la foggia degli abiti, i gesti, la capigliatura e la vera e propria toga connotano un personaggio molto più "classico". Ugualmente i dottori – soprattutto quelli sulla destra – sono una fila di uomini monumentali, collocati l'uno accanto all'altro nella stessa posizione. In Duccio di Buoninsegna, invece, la composizione si è alleggerita e slanciata. Le figure sono più allungate, più molli, ma per questo anche meno naturali. D'altra parte, Duccio, a differenza del suo maestro Cimabue, era attratto e influenzato dalle novità gotiche, che si notano proprio nella maggiore gentilezza e preziosità cromatica, così come nel bordo dorato del manto della Madonna, che danno al dipinto una sensazione di maggiore eleganza e raffinatezza.

Come abbiamo visto, l'episodio non si colloca nel pannello posteriore, dedicato alle storie di Gesù, ma nella predella del prospetto, riguardante la *Vita della Vergine*. Dunque l'evento è osservato con i suoi occhi di madre addolorata, piena di amore e di tenerezza per quel figlio misterioso, al punto da alzare le braccia al cielo per ringraziare Dio di averlo

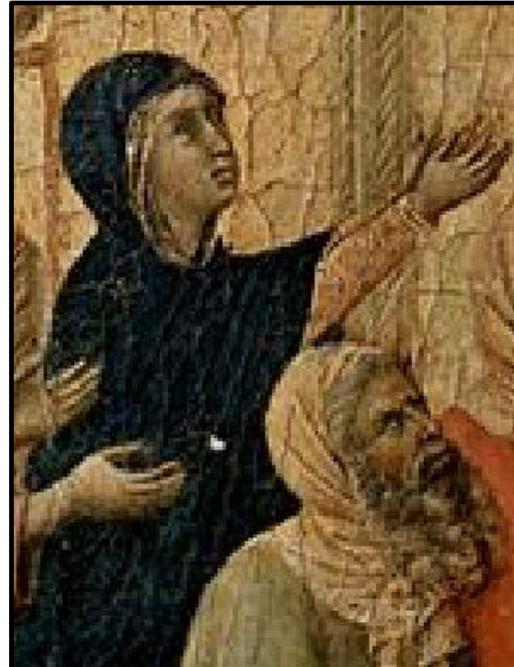
---

<sup>100</sup> M. Carloti, *Il Cuore di Siena: la Maestà di Duccio di Buoninsegna*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2011, p. 27.

ritrovato. Le due donne, quindi, se a prima vista possono apparire quasi identiche, in realtà hanno atteggiamenti del tutto diversi. (Figg. 32 e 33)



**Fig. 32. Giotto, Particolare**



**Fig. 33. Duccio, particolare**

Se la Madonna degli Scrovegni si protende letteralmente verso il figlio, quella della *Maestà* si protende verso Dio. La prima sembra volersi gettare ai piedi di Gesù per riabbracciarlo, ce la immaginiamo proprio dopo aver urlato il nome del ragazzo, con la bocca ancora contratta in una smorfia di disperazione. La seconda guarda emozionata verso l'alto, in una successione di sentimenti che vanno dall'angoscia, al sollievo, alla gratitudine.

Possiamo, quindi, sicuramente affermare che i due pittori abbiano dato all'arte occidentale - il primo con gli affreschi della cappella degli Scrovegni, il secondo con la *Maestà* di Siena - due indimenticabili versioni della vita di Cristo, pur nella evidente diversità dei modi e della sensibilità. D'altra parte Giotto non può che confermarsi il maestro per quanto riguarda la verità, la concretezza e il dramma conferiti ai suoi personaggi.

Arriviamo in questo modo all'ultimo dei tre artisti trattati in questo paragrafo, Simone Martini. Nato intorno al 1284, Simone è stato quasi certamente allievo di Duccio di Buoninsegna e si è affacciato nel mondo della notorietà artistica con un'opera dalla lunga e tormentata gestazione e varie fasi di esecuzione, ovvero la *Maestà* dipinta nel Palazzo Pubblico a Siena<sup>101</sup>. (Fig. 35). Impossibile, quindi, non notare il legame stilistico con l'opera del maestro, visibile soprattutto nella resa di alcuni personaggi<sup>102</sup>. Tuttavia è anche chiara fin dall'inizio, la distanza che separa il giovane senese dal suo maestro, soprattutto se si osservano le due *Maestà*: quella di Duccio appare ieratica e astratta, volutamente priva di una dimensione fisica reale, una superficie compatta e quasi senza profondità davanti al fondo oro, che ricalca certe icone bizantine; quella di Simone Martini, invece, è del tutto laica e civile, impostata sotto un baldacchino in scorcio e rappresentata come una corte vera, con un intento di verosimiglianza e di attualità cui i colori e le tecniche collaborano attivamente<sup>103</sup>.



**Fig. 35. Simone Martini, *Maestà*, 1312-15 (ritoccata nel 1321). Siena, Palazzo Pubblico.**

<sup>101</sup> C. Jannella, *Simone Martini*, Scala, Firenze, 1989, p. 3.

<sup>102</sup> Si tratta, in particolar modo, di alcune figure di angeli e santi e di alcune storielle della *Maestà* del Martini, che ricalcano quelle dell'omonima opera di Duccio nel Museo dell'opera del Duomo di Siena.

<sup>103</sup> P. Leone De Castris, *Simone Martini*, Federico Motta Editore, Milano, 2003, p. 35.

Da queste caratteristiche possiamo dedurre anche un legame con il grande Giotto. Secondo Cavalcaselle, infatti, “*pur seguendo la maniera di Duccio, Simone ha cercato di togliere la sua Scuola dall’immobilità del passato, tentando di rivaleggiare con gli artisti della Scuola Fiorentina*”<sup>104</sup>. Di fatto, la Maestà di Simone presenta anche degli elementi giotteschi: il senso di prospettiva, il baldacchino pesante di tessuto vero, fino alla plasticità e alla densità realistica dei corpi e degli oggetti<sup>105</sup>. Questo legame tra i due artisti viene probabilmente favorito dalla figura intermedia di Memmo Di Filippuccio<sup>106</sup>, il quale aveva collaborato ad Assisi, negli affreschi di Giotto della basilica superiore e successivamente aveva formato una bottega a San Gimignano, che doveva di certo costituire motivo di interesse per un giovane artista, come il Martini, in cerca di una nuova strada non necessariamente conformata alle formule di Duccio a Siena<sup>107</sup>.

Tra il 1331 e il 1336 Simone Martini parte per Avignone, probabilmente su proposta del cardinale Jacopo Stefaneschi, che lo convince ad abbandonare una posizione sociale ed economica soddisfacente a Siena per diventare pittore al servizio di una importante famiglia cardinalizia e produttore di opere destinate soprattutto alla devozione privata. Tuttavia l’ipotesi dello Stefaneschi non è l’unica possibile. Esiste almeno un’altra figura di cardinale, Napoleone Orsini, con cui Simone sarebbe stato in contatto e per cui avrebbe prodotto opere ad Avignone. È in questo contesto che si inserisce il nostro dipinto, il *Ritorno di Gesù a Betlemme dopo la Disputa con i Dottori*, del 1342, che ora si trova alla Walker Art Gallery di Liverpool. (Fig. 36)

---

<sup>104</sup> G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe, *I Pittori della Scuola senese nel secolo XIV e ne’ primi anni del seguente ed alcuni altri di Pisa e di Lucca seguaci di quella maniera*, in *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Vol III, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1991-92, p. 52.

<sup>105</sup> P. Leone De Castris, *Simone Martini: Catalogo completo dei dipinti*, nella collana *I Gigli dell’arte*, Cantini Editore, Firenze, 1989, p. 24.

<sup>106</sup> Pittore senese, attivo dal 1250 al 1325, maestro di una fiorentina bottega a San Gimignano.

<sup>107</sup> P. Leone De Castris, *Simone Martini*, cit., p. 38.



Fig. 36. Simone Martini, *Ritorno di Gesù a Betlemme dopo la disputa con i dottori*, 1342. Liverpool, Walker Art Gallery.

Si tratta dell'ultimo dipinto avignonese firmato e datato da Simone e in ogni caso il suo ultimo dipinto certo e rappresenta la scelta, rara e inusuale, di spostare il momento dell'azione dal primo *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* a quello più intimo del *Ritorno in famiglia*. Pierluigi De Castris ci informa che il dipinto presenta vari possibili legami con alcune personalità importanti. In primo luogo il contrasto tra la posa umile della Madonna, seduta per terra su un cuscino, e l'aria sicura del giovane Cristo, hanno suggerito di leggere il dipinto come una vera e propria parafrasi della trattazione dell'episodio nell'*Arbor Vitae Crucifixae* del mistico francescano Ubertino da Casale, cappellano in quegli anni proprio del cardinale Orsini; in questo testo si tende infatti a sottolineare la contrapposizione tra la natura divina di Gesù e l'incomprensione tutta terrena di Maria e Giuseppe, fra il loro rimprovero – il “Fili quid fecisti nobis sic” che si legge anche sulle pagine del libro tenuto in mano dalla Vergine – e la risposta del Bambino, che ormai conosciamo bene, sul suo doversi occupare solo delle cose del “Padre” suo. Secondo questa interpretazione, quindi, il dipinto sarebbe stato commissionato da Napoleone Orsini, per la sua devozione privata, prima di morire. La seconda ipotesi è che il quadro si porrebbe in riferimento a un episodio realmente accaduto, vale a dire l'ostacolata scelta religiosa fatta a suo tempo dal nuovo Pontefice avignonese Clemente VI, che conosceva il cardinale Orsini e di conseguenza anche Simone Martini. Il Pontefice, infatti, era entrato a dieci anni, nel 1301, nell'abbazia della Chaise Dieu, era divenuto monaco nel 1315 ed era stato eletto Papa proprio nel 1342, sicché è possibile ipotizzare che quel piccolo dipinto, destinato alla meditazione sull'esempio di Cristo, fosse nato per volere di quest'ultimo<sup>108</sup>.

Ora, senza avventurarci in sentieri che condurrebbero lontano dall'argomento di questa tesi, è possibile dissentire su un aspetto da cui parte il De Castris, ovvero la presunta umiltà di Maria e la contrapposizione tra il suo atteggiamento e quello del figlio. Certo è vero che Gesù ha un volto convinto, sicuro, quasi imbronciato; basta mettere a confronto questo dipinto con alcuni esempi citati precedentemente, in cui invece è chiara la sottomissione di Gesù ai genitori.

---

<sup>108</sup> P. Leone De Castris, *Simone Martini*, cit., p. 327.



Fig. 36. Particolare.



Fig. 22. Particolare.

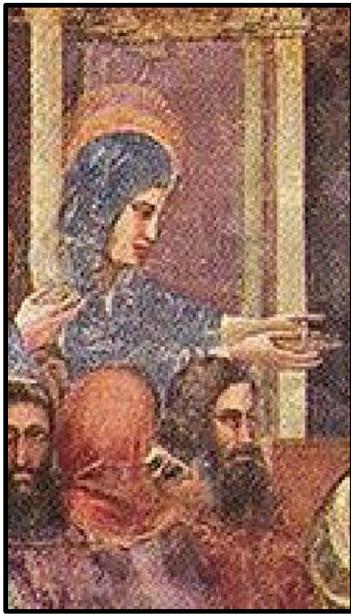


Fig. 27. Particolare.

Tuttavia non si può affermare che Maria abbia un volto e una gestualità più accondiscendente: è vero che sta seduta su un cuscino, in posizione di sottomissione rispetto al figlio, ma come si fa a non accorgersi di quel volto severo, serrato a qualsiasi tipo di chiarimento?! E poi la mano destra sollevata, tesa, rigida, tutto comunica un atteggiamento di rimprovero, o comunque finalizzato alla missione educativa di Maria. Infatti entrambi i personaggi reggono un libro: quest'ultimo, che è sempre simbolo di sapienza, tenuto aperto nelle mani della Vergine diviene anche simbolo di rivelazione delle Scritture. Dunque Maria "sa", è consapevole del ruolo del figlio e del dolore che proverà dopo la sua morte. Più che di contrapposizione tra i due personaggi, di consapevolezza dell'uno e umiltà dell'altro, si potrebbe piuttosto parlare di una parità tra madre e figlio: la prima, consapevole delle sue motivazioni umane, rimprovera il ragazzo per il dolore e la preoccupazione arrecatole; il

secondo, altrettanto convinto delle sue ragioni divine, le si contrappone con le braccia incrociate in chiaro atteggiamento di sfida. In mezzo, un Giuseppe bellissimo e imbronciato, cerca di fare da intermediario tra i due, poggiando la mano sulla spalla del figlio e invitandolo a capire la collera della madre.

Possiamo quindi parlare di tre atteggiamenti diversi della Vergine, sottolineati dai tre grandi artisti trattati in questo paragrafo: Giotto sceglie di interpretare la disperazione e l'angoscia di Maria che entra nel tempio in cerca di Gesù; Duccio di Buoninsegna mette in risalto invece il sollievo e la gratitudine verso Dio della madre per aver ritrovato il figlio; Simone Martini, infine, ci consegna il momento più propriamente terreno del ruolo educativo della Donna.



**Fig. 30. Particolare.**



**Fig. 31. Particolare.**



**Fig. 34. Particolare.**

In questa resa efficace e veridica della realtà, in questo studio dei moti psicologici individuali, nella naturalezza con la quale il Martini riporta un episodio in genere sentito come esemplare della divinità di Cristo a puro avvenimento quotidiano, nell'umanità toccante sconosciuta a qualsiasi altro artista, in tutto questo sta la meraviglia di questo dipinto.

## CAPITOLO III

### Ultimi sviluppi dell'iconografia dall'Umanesimo all'epoca moderna

il Medioevo è stato indubbiamente il periodo di massima diffusione dell'iconografia del *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*. Un periodo intriso di spiritualità, che trovava nella rappresentazione degli aneddoti della vita di Cristo un esempio della precoce consapevolezza, da parte del Signore, della sua missione e della sua divinità. Non solo, nella realizzazione, tipica dell'epoca, dei codici miniati e dei libri d'ore per la devozione personale, abbiamo potuto notare una tendenza al dettaglio e alla particolarizzazione che presta molta attenzione al dato psicologico e alla personalità di ogni personaggio.

Appurata questa situazione, non bisognerà pensare che il tema abbia trovato con l'inizio dell'epoca moderna la fine della sua rappresentazione. A cominciare dal periodo umanistico e rinascimentale, infatti, l'episodio del *Ritrovamento di Cristo*, continua, seppur in maniera ridotta, ad avere una sua fortuna, soprattutto grazie ad alcuni artisti che scelgono di rappresentare un episodio minore per consegnare un'immagine non convenzionale della Sacra Famiglia. Inoltre, se è vero che l'iconografia si diffonde soprattutto in epoca medievale, è anche vero che le immagini più belle e innovative appartengono al periodo moderno, grazie sicuramente alla diffusione di un maggiore naturalismo e una maggiore caratterizzazione psicologica.

Il capitolo conclusivo di questa tesi è dedicato a una rassegna delle versioni moderne del tema, ordinate in maniera cronologica dagli inizi del Quattrocento fino ad arrivare all'età moderna e con una individuazione di alcuni esempi particolarmente significativi e sintomatici di una nuova concezione dell'arte.

Il capitolo si conclude con un paragrafo a parte, dedicato ad un tema strettamente collegato con l'iconografia trattata nella ricerca, ovvero la rappresentazione di alcuni episodi riguardanti la cosiddetta "Vita nascosta di Gesù", verosimilmente accaduti dopo il ritorno a casa del ragazzo e prima del suo Battesimo.

### 3.1. Tra tradizione e innovazione

I primi anni del Quattrocento presentano una continuità col periodo immediatamente precedente, in primo luogo per quanto riguarda le soluzioni artistiche adottate. Risale, infatti, al 1405-1406, una pagina miniata che si colloca sul crinale tra il Tardogotico e l'Umanesimo. L'immagine rappresenta il *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* ed appartiene a un gruppo di manoscritti tra i più famosi, i *Libri d'ore del duca di Berry*<sup>109</sup>. (Fig. 37)

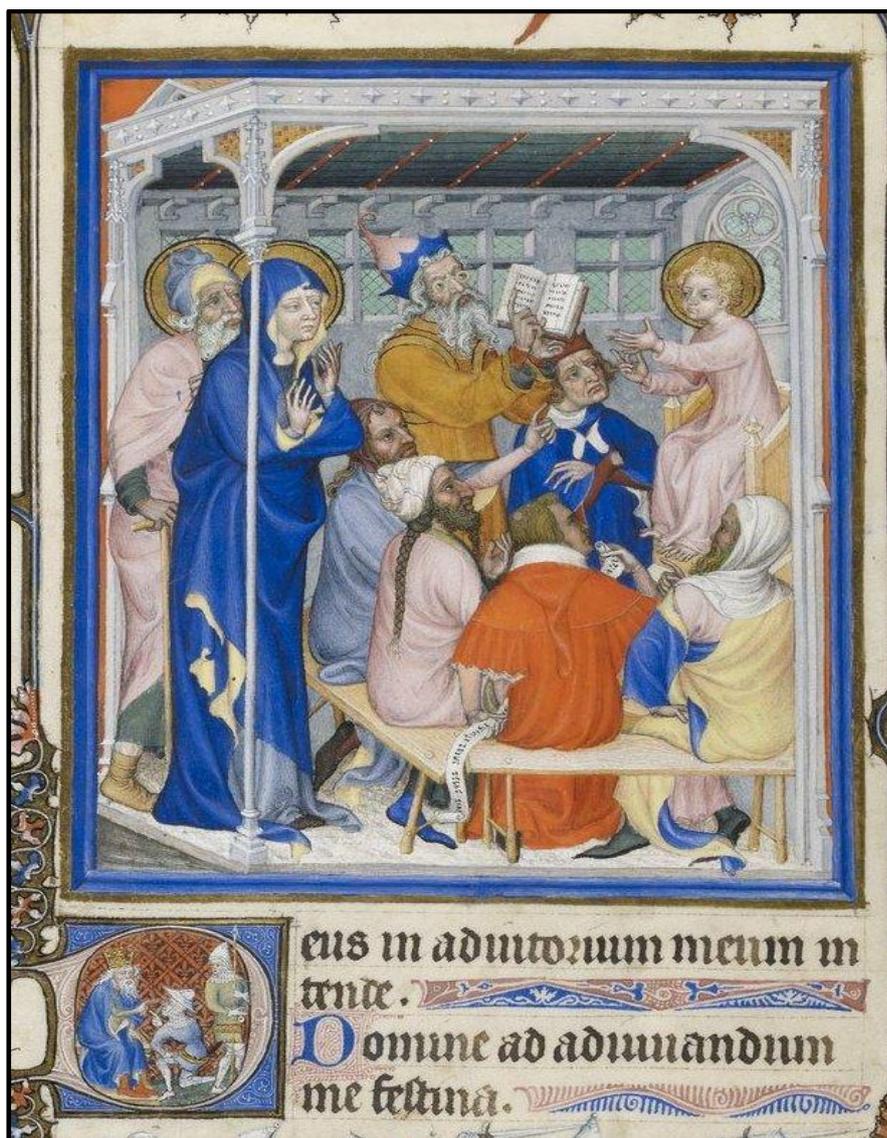


Fig. 37. Bottega di Jacquemart de Hesdin, *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, *Tres Belles Heures de Notre-Dame*, 1405-1406. Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia.

<sup>109</sup> È stato consultato un manoscritto digitalizzato sul sito: <http://gallica.bnf.fr>

I sei libri d'ore dipinti per il duca Jean de Berry tra il 1380 e il 1416 sono molto diversi tra loro e riflettono la curiosità e i gusti del duca. Essi sono, in ordine di apparizione: le *Tres Belles Heures de Notre Dame* (Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia); le *Petites Heures* (Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia); le *Tres Belles Heures* (Bruxelles, Biblioteca Reale); le *Grandes Heures* (Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia); le *Belles Heures* (New York, Closters); le *Tres Riches Heures* (Chantilly, Museo Condé)<sup>110</sup>. L'episodio che ci interessa è presente nel primo libro, le *Tres Belles Heures de Notre Dame*, che dal punto di vista storico risulta il più complicato. La sua illustrazione fu commissionata da un primo, sconosciuto possessore, sostituito poi dal Duca de Berry, che può quindi considerarsi il vero e principale committente dell'opera<sup>111</sup>. Il libro fu scritto a più riprese: la stesura cominciò attorno al 1380 sotto la direzione di un artista identificato col Maestro del Paramento di Narbona; comprende otto grandi scene delle Ore della Vergine, l'ufficio dei morti, le orazioni per la Passione e le quattro prime Ore della Croce. L'opera fu interrotta verso il 1385, forse dalla morte del pittore; poi fu ripresa e completata verso il 1405-1406 da due nuovi artisti di formazione fiamminga e renana influenzati da Jaquemart de Hesdin<sup>112</sup>. L'illustrazione venne nuovamente sospesa e verso il 1412 Pol e Jean de Limbourg<sup>113</sup> aggiunsero le ultime due miniature.

In questa scena ci viene mostrato l'episodio del *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* in modo non difforme dagli esempi trecenteschi: Gesù siede su una cattedra sulla destra ed enumera con le dita gli argomenti; sotto di lui, a semicerchio, i Dottori del tempio lo circondano e sembrano intrattenere una vivace conversazione con il ragazzo, interrogandolo su alcune questioni. Uno di loro, addirittura, con la barba lunga e bianca e uno stravagante cappello, si è alzato in piedi e lo interrompe nel suo discorso, mostrandogli un libro, quasi a volerlo contraddire. Sulla sinistra, in modo convenzionale, entrano i genitori: Maria alza le

---

<sup>110</sup> Cfr: A. Chatelet, *Heures de Turin: quarant-cinq feuillets a peintures provenant des Tres Belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, Bottega d'Erasmus, Torino, 1967.

<sup>111</sup> Dietro il nome di Jean de Berry si nasconde la personalità di Giovanni di Valois II Magnifico (1340-1416). Figlio di Giovanni II di Francia e di Bonne di Lussemburgo, fu duca di Berry e di Alvernia e conte di Poitiers e Montpensier. La storia lo ricorda come uomo di cultura e abile mecenate, più che come politico. Fu lui, infatti, ad occuparsi di miniatura e a scoprire la famiglia dei fratelli Limbourg, abili miniatori ai quali commissionò molte opere.

<sup>112</sup> Miniatore attivo a Bourges, nato verso il 1355 e morto nel 1414 circa. Al servizio del duca Jean de Berry dal 1394, prese parte alla realizzazione del Libro d'Ore da lui commissionato. Se alcune miniature sono attribuite con certezza all'artista, altre sono assegnate dalla critica a una differente personalità, lo pseudo Jaquemart, come nel nostro caso.

<sup>113</sup> Pol, Jean e Hermann Limbourg sono stati tre miniatori olandesi, vissuti tra il 1380-90 circa e il 1416 circa, tra i più significativi rappresentanti della pittura franco-fiamminga del XV secolo. Il loro capolavoro sono le *Tres Riches Heures* del Duca Jean de Berry.

mani in segno di rimprovero e Giuseppe, vecchio e stanco, si appoggia al bastone. Una composizione, quindi, non dissimile da quelle viste nel Medioevo, soprattutto per quanto riguarda la disposizione e la gestualità dei personaggi. Sicuramente, tuttavia, si è introdotto un nuovo senso di profondità e un maggiore dinamismo, che dà l'impressione di una maggiore confusione. Sicuramente i personaggi sono sempre più caratterizzati nelle loro fisionomie e differenziati tra di loro (basti osservare il dottore seduto sulla sinistra col cappello bianco, che sfoggia un'acconciatura stravagante con barba e capelli lunghissimi racchiusi in una treccia). Altro elemento interessante è questa contrapposizione diretta tra Gesù e i suoi genitori. Mentre in quasi tutti gli esempi precedenti il ragazzo non si accorgeva dell'entrata in scena di Giuseppe e Maria oppure cercava di giustificarsi gesticolando e puntando il dito verso l'alto, qui Cristo sembra essersi accorto fin troppo bene della presenza dei genitori e addirittura sembra rivolgersi a loro nelle sue argomentazioni, stabilendo in questo modo una netta distanza e superiorità anche nei confronti di colei che lo ha generato.

Il Quattrocento vede un bellissimo e originale esempio della rappresentazione dell'iconografia. Si tratta delle miniature di Cristoforo de Predis nel cosiddetto *Vangelo d'Oro*. Il *Codice De Predis* è un libro di devozione milanese, miniato nel 1476, che comprende i racconti apocrifi della vita dei santi Gioacchino ed Anna con la vita di Maria, la vita di Gesù, di San Giovanni Battista, brani spirituali e preghiere. Il manoscritto è un capolavoro assolutamente unico perché costituisce a tutti gli effetti un vangelo narrato per immagini<sup>114</sup>. L'artista, però, non solo ha impreziosito con alcune miniature il testo canonico del Vangelo, come avviene normalmente nei codici miniati, ma ha raccontato in modo originalissimo la vita di Cristo, con l'aiuto di una centinaia di miniature che riflettono l'istruzione religiosa e l'arte del tempo. Lo stile infatti, rispecchia l'ambiente lombardo sul finire del Quattrocento: eleganza compositiva, mista al gotico cortese dell'Italia del Nord con ascendenze fiamminghe. Tutto questo dà vita a miniature dal sapore ingenuo, fiabesco, piene di mistiche tonalità azzurre<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> *Il Vangelo d'Oro: la vita di Gesù con le miniature della Historia del Nuovo testamento miniata da Cristoforo de Predis nel 1476*, San Paolo, Cinesello Balsamo, 2001, pp. 5-6.

<sup>115</sup> Cfr: A. Vitale Brovarone, *Il Codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de Predis (Milano 1476)*, U. Allemandi per l'Istituto bancario San Paolo di Torino, Torino, 1987, p. 21.

L'episodio di Gesù fra i dottori è diviso in quattro miniature a dir poco deliziose (Figg. 38 e 39)



Maria e Giuseppe erano soliti andare a Gerusalemme ogni anno, per la festa di Pasqua. Quando Gesù ebbe dodici anni, salirono a Gerusalemme, secondo il rito della festa. Trascorsi quei giorni, mentre essi se ne tornavano, il fanciullo Gesù rimase in Gerusalemme, senza che i suoi genitori se ne accorgessero.



Credevano che egli si trovasse nella comitiva, fecero una giornata di cammino, poi lo cercarono fra i parenti e conoscenti. Non avendolo trovato, tornarono a Gerusalemme. Lo trovarono tre giorni dopo, nel tempio, seduto in mezzo ai dottori, intento ad ascoltarli e a interrogarli.

Fig. 38. Cristoforo de Predis, *L'arrivo a Gerusalemme e lo Smarrimento di Gesù*, 1476. Torino, Biblioteca Reale.



Tutti quelli che lo udivano restavano meravigliati della sua intelligenza e delle sue risposte. Nel vederlo, essi furono stupiti e sua madre gli disse: «Figlio, perché hai fatto questo? Ecco, tuo padre e io, addolorati, ti cercavamo!». Ma egli rispose loro: «Perché mi cercavate? Non sapevate che io mi devo occupare di quanto riguarda il Padre mio?». Essi però non compresero ciò che aveva detto loro.



Egli scese con loro e tornò a Nazaret, ed era loro sottomesso. E Gesù cresceva in sapienza, in età e in grazia, davanti a Dio e davanti agli uomini.

(Lc 2,47-52)

25

Fig. 39. Cristoforo de Predis, *Cristo fra i dottori e il Ritorno a Nazareth*, 1476. Torino, Biblioteca Reale.

Si comincia con la prima immagine che narra la *Partenza della famiglia per Gerusalemme* durante la Pasqua: Giuseppe indica con la mano il percorso che si dovrà compiere e Maria e Gesù ascoltano il capofamiglia.

La seconda miniatura racconta il momento in cui i genitori tornano a Nazaret e si rendono conto che il ragazzo non è con loro. Cominciano allora a cercarlo tra parenti e conoscenti.

La terza scena è quella del *Ritrovamento*: Maria e Giuseppe entrano nel tempio dalla sinistra e trovano il ragazzino in piedi davanti al trono a discutere con i vegliardi. Gesù sembra rendersi conto dell'arrivo dei genitori e infatti guarda verso di loro come per scusarsi della preoccupazione arrecata. La figura di Giuseppe è quasi identica a quella della prima miniatura: anche qui lo vediamo avvolto nel mantello giallo che indica con la mano sinistra il figlio ritrovato; diverso è però il volto, deluso, angosciato, si rivolge verso Maria con gli occhi pieni di dolore. La Vergine appare invece rappresentata in un misto di sorpresa e di ringraziamento a Dio, con le mani levate verso l'alto.

L'ultima scena è decisamente la più originale: viene raffigurato il momento in cui "*Gesù tornò a Nazaret con loro ed era loro sottomesso*"<sup>116</sup>. Giuseppe chiude gli occhi in un gesto di rassegnazione, il Bambino racconta vivacemente ciò che è successo alla mamma, la quale lo tiene per mano con tenerezza e sembra sorridergli con dolcezza. Sullo sfondo la città di Gerusalemme. Un ritrovamento, quindi, che non implica il rimprovero, o almeno qui non si percepisce. Di certo Giuseppe appare maggiormente contrito e dispiaciuto, conscio della difficoltà umana del suo ruolo. Maria invece, che nella scena del ritrovamento spalanca gli occhi con sorpresa, nell'immagine successiva ascolta il figlio e sembra quasi fiera di lui, che "*creceva in sapienza, in età e in grazia, davanti a Dio e agli uomini*"<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Vangelo di Luca 2, 41, 51.

<sup>117</sup> *Ivi.*

Passando al Cinquecento, ci imbattiamo in una scultura raffigurante il *Ritrovamento di Gesù nel Tempio* di Tilman Riemenschneider, facente parte della predella dell'*Altare di Maria* a Creglingen, che si colloca tra il 1505 e il 1508. (Fig. 40)



**Fig. 40.** Tilman Riemenschneider, *Il Ritrovamento di Gesù al Tempio*, 1505-1508. Creglingen, Hergottskirche, Predella dell'Altare di Maria.

Tilman Riemenschneider è stato uno scultore e intagliatore tedesco, fra i più celebri dell'epoca tardogotica e rinascimentale. Le sue sculture in legno e in pietra si distinguono per la severità espressiva dei volti e per i dettagli degli abiti e delle pieghe. Uno stile particolare,

meccanico, metallico, riconoscibilissimo<sup>118</sup>. Una delle sue opere più celebri è l'*Altare di Maria* nella Hergottskirche a Creglingen (Fig. 41)



**Fig. 41.** Tilman Riemenschneider, *Altare di Maria*, 1505-1508. Creglingen, Hergottskirche.

Il rilievo è composto da una pala centrale, due ali laterali, un coronamento soprastante e una predella in basso. Nella pala centrale viene mostrata *l'Assunzione di Maria* circondata dai dodici apostoli; in alto abbiamo *l'Incoronazione della Vergine*; l'ala sinistra raffigura la *Visitazione* nel pannello superiore e *l'Annunciazione* in quello inferiore; l'ala destra presenta

<sup>118</sup> B. Mundt, *Tilman Riemenschneider*, Milano, Fabbri, 1996, p. 65.

una *Natività* e una *Presentazione di Cristo al Tempio*; nella predella abbiamo *l'Adorazione dei Magi*, un vano reliquie e il *Ritrovamento di Cristo al Tempio*<sup>119</sup>.

Ecco una versione tradizionale e allo stesso tempo particolare dell'iconografia. Abbiamo già detto che col passare degli anni la figura di Maria diviene sempre più importante perché comincia ad essere rappresentato il ciclo delle *Sette Gioie e Sette Dolori della Vergine*. Da questo momento in poi incontreremo molte rappresentazioni che privilegiano questi episodi e nei quali la figura di Cristo diviene coprotagonista. Abbiamo anche visto che già nel Duecento la porta bronzea della Cattedrale di Benevento mostrava i dottori del tempio rivolti completamente verso Maria, che entrava in scena disturbando la lezione del figlio. L'esempio che vediamo qui ripropone queste caratteristiche. Difatti sullo sfondo Gesù è seduto su un trono rialzato e si presenta completamente frontale, ancora nell'atto di spiegare, con un libro aperto sul ginocchio destro. Tuttavia la sua figura appare quasi marginale e di sottofondo rispetto a quello che sta accadendo in primo piano: Maria infatti è entrata sulla sinistra e sta intrattenendo un discorso con i vegliardi; completamente avvolta da una veste pieghettata e con un volto quasi anziano, segnato dal dolore, si rivolge ai dottori sul lato opposto. Questi ultimi hanno tutta l'aria di pendere dalle sue labbra: a cominciare da quello seduto in primo piano che appare sbalordito dalla sua presenza, continuando con quello centrale – probabile autoritratto dello scultore – pienamente assorbito dalle sue parole, fino a terminare con quello in piedi in fondo, che sembra rivolgersi a lei con le parole che abbiamo letto nel Vangelo Arabo dell'Infanzia di Gesù: *“O felice te, Maria, che hai generato un figlio come questo!”*<sup>120</sup> Un personaggio, quello della Madonna, che riveste un'importanza particolare: infatti, non siamo più di fronte alla rappresentazione della donna in quanto madre, con tutte le conseguenze psicologiche e comportamentali che questo comporta; qui è come se Maria si sostituisse al figlio: è lei che assorbe l'attenzione di tutti i protagonisti della scena e dello spettatore stesso, è lei che, con la sola presenza, si fa messaggera di sapienza, portatrice della parola di Cristo e, di conseguenza di quella di Dio<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> Per ulteriori informazioni si veda: I. K. Rosenfeld, *Tilman Riemenschneider: the sculptor and his workshop: with a catalogue of works generally accepted as by Riemenschneider and his workshop*, Langewiesche, 2004, p. 80.

<sup>120</sup> L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., p. 341.

<sup>121</sup> G. Schiller, *Ikographie der Christlichen Kunst*, cit., p. 136

Proseguiamo lungo il XVI secolo con l'ultima miniatura presa in considerazione nella nostra ricerca. Si tratta di un *Salterio e libro d'ore della Vergine*, datato tra gli anni 1525 e 1550, conservato alla Houghton Library dell'Università di Harvard, a Cambridge<sup>122</sup>. (Fig. 42)



**Fig. 42.** *Ritorno della Sacra Famiglia a Nazareth, Salterio e Ore della Vergine, 1525-50. Cambridge, Università di Harvard, Houghton Library.*

<sup>122</sup> È stato consultato un manoscritto digitalizzato sul sito: <http://bancroft.berkeley.edu/digitalscriptorium/>

Il salterio è stato probabilmente realizzato nei Paesi Bassi e presenta quarantasei miniature a piena pagina, di cui trentadue illustrano la vita di Cristo. La scena in questione può essere facilmente paragonata con la miniatura di Cristoforo de Predis raffigurante lo stesso episodio nel cosiddetto Vangelo d'Oro (Fig. 42). Anche in questo caso, infatti, la miniatura rappresenta la famiglia che torna a Nazareth dopo l'episodio della *Disputa nel Tempio*. In un vasto paesaggio lussureggiante, che si distende in profondità fino ad inquadrare in lontananza la città di Gerusalemme, si stagliano in primo piano i tre protagonisti: al centro il piccolo Gesù, un popolano più che un Dio, racconta alla madre quello che è successo poco prima in città; dietro di lui Giuseppe si porta una mano al petto e socchiude gli occhi in segno di venerazione; a destra la Vergine, di profilo, ascolta il ragazzino e gli indica la strada di casa. Si ripete, dunque, la scelta dei tre soggetti da soli, colti nella dimostrazione del loro affetto reciproco; personaggi umili, ai quali è stata quasi completamente eliminata l'aureola, secondo quella semplicità di sentimenti e quella umanizzazione del sacro che comincia a farsi strada in questo periodo.

Proprio a questo proposito possiamo parlare del primo dipinto italiano rinascimentale, il *Cristo tra i Dottori* di Tintoretto, datato 1541 e ubicato al Museo del Duomo di Milano (Fig. 43)



Fig. 43. Tintoretto, *Cristo tra i dottori*, 1541. Milano, Museo del Duomo.

L'opera è stata probabilmente commissionata a Tintoretto da Filippo Archinti, nunzio pontificio a Venezia intorno al 1539. Nominato arcivescovo di Milano nel 1555, avrebbe portato con sé il dipinto, che in seguito entra a far parte della Galleria dell'Arcivescovado<sup>123</sup>. Secondo l'Arcangeli, nel gruppo di astanti a sinistra, Tintoretto avrebbe inscenato la rivalità fra se stesso, autoritrattosi nel giovane dottore al centro che si contorce in posa tipicamente manierista e ascolta la lezione di Gesù, e Tiziano, incappucciato nel manto giallo e appoggiato al bastone, che gira sdegnosamente le spalle alla coppia di giovani. Il vecchio barbuto con il cappello rosso sarebbe invece Michelangelo, cui Tintoretto si inchina, dedicando a lui la sua ammirazione, più che al fiero Tiziano<sup>124</sup>.

Si tratta di una composizione assolutamente nuova e moderna sotto il profilo spaziale: non più un piano in cui si muovono delle figure, che gli occhi dello spettatore insegue da sinistra verso destra, bensì un moto vorticoso, centrifugo, che dalle figure laterali in primo piano sprofonda letteralmente verso il personaggio collocato al centro in profondità, ovvero Gesù. A questa concezione spaziale si aggiunge una pennellata rapida e veloce e un dinamismo interno ai personaggi stessi, che danno un'impressione di dramma e di confusione generale, quasi una scena teatrale in cui immaginiamo effettivamente le figure muoversi, urlare e sfogliare velocemente gli enormi libroni<sup>125</sup>. Questa composizione assolutamente nuova deriva a Tintoretto dalla conoscenza del manierismo tosco-romano; tuttavia non si può dire che egli non sia influenzato anche dai pittori della sua stessa terra: un interesse per gli effetti spaziali, infatti, era già presente nel dipinto di omonimo soggetto dipinto da Bonifazio de' Pitati<sup>126</sup> nel 1536 e che si trova oggi in Palazzo Pitti a Firenze, dove la figura del protagonista è spostata dal centro e collocata sulla destra<sup>127</sup>. (Fig. 44)

---

<sup>123</sup> Tintoretto, a cura di V. Sgarbi, Skira, Milano, 2012, p. 74.

<sup>124</sup> F. Arcangeli, *La "Disputa" del Tintoretto a Milano*, in *Paragone. Arte*, VI, 1955, pp. 21-35.

<sup>125</sup> T. Nichols, *Tintoretto: Tradition and Identity*, Reaktion Books, London, 1999, pp. 30-31.

<sup>126</sup> Bonifazio de' Pitati, detto Bonifacio Veronese, è stato un pittore veneziano, influenzato da Tiziano e da Palma il Vecchio, ma che ha a sua volta influito sullo stile dei suoi contemporanei come, appunto, Tintoretto. Il suo *Gesù tra i Dottori* sfoggia un lusso di costumi e di scenari e trabocca di colori ricchi e vivaci, apportando, quindi, un grande contributo al tonalismo veneziano.

<sup>127</sup> A. Chastel, *Bonifacio Veronese*, in *Dizionario Universale dell'Arte e degli artisti*, Vol. I, Il Saggiatore, Milano, 1970, p. 183.



Fig. 44. Bonifacio de' Pitati, *Cristo tra i Dottori del Tempio*, 1536. Firenze, Palazzo Pitti.

Qui tuttavia non c'è spazio per quelle figure voluminose e massicce che dominano il primo piano del dipinto di Tintoretto<sup>128</sup>. Tra queste figure ce n'è una che colpisce l'attenzione dello spettatore in modo particolare: la donna in piedi sulla sinistra, che si volge verso il fondo. Si tratta di una figura insolitamente pacata rispetto al trambusto generale, scalza e vestita come una popolana. In quasi nessun testo si parla di questa donna come la figura della Vergine, si fa sempre riferimento a una figura ancillare. Tuttavia credo che non possa che essere spontaneo il collegamento con la Madonna. Se infatti, ci siamo trovati di fronte ad artisti che omettono volontariamente la figura di Maria, perché difficilmente essa avrebbe potuto accedere ad un tempio riservato solo a figure maschili, figuriamoci se tale possibilità

<sup>128</sup> Tintoretto, in *I Giganti della Pittura*, A. Peruzzo editore, 1986, p. 3.

era concessa ad altre donne! Cosa ci fa una donna sola in un tempio, stranamente riflessiva e silenziosa rispetto alla confusione che anima tutti gli altri personaggi? Inoltre la direttrice diagonale che si crea tra la sua figura e quella di Gesù sullo sfondo, stabilisce un legame profondo tra i due personaggi, tanto è vero che il ragazzo sembra rivolgersi direttamente a lei, allungando le braccia quasi come se volesse chiamarla a sé. Si potrebbe obiettare che questa donna in primo piano non ha nessun attributo che la caratterizzi come figura divina, non un accenno di aureola, non un manto che la avvolge e che invece Tintoretto adoperava costantemente per connotare i suoi personaggi sacri. Tuttavia non dimentichiamo che in lui è già presente quella pauperizzazione e umanizzazione delle figure sacre che raggiungerà il suo culmine nel Seicento con Caravaggio, e che si riflette proprio nella scelta di elementi popolari, come i piedi scalzi e le vesti umili.

Al Seicento appartengono due meravigliose versioni dell'episodio: una di Philippe de Champaigne e l'altra di Rembrandt.

La prima è una tela rappresentante *Gesù tra i Dottori* che si trova al Musée des Beaux-Arts di Angers, firmata e datata 1633. (Fig. 45)



Fig. 45. Philippe de Champaigne, *Gesù tra i Dottori*, 1633. Angers, Musée des Beaux-Arts.

Secondo Guillet de Saint Georges<sup>129</sup> il dipinto era destinato alla Chiesa dei Certosini di Parigi e si trovava nella cappella dell'infermeria; alla fine del secolo fu trasferita sull'altare maggiore. La firma e la data sono apposte sul gradino più basso dal quale scende Cristo: "PHI[lippu] DE CHAMPAIGNE FECIT AN[n]° 1663"<sup>130</sup>. L'episodio si svolge sotto una quinta architettonica formata da colonne ed arcate classicheggianti, che acquista profondità anche tramite l'espedito della tenda sulla sinistra; dalle radiografie è stato rivelato il disegno di una terza colonna prevista, più o meno, nell'intervallo tra la figura di Maria e quella di Giuseppe: essa doveva probabilmente poggiare su un basamento che prolungava quello dipinto sulla sinistra, andando quindi a isolare i saggi del tempio durante la loro discussione. L'artista avrebbe poi rinunciato a questa soluzione, inserendo invece l'arcata anticheggiante che incornicia la città di Gerusalemme, presentata come un'elegante città romana. Champaigne sceglie volontariamente di lasciare in penombra e appena abbozzati i dottori sullo sfondo, per concentrare tutta l'attenzione sui tre protagonisti sacri, il cui slancio monumentale è amplificato dalla verticalità dell'architettura<sup>131</sup>. Non abbiamo più, quindi, l'impostazione tradizionale del ragazzo tra i dottori, ritrovato dai genitori che compaiono – generalmente – sulla sinistra. Qui il momento della disputa è ormai terminato e tutto l'episodio si focalizza sul contrasto tra la calma ieratica di Gesù, che alza il dito al cielo, ricordando che quello che è appena accaduto è opera del volere di Dio, e l'inquietudine dei genitori, che irrompono sulla scena con aria di rimprovero (Giuseppe) e di disperazione (Maria). Una soluzione sicuramente molto diversa da quella adottata da Tintoretto: innanzi tutto per la mancanza del moto vorticoso e di conseguenza della confusione generale della scena; in secondo luogo per la classicità e l'eleganza dei personaggi, tipiche di questo pittore, che contrastano con la modestia messa in luce dal veneziano. Basti osservare l'abbigliamento dei protagonisti: l'abito rosso della Madonna, coperto dal mantello azzurro, la veste celestiale di Gesù, il bastone e il mantello giallo di Giuseppe; non un attributo che si discosti dalla rappresentazione tradizionale dei personaggi, che si muovono con grazia e raffinatezza. Eppure c'è in loro un'attenzione ai dettagli (si vedano le rughe e i riccioli di Giuseppe) e un'espressività che li rendono bellissimi, vivi e reali.

---

<sup>129</sup> Georges Guillet, detto Guillet de Saint-Georges, è stato un erudito francese, vissuto tra il 1624 e il 1705. È stato il primo storiografo de l'Accademia Reale di pittura e scultura, un Istituto di Stato, incaricato di insegnare la pittura e la scultura in Francia durante l'Ancien Régime.

<sup>130</sup> L. Pericolo, *Philippe de Champaigne: "Philippe, home sage et vertueux", Essais sur l'art et l'oeuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674)*, La Renaissance du Livre, Tournai 2002, p. 282.

<sup>131</sup> L. Pericolo, *Philippe de Champaigne*, cit., p. 283.

Il secondo esempio in epoca secentesca è una meravigliosa incisione di Rembrandt<sup>132</sup>. Il catalogo di incisioni di Rembrandt compilato da Adam Bartsch, pubblicato a Vienna nel 1797, riporta addirittura quattro varianti del pittore dello stesso tema, tre delle quali rappresentano la *Disputa nel Tempio*, una *Il Ritorno di Gesù a Nazareth con i genitori*<sup>133</sup>. Rembrandt disegna in modo molto diverso da come dipinge: mentre la sua pennellata in pittura appare quasi sempre strappata, sfaldata, i suoi disegni si caratterizzano per un tratto rapido, sottile, quasi fumettistico. Sappiamo da un atto notarile del 1670 che nel 1669, anno della sua morte, Rembrandt era impegnato in due serie di scene della *Vita* e della *Passione* di Cristo, commissionate dal collezionista Dirk van Cattenburgh. La prima di queste serie conteneva sei scene dell'infanzia di Cristo<sup>134</sup>; tra queste, appunto, la *Disputa* e il *Ritorno di Cristo a Nazareth* (Figg. 46 e 47).



**Fig. 46. Rembrandt, *La Disputa di Gesù nel Tempio*, 1654. Amsterdam.**

<sup>132</sup> L. Reau, *Iconographie de l'Art Chretien*, Vol. II, cit., p. 293.

<sup>133</sup> *The Illustrated Bartsch: Rembrandt Harmensz van Rijn*, S. S. Dickey editor, New York, Abaris Books, USA, 1993, p. 46.

<sup>134</sup> E. de Wetering, *Small-scale history paintings*, in *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Vol. V, Springer, Oostkamp, 2010, pp. 246-247.



Fig. 47. Rembrandt, *Cristo ritorna dal Tempio con i suoi genitori*, 1654. Amsterdam.

La prima incisione rappresenta Gesù che discute la Legge con i Dottori, rivolgendosi in special modo ad un personaggio seduto su uno sgabello davanti a lui. Gli altri dottori circondano il ragazzino ed hanno sembianze quasi caricaturali, essendo rappresentati vecchi, goffi e stanchi. Dietro un tendaggio sulla destra, quasi un siparietto, altri quattro saggi assistono alla scena, manifestando disinteresse. In questa scenetta, così come nelle altre tre rappresentanti l'episodio, Rembrandt non sembra essere interessato al ritrovamento del fanciullo da parte dei suoi genitori; ciò che gli interessa è semplicemente mostrare il momento della Disputa e soprattutto la contrapposizione tra la figura delicata e aggraziata del piccolo Maestro e la rozzezza degli astanti.

La seconda incisione è un'immagine bellissima, toccante nella sua semplicità, conservata ad Amsterdam, firmata e datata in basso a destra "*Rembrandt f. 1654*"<sup>135</sup>. L'incisione rappresenta i tre personaggi come non li avevamo mai visti, in atto di ritornare a casa mano nella mano. Sullo sfondo di un paesaggio roccioso, i protagonisti della vicenda vengono

<sup>135</sup> *The Illustrated Bartsch*, cit., p. 45

presentati come tre umili popolani: Maria tiene qualcosa nella mano destra, sembrerebbe un tozzo di pane; ha l'aria stanca, invecchiata, china dolorosamente gli occhi sulla strada e sembra camminare con fatica. Dall'altro lato Giuseppe viene raffigurato come un vecchio contadino, col cappello di paglia e il bastone in mano. Al centro, un Bambino decisamente imbruttito guarda al cielo come se fosse ancora rapito dall'estasi. In basso, ad amplificare il senso di umiltà e di fedeltà, un cagnolino li accompagna nel loro ritorno a casa. Ciò che colpisce molto in questa immagine è il sentimentalismo assoluto, quasi mai riscontrato precedentemente, che culmina nel gesto totalmente nuovo delle mani nelle mani. Non solo, mentre da una parte Giuseppe tiene la mano del figlio per condurlo a casa, dall'altro lato è Gesù a reggere la mano della madre, attraverso un atto di umiltà e di amore per questa donna stanca e affaticata. Sembra quasi che durante il ritorno a casa, quando Cristo decide di seguire i genitori e di stare loro "subietto", il ragazzo si sia fermato per un attimo, rapito da un'estasi momentanea e abbia per questo fermato anche la madre nel suo cammino. Uno scatto fotografico, di una naturalezza e un realismo modernissimi. È chiaro, insomma, che gli artisti hanno abbandonato l'iconografia tipica che relegava il *Ritrovamento di Cristo* all'interno della scena più conosciuta della *Disputa* e possono permettersi ormai soluzioni sempre più innovative ed umane per colpire direttamente il cuore dello spettatore.

Il Settecento conserva un'altra immagine molto particolare dell'episodio che si deve ad Arnold Houbraken e si colloca tra il 1750 e il 1774 <sup>136</sup> (Fig. 48)

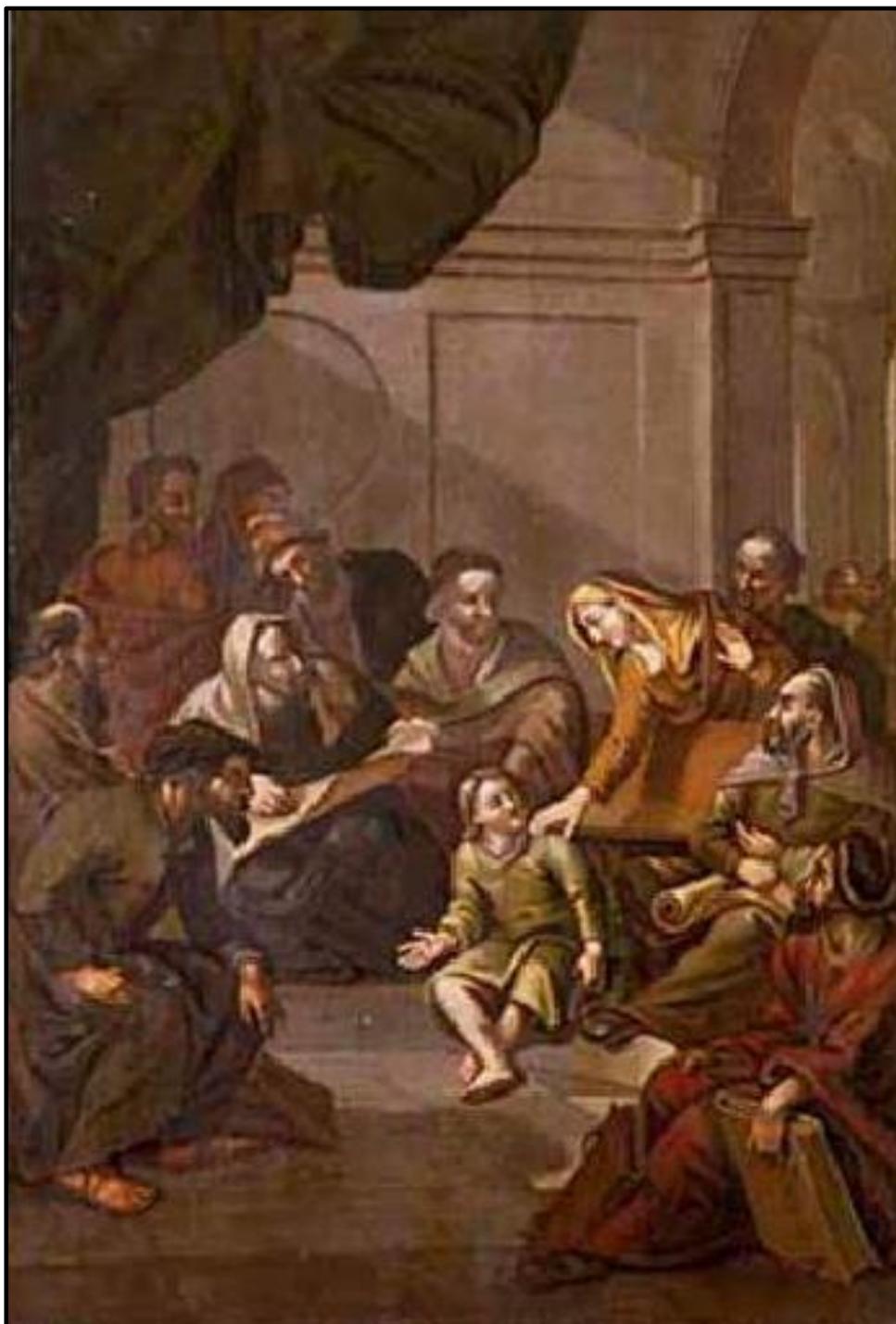


Fig. 48. Harnold Houbraken, *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, 1750-1774.

<sup>136</sup> Le molte ricerche su questo dipinto non ne hanno purtroppo ancora chiarito l'ubicazione.

Si tratta di un artista che viene visto dalla critica come un mediocre pittore e ricordato soprattutto per la sua attività di scrittore d'arte. Nel 1674, infatti, Houbraken è allievo di Samuel van Hoogstraten<sup>137</sup> che, in quel periodo, sta scrivendo il suo *Inleyding tot de Hooge Schoole de Schilderkonst*. E' probabilmente questo libro ad ispirare l'opera in tre volumi di Houbraken, *De groote Schouburg der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, che consiste in una serie di biografie di artisti olandesi del XVII secolo e può essere considerata una delle più attendibili fonti relative alla pittura olandese del cosiddetto Secolo d'oro<sup>138</sup>. Come artista, Houbraken è soprattutto un abile disegnatore e realizza molti disegni e incisioni, che possiedono una spontaneità e una vivacità che manca talvolta ai suoi dipinti, troppo legati ai principi accademici. Come pittore, si dedica in particolar modo ai soggetti storici, di genere, ai ritratti e ai paesaggi<sup>139</sup>. Strana, quindi, la scelta di questo soggetto del Nuovo Testamento, che è trattato effettivamente quasi come una scena di genere. In un interno caratterizzato da un porticato ad archi e da un tendaggio sulla sinistra, il giovane Gesù è raffigurato al centro e circondato dai dottori, che anche questa volta consultano degli enormi libroni o dei rotuli poggiati a terra. La particolarità dell'episodio sta nell'incursione dei genitori e nel gesto patetico di Maria che stavolta interviene da dietro e si lancia platealmente sul figlio, addirittura come se volesse dargli uno schiaffo. Una Vergine, quindi, che non solo è raffigurata mentre si rivolge enfaticamente al figlio, esprimendo rabbia o disperazione, ma alla quale gli artisti danno ormai tutto il diritto di raggiungere fisicamente Gesù e di rimproverarlo con forza, esercitando il suo ruolo più propriamente terreno di madre.

Il IX secolo ci da due straordinarie versioni dell'episodio, una di William Holman Hunt e l'altra di Carl Heinrich Bloch.

---

<sup>137</sup> Pittore olandese di soggetti storici, di genere e ritratti; anche scrittore d'arte, poeta e commediografo.

<sup>138</sup> L. J. Slatkes, *Houbraken Arnold*, in *Dizionario dell'arte e degli artisti*, Vol.III, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1970, pp. 166; 168.

<sup>139</sup> M. Enklaar, *Arnold Houbraken*, in *The Dictionary of Art*, Vol. XIV, edited by Jane Turner, London, 1996, p. 794.

La prima è una tela eseguita tra il 1854 e il 1860, conservata al Birmingham Museum and Art Gallery<sup>140</sup>. (Fig. 49)



**Fig. 49.** William Holman Hunt, *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, 1854-60. Birmingham Museum and Art Gallery.

I primi schizzi per il dipinto vengono eseguiti durante il viaggio di Hunt a Gerusalemme nel maggio 1854 e rivelano fin da subito che il pittore è molto più interessato alla riunione della famiglia che alla *Disputa di Gesù con i Dottori*. Non solo, ciò che balza subito agli occhi è la resa del soggetto in modo estremamente orientaleggiante, con quella rilassatezza dei personaggi e quella ricchezza decorativa che ricordano un moderno harem. Difatti in alcune lettere dell'epoca Hunt riferisce di aver letto, accanto alla Bibbia, il Talmud<sup>141</sup> e, nel marzo 1855, egli sicuramente frequenta la Sinagoga per la Pasqua ebraica. I suoi personaggi, infatti, sono quasi tutti disegnati dal vivo sulla base di modelli ebrei<sup>142</sup>. Ciò che colpisce, tuttavia, è ancora una volta la resa del legame tra i genitori e il ragazzo: dicevamo di come il pittore sia

<sup>140</sup> L. Reau, *Iconographie de l'Art Chretien*, Vol. II, cit., p. 293.

<sup>141</sup> Grande corpus delle tradizioni rabbiniche, costituito dalle leggi "orali", in origine trasmesse oralmente. La maggior parte di questi trattati venivano sviluppati negli incontri dei maestri che, durante le sedute periodiche delle accademie talmudiche, discutevano i vari testi giuridici.

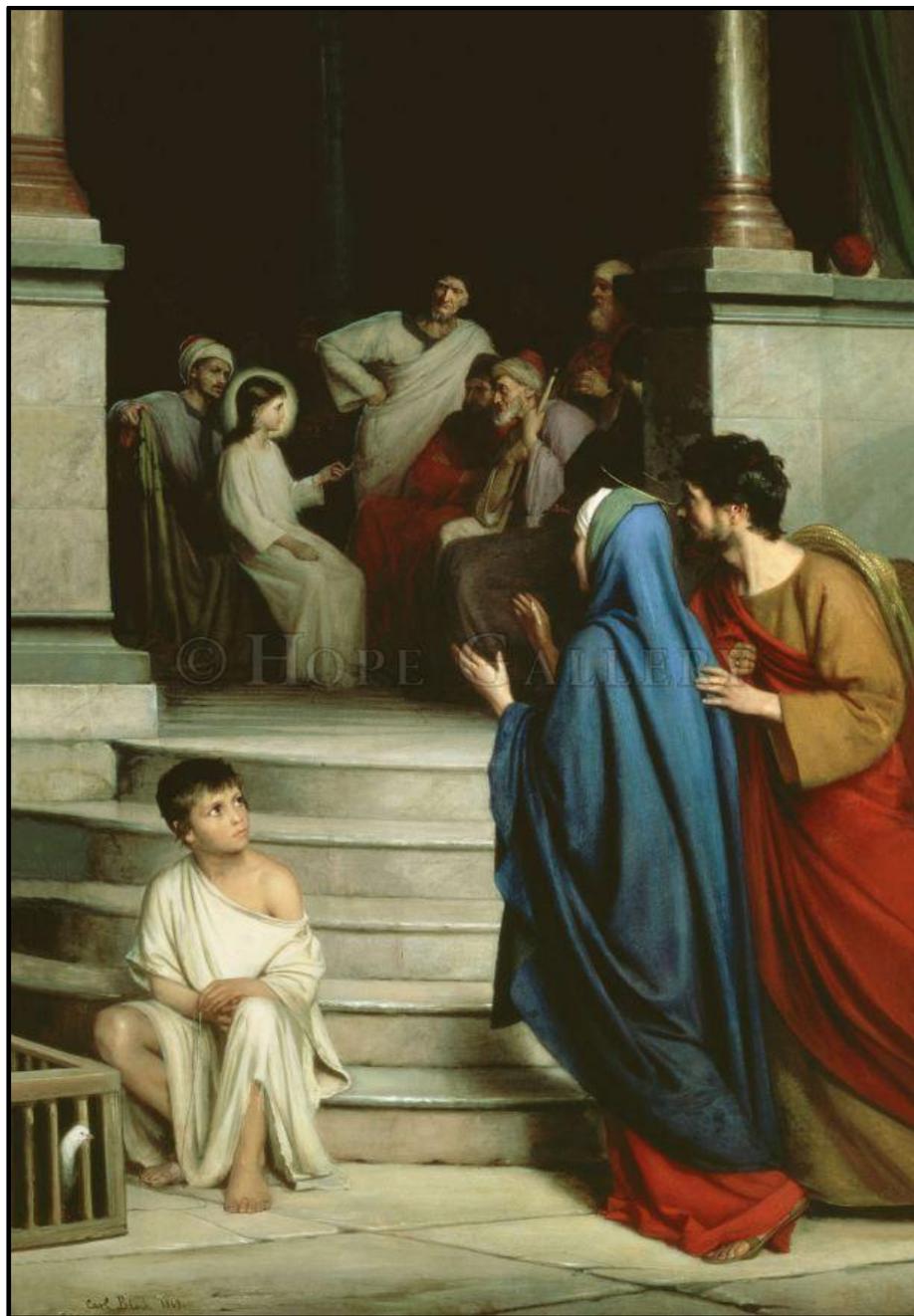
<sup>142</sup> J. Bronkhurst, *William Holman Hunt: a catalogue raisonné*, Vol. I, Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, New Haven and London, 2006, pp. 173-176.

palesamente interessato al ricongiungimento della famiglia più che alla rappresentazione della disputa. Abbiamo anche visto come negli esempi moderni Maria si avvicini gradualmente al figlio ritrovato nel tempio, fino ad arrivare all'immagine precedente, in cui lo afferra per le spalle. Ecco quindi che in questa scena la Vergine arriva da destra e abbraccia commossa il ragazzo, sostenuta dalla figura altrettanto affettuosa di Giuseppe. Un contatto fisico importante, che può trovare spazio solo in epoca contemporanea, nonostante il giovane Gesù sembri quasi respingerla, come se fosse pronto ad entrare in azione stringendosi la cinta. Il resto del quadro è un insieme di simboli più o meno nascosti. I dottori, che secondo Luca si stupiscono della sapienza e delle risposte di Cristo, vengono invece rappresentati durante un confronto con il Salvatore, caratterizzati da un senso di orgoglio, indolenza e sensualità. Queste caratteristiche vengono enfatizzate da alcuni elementi, come gli strumenti musicali, il ragazzino sulla estrema sinistra che tiene in mano un piumino svolazzante per scacciare gli insetti invece che un rotolo, l'altro bambino dietro di lui che bacia la sua coperta. Da questo punto di vista, il cieco sul lato destro del quadro, può essere visto da una parte come parallelo alla cecità spirituale dei dottori sul lato sinistro, dall'altro come un esempio dei miracoli della guarigione di Gesù<sup>143</sup>. Molti in effetti sono i simboli che rimandano alla vita di Gesù: le colombe sono simbolo dello Spirito Santo; le spighe di grano che fuoriescono dal vestito di Maria sono connesse al sacrificio del primo frutto del raccolto, dunque al sacrificio di Cristo; la scena sullo sfondo del tempio rappresenta il sacrificio di un agnello pasquale; il sole che sorge sulla destra indica che l'antica legge sarà superata dal Cristianesimo. Un dipinto ricco di allegorie e di metafore dunque, che solo i più eruditi potevano cogliere. Per tutti gli altri restava il messaggio sentimentale, ciò che il *Ritrovamento di Cristo nel Tempio* aveva significato e significava ancora nell'epoca contemporanea, ovvero la premura e l'amore di una madre che riabbraccia il figlio e di un padre che ricompatta a sé la famiglia.

---

<sup>143</sup> J. Bronkurst, *William Holman Hunt: a catalogue raisonné*, cit., p. 176.

La seconda opera è un dipinto di Carl Heinrich Bloch per la Cappella del Palazzo di Frederiksborg eseguito tra il 1865 e il 1879. (Fig. 50)



**Fig. 50.** Carl Heinrich Bloch, *Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, 1865-79. Frederiksborg, Cappella del Palazzo.

Carl Heinrich Bloch è stato un pittore danese vissuto tra il 1834 e il 1890. Studia con Wilhelm Marstrand alla Reale Accademia d'Arte di Danimarca e le sue prime opere hanno per

tema scene della vita quotidiana. Dal 1859 al 1866 vive in Italia e questi anni sono molto importanti per la sua pittura di storia, poiché viene influenzato da grandi esempi contemporanei del genere. Il suo primo successo è l'esibizione del suo *Prometeo Liberato* a Copenaghen nel 1865, in cui il popolo danese può vedere il riflesso della resistenza nazionale alla tirannia della Prussia<sup>144</sup>. La sua più grande commissione pubblica sono però i ventitré dipinti per la cappella del Palazzo di Frederiksborg, rappresentanti la *Vita di Cristo*, che divengono poi famose illustrazioni.

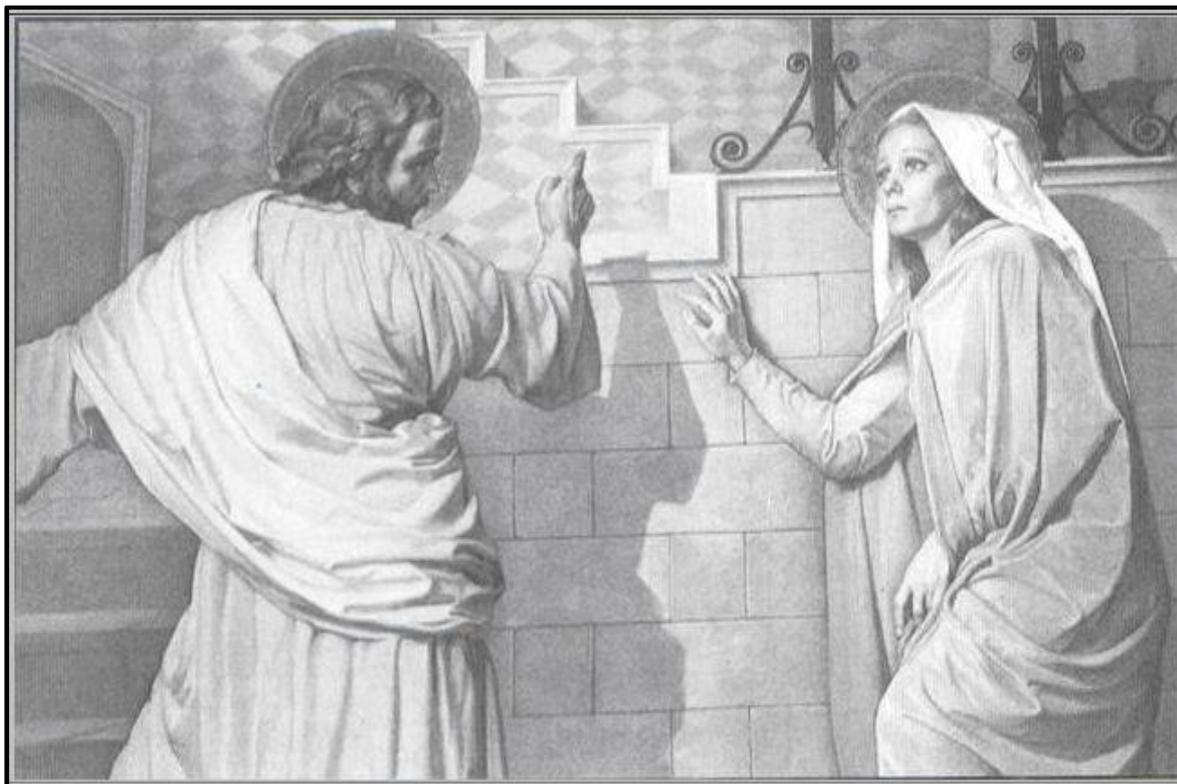
Fra queste, appunto, il *Ritrovamento di Cristo al Tempio*. Scena impostata ancora in modo diverso rispetto alle altre: stavolta Maria e Giuseppe sono inquadrati in primo piano, completamente di spalle, mentre scoprono il figlio discutere con i Dottori. La scena della disputa è ambientata in un porticato di cui vediamo un alto basamento sul quale poggiano due grosse colonne. All'interno il candido Gesù è rappresentato di profilo e dialoga con i saggi del tempio in un clima di generale calma e serenità. All'esterno invece i genitori sembrano essere appena sopraggiunti dalla destra: Giuseppe si mantiene leggermente dietro il basamento come se volesse spiare la scena; Maria invece è colta nel momento in cui vede Gesù e si sta apprestando a rivolgersi a lui. Notiamo, tuttavia, un altro personaggio sulla sinistra: si tratta di un bambino accovacciato sugli scalini, che si volta verso Maria e Giuseppe e tiene vicino a sé una gabbia con un colombo. Il ragazzo rappresenta quelle figure realistiche di venditori di colombi fuori dai templi; generalmente, infatti, fuori dai santuari si collocavano dei ragazzini che vendevano ai fedeli le offerte da portare al tempio, spesso animali come colombe, tortore, agnelli, per poi essere sacrificati. Qui però sicuramente il personaggio ha anche un altro significato. È come se il pittore volesse portarci a confrontare il bambino con Gesù Bambino: il primo povero, sudicio, scalzo, un piccolo venditore ambulante che si volta verso i due genitori e li osserva con sospetto; il secondo un essere divino, che l'aureola smagliante contribuisce a connotare come tale, che non si accorge della presenza dei genitori, intento ad esercitare la sua missione. Una contrapposizione, quindi tra umano e divino, tra semplicità e sapienza. Eppure, questi due fanciulli hanno qualcosa che li accomuna, a cominciare dalla veste bianca, simbolo di innocenza e di purezza, fino ad arrivare al dialogo, muto nel primo caso, esplicito nel secondo, che entrambi istituiscono con personaggi adulti. Non bisogna dimenticare, inoltre, che la colomba posseduta dal ragazzino in primo piano è simbolo dello

---

<sup>144</sup> G. Valentiner, *Bloch Carl Heinrich*, in *The Dictionary of Art*, Vol. IV, edited by Jane Turner, London, 1996, p. 142.

spirito santo e quindi di fede. E allora è come se fossero rappresentate entrambe le nature di Cristo, quella umana e quella divina, rivolgendo allo stesso tempo un invito alla carità cristiana.

Concludiamo questo lungo percorso, cominciato intorno al V secolo, con un'opera appartenente agli anni Trenta del '900, vale a dire una tela di Amedeo Trivisonno eseguita per la Basilica dell'Addolorata a Castelpetroso, a Campobasso (Fig. 51).



**Fig. 51. Amedeo Trivisonno, *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, 1936 circa. Castelpetroso, Basilica dell'Addolorata.**

Amedeo Trivisonno è stato un artista molisano morto nel 1955, al quale si devono dipinti e affreschi di molte chiese non solo nel molisano ma anche a Napoli, a Firenze e perfino al Cairo<sup>145</sup>. Negli anni trenta del '900 realizza alcune tele per la Basilica dell'Addolorata a Castelpetroso, dedicata ai Sette Dolori di Maria. Difatti, le sei cappelle laterali della Chiesa presentano ognuna un altare sormontato da un dipinto del Trivisonno, raffigurante uno dei Dolori della Vergine, tra i quali, appunto, anche il nostro episodio. L'artista si concentra sullo stato d'animo dei genitori che ritrovano il fanciullo nel tempio: in particolare, Giuseppe ha appena individuato Gesù e si volge verso la Madonna indicandolo con il dito. Dall'altra parte

<sup>145</sup> E. Pontiggia, *Amedeo Trivisonno: cartoni d'affresco 1927-1939*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2000, p. 70.

Maria, bellissima, che non si è ancora voltata verso il figlio, guarda il marito con un volto straordinariamente espressivo che racchiude tutto lo sgomento e il terrore per la disgrazia che le è accaduta<sup>146</sup>.

Si conclude così un percorso che ha attraversato le epoche, cogliendo le inevitabili differenze linguistiche ed espressive che dal Medioevo conducono fino ai nostri giorni, al contempo riflettendo su una storia complessa, leggibile da più punti di vista, squisitamente umana e divina.

### **3.2. La vita nascosta di Gesù.**

Dedichiamo un ultimo approfondimento ad un argomento particolarmente legato al tema trattato, vale a dire alcuni episodi riguardanti la cosiddetta “Vita Nascosta di Gesù”, quella che presumibilmente si svolge dal ritorno a Nazareth della Sacra Famiglia, fino al momento del Battesimo.

Abbiamo infatti lasciato il ragazzo al momento in cui torna a casa con i genitori e, come dice Luca, “*sta a loro sottomesso*”. Ora, se è vero che “*...Gesù cresceva in sapienza, età e grazia davanti a Dio e agli uomini*”, è vero anche che “*Maria serbava tutte queste cose nel suo cuore.*”

Da qui l'arte ha sviluppato una serie di immagini che riflettono il senso della frase dell'evangelista, immagini che rappresentano la vita quotidiana della famiglia e soprattutto il presagio funesto che incombe sulla Vergine.

Un esempio è rappresentato dal dipinto raffigurante *Cristo adolescente con Maria* di Francisco de Zurbaran, eseguito nel 1640 (Fig. 52).

Francisco de Zurbaran è stato un artista spagnolo nato nel 1598 in Estremadura, una comunità autonoma nella parte sud-occidentale della Spagna. Dice Mina de Gregori che “*capire Francisco de Zurbaran significa intendere che egli rappresenta il punto d'arrivo dei processi ascetico-mistici che furono vissuti, teorizzati e descritti [...] nella Spagna del gran secolo*”<sup>147</sup>. L'artista infatti realizza un'arte che è allo stesso tempo realistica e visionaria. Visionaria perché, negli anni in cui opera, la Chiesa ha abbandonato quella tensione e quella

---

<sup>146</sup> Le molteplici ricerche sull'argomento non sono riuscite a chiarire se l'immagine proposta raffigura un particolare del dipinto o l'intera rappresentazione.

<sup>147</sup> M. de Gregori, *L'Opera completa di Zurbaran*, , apparati critici e filologici di Tiziana Frati, Rizzoli Editore, Milano, 1973, p. 5.

passione tipica della Controriforma; alle storie edificanti, al martirio dei santi, si sono sostituiti i soggetti estatici, le visioni appunto, come quella di Santa Teresa D'Avila. Realistica, perché Zurbaran avverte l'esigenza di un messaggio comprensibile e popolare<sup>148</sup>. È da queste istanze che scaturiscono quei temi di tenerezza monacale e domestica che si vedono nel Cristo adolescente con Maria.



Fig. 52. Francisco de Zurbaran, *Cristo adolescente con Maria*, 1640 circa. Cleveland (Ohio), Museum of Art.

In un ambiente umile e scarno, Gesù sulla sinistra medita sulla premonizione della Passione contemplando il dito punto mentre gioca con una corona di spine. Nonostante l'improbabilità di questo passatempo, l'opera ha una grande verità psicologica: il ragazzo è veramente cresciuto in età e grazia, come dice Luca, un bel diciassettenne che accompagna e aiuta i genitori nelle attività quotidiane. A destra Maria interrompe il suo lavoro per guardare Gesù con occhi gonfi di lacrime, esprimendo in questo modo la consapevolezza del futuro

<sup>148</sup> Per maggiori informazioni si veda: R. Causa, *Francisco de Zurbaran*, Fabbri, Milano, 1966.

drammatico del figlio. Le due colombe bianche ai piedi della Madonna, infatti, ricordano la coppia di colombe che lei e Giuseppe hanno portato al tempio tanti anni prima durante la Presentazione del Bambino come offerta sacrificale; ma il sangue sul dito del figlio fa capire che l'offerta non ha funzionato e che si avvicina il giorno in cui Cristo dovrà offrire sé stesso in sacrificio<sup>149</sup>. Tuttavia, come vediamo, la Vergine rimane seduta, disponibile ma rispettosa, tanto pronta quanto decisa a lasciar spazio alla libertà del figlio. Dunque nel momento in cui l'adolescente Gesù incontra una difficoltà, Maria interrompe il proprio lavoro e sosta in attesa dello svolgersi degli eventi. A conferma, ancora una volta, dell'impossibilità di fermare o di agire in qualche modo sulla missione di quel figlio amato ma misterioso. Molto caratteristici i brani di povertà e semplicità della stanza e la luce, vista, come nella filosofia di Sant'Agostino, come veicolo inondante di grazia, espressione di vita spirituale oltre che di vita fisica.

Un secondo esempio che ricalca questa tendenza a rappresentare episodi quotidiani della vita di Cristo è una *Cena della Sacra Famiglia*, conservata ad Urbino, nella Galleria Nazionale delle Marche, eseguito da un artista anonimo e datato alla metà del XVII secolo. (Fig. 53)



**Fig. 53. Anonimo, *Cena della Sacra Famiglia*, metà del XVII secolo. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.**

---

<sup>149</sup> T. Verdon, *Cristo nell'Arte Europea*, Electa, Milano, 2006. P. 75.

La Galleria Nazionale delle Marche è stata istituita nel 1912 e le opere esposte sono frutto della trasformazione delle raccolte dell'Istituto d'Arte<sup>150</sup> nel primo nucleo della Galleria Nazionale e di numerose acquisizioni di opere provenienti dagli enti ecclesiastici. Nella sua storia, il Museo ha visto un continuo ampliarsi della collezione, grazie soprattutto ad acquisti e a donazioni. Tra queste, la donazione di dipinti dello scrittore Paolo Volponi, avvenuta nel 1990, con opere fondamentali dai primitivi al Seicento<sup>151</sup>. Il nostro dipinto fa parte di questa collezione ma non se ne conosce la provenienza antica. E' tuttora attribuito ad un artista anonimo, anche se l'Arcangeli ipotizza una provenienza dall'ambiente emiliano: forse un artista non lontano dal riminese Cristoforo Serra, che abbia studiato presso il Guercino a Roma<sup>152</sup>. Si tratta di un dipinto interessantissimo dal punto di vista iconografico, giacché rappresenta non la classica *Cena in Emmaus* o l'*Ultima Cena*, bensì una rara *Cena della Sacra Famiglia*, in cui i commensali, oltre al Cristo giovinetto, sono Maria e Giuseppe<sup>153</sup>. I due genitori affiancano il ragazzo benedicente al centro, Maria unendo le mani in segno di preghiera, Giuseppe sembra quasi aspettare con ansia la fine della benedizione per cominciare a mangiare. Nonostante un certo senso di rigore e di formalità che spira dalla composizione, si tratta comunque di una scena intimistica, quotidiana, che la stupenda natura morta e il fondo scuro dal quale emergono i personaggi, contribuiscono a rendere ancora più affascinante.

---

<sup>150</sup> L'Istituto di Belle Arti nasce ad Urbino nel gennaio 1861 a seguito del Regio Decreto del commissario L. Valerio, che prevedeva un Museo annesso all'Istituto, destinato ad accogliere le opere d'arte provenienti dagli Enti religiosi allora soppressi.

<sup>151</sup> L. Mochi Onori, *Urbino: Galleria Nazionale delle Marche*, in *Galleria Nazionale delle Marche*, Edizione speciale per il Sole 24 Ore, Electa, Milano, 2005, p. 20.

<sup>152</sup> L. Arcangeli, *La Donazione Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche*, APSA, Pesaro, 1990, pp. 48-53.

<sup>153</sup> P. dal Poggetto, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Novamusa del Montefeltro, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2003, p. 252.

L'ultimo dipinto che voglio citare è un *San Giuseppe falegname*, realizzato da Georges de la Tour (Fig. 54).



**Fig. 54.** Georges de la Tour, *San Giuseppe il Falegname*, 1654 circa. Parigi, Louvre.

L'opera ha due possibili origini: nel 1973 Henri Tribout de Morembert<sup>154</sup> afferma che il quadro fu commissionato al pittore dalla vedova di André des Porcelets de Maillane e poi offerto al convento delle Carmelitane di Metz; secondo Michel Sylvestre, invece, il dipinto corrisponde al “*grande dipinto rappresentante San Giuseppe che lavora di notte illuminato da Gesù Bambino*”<sup>155</sup> segnalato nel 1985 in un inventario lorenese.

Anche in questo caso la scena si svolge in un ambiente povero e umile caratterizzato da pochi elementi di arredo e da alcuni strumenti da lavoro in primo piano a terra. Il quadro presenta sulla sinistra San Giuseppe che perfora un pezzo di legno con un attrezzo del mestiere, formando simbolicamente una croce. Dall'altro lato il Bambino lo illumina con la candela che tiene in mano; il suo sguardo sembra perdersi nel vuoto, mentre quello di Giuseppe, emozionato, si fissa sulla luce con inquietudine. Al realismo con cui è ritratto San Giuseppe, sembra corrispondere l'idealizzazione del Fanciullo. Le figure sono opposte in tutto, ma l'artista riesce a creare tra loro una grande intimità, conferendo alla scena una forte carica emotiva. Giuseppe infatti, come in tante altre occasioni, tace anche qui, ma non è un personaggio umilmente in disparte, è un padre intenerito dai discorsi di suo figlio, è un uomo contento di mostrare al suo bambino come si deve lavorare, è un padre che ha chiesto a suo figlio di fargli luce per poter terminare il suo lavoro. E Gesù pare contento di rendersi utile, è orgoglioso del suo compito che assolve con prudenza e attenzione, parlando intanto con il suo papà<sup>156</sup>.

Il dipinto è un'altra di quelle immagini che rimandano alla vita nascosta di Gesù, ma allo stesso tempo si ricollega alla tematica della Sapienza di Cristo. All'apparenza, infatti, il quadro descrive il momento in cui un figlio di un artigiano, aiutando il padre, comincia ad apprendere il mestiere. Tuttavia è stato già ampiamente spiegato come Giuseppe sia solo il padre adottivo di Gesù e come il ragazzo non perda occasione per farglielo notare. In questo caso, quindi, il Figlio è egli stesso “luce del mondo”, sapienza personificata, mentre il padre viene illuminato da questa sapienza e sembra inchinarsi davanti al fanciullo. Georges de La

---

<sup>154</sup> Henri Tribout de Morembert è stato uno studioso lorenese, nato nel 1912 e morto nel 1996. È stato presidente dell'Accademia di Metz e della Società di Storia e Archeologia della Lorena.

<sup>155</sup> V. Merlini, D. Salmon e D. Storti, *Georges de la Tour a Milano: L'adorazione dei Pastori, San Giuseppe Falegname*, Skira, Milano 2011, p. 81.

<sup>156</sup> Z. Zuffetti, *L'uomo dei sette silenzi: San Giuseppe nell'arte*, Ancora, Milano, 2012, p. 119.

Tour rende infatti il volto di Gesù la fonte luminosa principale dell'immagine, ricordando allo stesso tempo che, con la sua nascita e la sua azione, Cristo ha illuminato per sempre la vita degli esseri umani.

## CONCLUSIONI

Questa tesi ha avuto come obiettivo principale quello di riscoprire la rappresentazione di un episodio che, per quanto raro, doveva per forza di cose avere dei precedenti e una fortuna successiva. A tale scopo sono stati analizzati vari aspetti particolarmente importanti della vicenda. Si è visto come l'episodio sia iconograficamente affine ad alcune scene riguardanti altri personaggi biblici e come esso possa rimandare ad altre tematiche legate tanto all'umanità quanto alla divinità di Cristo. Si è potuto osservare come fondamentali per la comprensione profonda della psicologia dei personaggi siano i gesti delle mani, che rimandano sempre ad atteggiamenti sapienziali e didattici. Si è notato come l'iconografia si sviluppi durante il Medioevo soprattutto all'interno di manoscritti e codici miniati: innanzi tutto a causa dell'elevata spiritualità dell'epoca medievale, che vede nell'episodio un monito e un insegnamento; in secondo luogo perché i libri d'ore erano gli unici cicli decorativi a tratteggiare dettagliatamente le scene dell'Infanzia di Cristo, comprese quelle secondarie e minori. Altra caratteristica messa in luce è stata la duttilità della scena, che presenta alcuni elementi sottoposti a variazioni nel corso del tempo. Si può dire infatti che l'episodio non ha mai trovato una tipizzazione iconografica, fin dal Medioevo. Esso è stato, invece, costantemente modificato nella rappresentazione dei gesti, delle posizioni, dei personaggi. Tra le caratteristiche più frequenti e più importanti vi è la raffigurazione del ruolo educativo di Maria e di quello complesso di Giuseppe, figure che hanno dato agli artisti la possibilità di penetrare la psicologia umana in una variopinta rassegna di stati d'animo. Ancora si è potuto esaminare come anche l'epoca moderna registri una presenza notevole dell'episodio, il quale si allontana progressivamente dalla rappresentazione convenzionale per approdare a una nuova concezione dello spazio, delle posizioni e dei gesti. In particolar modo è la psicologia dei protagonisti a cambiare e soprattutto il rapporto sempre più affettuoso e più "fisico" del Bambino con i genitori, giungendo ad un'interpretazione sottile dei delicati equilibri familiari.

Alla fine di questo percorso, che ha attraversato i secoli e i diversi linguaggi artistici, è pertanto emerso come la premessa iniziale sia stata parzialmente smentita. Difatti quella che

sembrava un'iconografia inconsueta è stata riportata alla luce da oltre cinquanta esempi dal Medioevo all'età contemporanea. Più che di rarità del soggetto, occorrerà allora parlare di un tema poco conosciuto e poco indagato. Spiace ammetterlo, ma troppo spesso gli studiosi non hanno saputo considerare la profondità dell'evento e non hanno dedicato l'adeguata importanza a simili iconografie. Le interpretazioni iconografiche sulle opere d'arte citate in questa ricerca sono state, infatti, per lo più personali, poiché generalmente questi esempi vengono inseriti nei testi monografici come semplici visualizzazioni di un determinato periodo artistico dell'autore. Le informazioni che vengono date sono relative specialmente alle commissioni e alle datazioni più o meno accettabili, nonché ai rapporti stilistici intercorsi durante quegli anni; per quanto questi dati risultino di fondamentale importanza per gli storici dell'arte, lo studioso di iconografia non troverà elementi utili alla sua ricerca, giacché l'iconografia dell'episodio non viene analizzata nei dettagli, specialmente quando si tratta di episodi secondari. Pertanto spero che questo mio modesto lavoro possa essere motivo di spunti e arricchimenti e possa dare un contributo a tutti coloro che vanno alla ricerca di opere tutt'oggi non adeguatamente studiate.

## BIBLIOGRAFIA

- ACIDINI LUCHINAT C., *Pintoricchio*, Scala, Firenze, 1999.
- ALEXANDER JONATHAN J. C., *Medieval Illuminators and their methods of work*, Yale University Press, New Haven and London, 1992.
- ALLOISI S., *Guida alla Galleria Corsini*, Edizioni De Luca, Roma, 2000.
- ANDERSEN E.A., *Rudolf von Ems*, in *German Literature of the High Middle Ages*, a cura di Will Hasty, Bloydell and Brewer, 2006.
- ARCANGELI F., *La "Disputa" del Tintoretto a Milano*, in "Paragone. Arte", VI, 1955.
- ARCANGELI L., *La Donazione Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche*, APSA, Pesaro, 1990.
- ARON R., *Les Années obscures de Jesus*, Mondadori, Milano, 1978.
- BACCHESCHI E., *L'opera completa di Giotto*, Rizzoli, Milano 1977.
- BACKHOUSE J., *The Illuminated Page: ten centuries of Manuscript Painting in the British Library*, The British Library, London, 1997.
- BASILE G., *Giotto. Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, testi di Giuseppe Basile e Francesca Flores d'Arcais, Skira, Milano, 2002.
- BERENSON B., *I Pittori Italiani del Rinascimento*, introduzione di Flavio Caroli, Rizzoli, Milano, 2009.
- BLOCH V., *Georges de la Tour: un saggio sulla sua opera, preceduto da un catalogo delle sue pitture*, Edizioni del Milione, Milano, 1950.
- BLOMBERG K., *La pittura tedesca*, in *La pittura in Europa*, a cura di Gerhard Bott, Electa, Milano, 1996.

BONA OTTOLENGHI L., BOVINI G., *Catalogo della Mostra degli avori dell'Alto Medioevo*, Stampa Stabilimento Grafico f.lli Lega, Faenza, 1956.

BRONKHURST J., *William Holman Hunt: a catalogue raisonné*, Vol.I, Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, New Haven and London , 2006.

BROVARONE A. V., *Il Codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de Predis (Milano 1476)*, U. Allemandi per l'Istituto bancario San Paolo di Torino, Torino, 1987.

CARLOTTI M., *Il Cuore di Siena: la Maestà di Duccio di Buoninsegna*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2011.

CASSANELLI R., CASTELFRANCHI VEGAS L., CRIPPA M. A., GUERRIERO E., *Iconografia e Arte Cristiana*, coll. I Dizionari San Paolo, Vol.II, Edizioni San Paolo, 2004.

CAVALCASELLE G. B. e CROWE J. A., *I Pittori della Scuola senese nel secolo XIV e ne' primi anni del seguente ed alcuni altri di Pisa e di Lucca seguaci di quella maniera*, in "Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI", Vol III, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1991-92.

CAUSA R., *Francisco de Zurbaran*, Fabbri, Milano, 1966.

CHASTEL A., *Bonifacio Veronese*, in *Dizionario Universale dell'Arte e degli artisti*, Vol. I, Il Saggiatore, Milano, 1970, sub vocem.

CHATELET A., *Heures de Turin: quarant-cinq feuillets a peintures provenant des Tres Belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, Bottega d'Erasmus, Torino, 1967.

CHIARINI M., *Galleria Palatina e Appartamenti Reali*, Sillabe, Livorno, 1998.

*Codex Egberti: Ms der Stadtbibliothek Tier*, Evangelienbuch, Faksimile Ausgabe, Basel, Alkuin Verlag, 1960.

COLE B., *Giotto: la Cappella degli Scrovegni*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1994.

D'ARCAIS FLORES F., *Giotto*, Federico Motta Editore, Milano, 1995.

DA VARAZZE I., *Legenda Aurea*, presentazione di Franco Cardini e Marco Martelli, testo e note a cura di Arrigo Levasti, Vol. II, 4 Lettere, Firenze, 2000.

DAL POGGETTO P., *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Novamusa del Montefeltro, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2003.

DE CAPOA C., *Episodi e Personaggi dell'Antico Testamento*, coll. I Dizionari dell'Arte, Electa, Milano, 2003.

DE CASTRIS LEONE P., *Simone Martini*, Federico Motta Editore, Milano, 2003.

DE CHIRICO F., *Luca Signorelli*, Silvana Editrice, Milano, 2012.

DE GREGORI M., *L'Opera completa di Zurbaran*, , apparati critici e filologici di Tiziana Frati, Rizzoli Editore, Milano, 1973.

DE HAMEL C., *Manoscritti miniati*, Rizzoli, Milano, 1987.

*Dizionario Universale dell'Arte e degli Artisti*, Il Saggiatore, Milano, 1970.

*Duccio: Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di BAGNOLI A., BARTALINI R., BELLOISI L., Silvana Editoriale, Milano 2003.

*Enciclopedia Cattolica*, Vol. XI, Sansoni, Firenze 1950.

*Enciclopedia delle Religioni*, Ed. Valecchi, Firenze, 1971.

ENKLAAR M., *Arnold Houbraken*, in *The Dictionary of Art*, Vol. XIV, edited by Jane Turner, London, 1996, sub vocem.

FERRARI O. e SCAVIZZI G., *Luca Giordano: l'opera completa*, Electa Napoli, 1992.

FOSSI G., *Uffizi, Guida Ufficiale: Tutte le Opere*, Giunti, Firenze, 2009.

FRANCE J., *The Cistercians in medieval art*, Sutton Publishing, London, 1998.

FRUGONI C., *L'affare migliore di Enrico: Giotto e la Cappella degli Scrovegni*, Einaudi, Torino, 2008.

FUMAGALLI V., *Quando il cielo s'oscura: modi di vita nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 1988.

*Georges de la Tour a Milano: L'adorazione dei Pastori, San Giuseppe Falegname*, Catalogo a cura di Merlini V., Salmon D. e Storti D., Skira, Milano 2011.

GIACHI G., *il suo nome è Maria: la Madonna nella fede nella poesia nell'arte*, Pro Sanctitate, 1988.

GIORGI R., *I Santi*, coll. I Dizionari dell'Arte, Electa, Milano, 2002.

GUTER J., *I Monasteri cristiani: guida storica ai più importanti edifici monastici del mondo*, Edizioni Arkeios, Roma, 2008.

HENRY T. e KANTER LAURENCE B., *Luca Signorelli: The complete Paintings*, Thames and Hudson, Londra, 2002.

HERLIHY D., *La Famiglia nel Medioevo*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 195, p. 164.

HORNE H. P., *Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli pittore in Firenze*, Studio per Edizioni Scelte, Firenze, 1986.

*Il Vangelo d'Oro: la vita di Gesù con le miniature della Historia del Nuovo testamento miniata da Cristoforo de Predis nel 1476*, San Paolo, Cinesello Balsamo, 2001.

IACCARINO M., *L'immagine della città europea nell'opera di Matthaus Merian*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli Roma, 2009.

ISTITUTO PER LA COLLABORAZIONE CULTURALE VENEZIA-ROMA, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Vol. XII, Sansoni, Firenze, 1964.

JANNELLA C., *Simone Martini*, Scala, Firenze, 1989.

KAFTAL G., *Iconography of the saints in central and south Italian school of painting*, in "Saints in Italian art", Ripr. Anast dell'Ed. Sansoni 1965, Le Lettere, Firenze, 1995.

*La Bibbia*, a cura di La Civiltà Cattolica, Roma, 1978.

LEMAIRE P. P. e BALDI P. D., *Atlante biblico: storia e geografia della Bibbia*, Maretti, Torino, 1964.

LOHMAN J., *Malbork*, in *The Dictionary of Art*, Vol. XX, edited by Jane Turner, London, 1996.

LOUD G. A., *Montecassino and Benevento in the Middle Ages*, Ashgate Variorum, Great Britain, 2000.

MAGGIONI B., *La Vita nascosta di Gesù*, Editoriale Jaka Book, Milano, 2004.

MANCINI F. F., *Pintoricchio*, Silvana Editoriale, Milano, 2007.

MANETTI D. e ZUFFI S., *I grandi libri della religione: Personaggi della Bibbia Abacuc-Zaccheo*, Mondadori, Milano 2006,

MARTIN T., *Jan Victors*, in *The Dictionary of Art*, Vol. XXXII, edited by Jane Turner, London, 1996.

MEOMARTINI A., *I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento*, ristampa anastatica dell'edizione del 1889, G. Ricolo, Benevento, 1979.

MOCHI ONORI L., *Urbino: Galleria Nazionale delle Marche*, in *Galleria Nazionale delle Marche*, Edizione speciale per il Sole 24 Ore, Electa, Milano, 2000.

MORALDI L., *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Vol.I, Utet, Torino, 1994.

MOREY J. H., *Book and Verse: a Guide to Middle English Biblical Literature*, University of Illinois Press, 2000.

MORGAN N. J., *Winchester Bible*, in *The Dictionary of Art*, Vol. XXXIII, edited by Jane Turner, London, sub vocem, 1996.

MUNDT B., *Mundt, Tilman Riemenschneider*, Milano, Fabbri, 1996.

NATALI A., *Andrea del Sarto, Maestro della "maniera moderna"*, Leonardo Arte, Milano, 1998, pp.109-114.

NICHOLS T., *Tintoretto: Tradition and Identity*, Reaktion Books, London, 1999.

PAOLUCCI A., *Luca Signorelli*, Scala, Firenze, 1990

PASQUINELLI B., *Il gesto e l'espressione*, coll. *I Dizionari dell'Arte*, Electa, Milano, 2005.

PERICOLO L., *Philippe de Champaigne: "Philippe, home sage et vertueux"*, *Essais sur l'art et l'oeuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674)*, La Renaissance du Livre, Tournai 2002.

*Personaggi della Bibbia: Abacuc-Zaccheo*, Mondadori, Milano, 2006.

PIERO R., *Nuovo Testamento*, in *La Sacra Bibbia: tradotta dai testi originali e commentata*, a cura di Enrico Galbiati, Angelo Penna e Piero Rossano, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1973.

PONTIGGIA E., *Amedeo Trivisonno: cartoni d'affresco 1927-1939*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2000.

PREVITALI G., *Giotto e la sua bottega*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1967.

REAU L., *Iconographie de l'Art Chretien*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1957.

ROBERT A. N., *Les Annees obscures de Jesus*, Mondadori, Milano, 1978.

ROBERTS P. L., *Masolino da Panicale*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

ROSENFELD I. K., *Tilman Riemenschneider: the sculptor and his workshop: with a catalogue of works generally accepted as by Riemenschneider and his workshop*, Langewiesche, 2004.

SANT'AMBROGIO, *Commento al Vangelo di San Luca*, Vol. I, Traduzione di Riccardo Minuti con la revisione di Rino Marsiglio, Città Nuova Editrice, Roma, 1966, p. 119-120.

SARRI FR. F., *Le Meditazioni della Vita di Cristo di un frate minore del secolo XIV*, Vita e Pensiero, Milano, 1933.

SCHILLER G., *Ikönographe der Christlichen Kunst*, Vol. I, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1966.

SCREMIN B., *Commento al Nuovo Testamento*, Cittadella, Assisi, 1972.

SGARBI V. (a cura di), *Bernardino di Mariotto Luca Signorelli Pinturicchio*, F. Motta, Milano, 2006

SGARBI V. (a cura di), *Tintoretto*, Skira, Milano, 2012.

SLATKES L. J., *Houbraken Arnold*, in *Dizionario dell'arte e degli artisti*, Vol.III, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, sub vocem, 1970.

SPIAZZI A. M., *Giotto: la Cappella degli Scrovegni a Padova*, Skira, Milano, 2004.

SPINOSA N., *Pittura del Seicento a Napoli: da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Arte'm, Napoli, 2011.

*The Illustrated Bartsch: Rembrandt Harmensz van Rijn*, Stephanie S. Dickey editor, New York, Abaris Books, USA, 1993.

THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 2008.

*Tintoretto*, in *I Giganti della Pittura*, Aldo Peruzzo editore, 1986.

TOURING CLUB ITALIANO, *Germania. Berlino: 400 centri storici e 16 Lander della Repubblica Federale Tedesca*, Touring Editore, Milano, 2003.

VALENTINER G., *Bloch Carl Heinrich*, in *The Dictionary of Art*, Vol. IV, edited by Jane Turner, London, 1996.

VASARI G., *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Milano, Rizzoli, 1970,

VERDON T., *Cristo nell'Arte Europea*, Electa, Milano, 2006.

VOICU S. J., *Vangelo arabo dell'Infanzia di Gesù*, Città Nuova, Roma, 2002.

WETERING (VAN DE) E., *Small-scale history paintings*, in *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Vol. V, Springer, Oostkamp, 2010.

ZUFFETTI Z., *L'uomo dei sette silenzi: San Giuseppe nell'arte*, Ancora, Milano, 2012.

ZUFFI S., *Durer*, Electa, Milano, 2000.

ZUFFI S., *Episodi e Personaggi del Vangelo*, coll. "I Dizionari dell'Arte", Electa, Milano 2002.

## SITOGRAFIA

### Siti di Biblioteche digitali:

- *Bayerische Staatsbibliothek*  
<http://www.muenchener-digitalisierungszentrum.de>
- *Biblioteca Ambrosiana*  
<http://www.ambrosiana.eu>
- *Biblioteca Apostolica Vaticana*  
<http://www.vaticanlibrary.va>
- *Biblioteca Comunale Augusta di Perugia*  
<http://augusta.alchimedia.com>
- *Biblioteca Malatestiana*  
<http://www.malatestiana.it>
- *Biblioteca Medicea Laurenziana*  
<http://www.bml.firenze.sbn.it>
- *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*  
<http://www.bnrcrm.librari.beniculturali.it>
- *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*  
<http://www.bncf.firenze.sbn.it>
- *Biblioteca Riccardiana*  
<http://www.riccardiana.firenze.sbn.it>
- *Biblioteca Virtuale del Patrimonio Bibliografico*  
<http://bvpb.mcu.es>
- *Bibliothèque Municipale de Lyon*  
<http://www.bm-lyon.fr>
- *Bibliothèque National de France*  
<http://gallica.bnf.fr>
- *Bodleian Library*  
<http://www.bodleian.ox.ac.uk>
- *Europeana*

- <http://www.europeana.eu>
- *Koninklijke Bibliotheek*  
<http://www.kb.nl>
  - *Leiden University Library*  
<http://www.library.leiden.edu>
  - *Parker Library*  
<http://parkerweb.stanford.edu>
  - *Ruprecht Karls Universität Heidelberg*  
<http://www.bibliothecalaureshamensisdigital.de>
  - *The British Library*  
<http://www.bl.uk>
  - *The European Library*  
<http://www.theeuropeanlibrary.org>

**Siti di Manoscritti Miniati digitalizzati:**

- *Codices Electronici Ecclesiae Coloniensis*  
<http://www.ceec.uni-koeln.de>
- *Digital Mirror*  
<http://www.llgc.org.uk>
- *Digital Scriptorium*  
<http://www.scriptorium.columbia.edu>
- *E-codices*  
<http://www.e-codices.unifr.ch>
- *Iconclass*  
<http://www.iconclass.nl>
- *Imago*  
<http://imago.fcsh.unl.pt>
- *Irish Script on Screen*  
<http://www.isos.dias.ie>
- *Manuscripta Mediaevalia*  
<http://www.manuscripta-mediaevalia.de>
- *Marburger Repertorien*

<http://www.handschriftencensus.de>

- *Medieval Manuscripts*

<http://www.mmdc.nl>

- *Miniatura Italiana*

<http://www.miniaturaitaliana.com>

- *Nuova Biblioteca Manoscritta*

<http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it>

- *The Aberdeen Bestiary*

<http://www.abdn.ac.uk>

### **Siti a cura di Istituti Universitari**

- *Queen's College*

<http://www.queens.ox.ac.uk>

## INDICE DELLE FIGURE

<b>Fig. 1.</b> Simone Martini, Ritorno di Gesù a Betlemme dopo la disputa con i dottori.....	3
<b>Fig. 2.</b> Pinturicchio, Disputa di Gesù con i dottori.....	17
<b>Fig. 3.</b> Albrecht Durer, Cristo dodicenne tra i dottori.....	19
<b>Fig. 4.</b> Luca Giordano, La disputa di Gesù tra i dottori.....	21
<b>Fig. 5.</b> Andrea del Sarto, Giuseppe interpreta i sogni del faraone.....	25
<b>Fig. 6.</b> Jan Victors, Giuseppe riferisce i suoi sogni ai familiari.....	28
<b>Fig. 7.</b> Masolino, Cappella di Santa Caterina.....	30
<b>Fig. 8.</b> Masolino, Storie di S. Caterina d'Alessandria.....	31
<b>Fig. 9.</b> Masolino, Disputa di S. Caterina con i filosofi.....	32
<b>Fig. 10.</b> Luca Signorelli, Sacra Famiglia.....	35
<b>Fig. 11.</b> Botticelli, Madonna del Magnificat.....	37
<b>Fig. 12.</b> Dittico delle cinque parti.....	41
<b>Fig. 13.</b> Disputa di Gesù nel Tempio, Dittico delle cinque parti. Particolare.....	42
<b>Fig. 14.</b> Vangelo di Sant'Agostino.....	43
<b>Fig. 15.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Vangelo di Sant'Agostino. Particolare.....	43
<b>Fig. 16.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Codex Egberti.....	44
<b>Fig. 17.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Cattedrale di Benevento.....	45
<b>Fig. 18.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Gelnhausen.....	47
<b>Fig. 19.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Bohun Psalter.....	49
<b>Fig. 20.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Castello di Malbork.....	51

<b>Fig. 21.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Leggendaro e Innario di Sant'Emmerano.....	52
<b>Fig. 22.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Wienhausen.....	54
<b>Fig. 23.</b> Maestro dell'altare di Schotten, Ritrovamento di Gesù nel Tempio.....	55
<b>Fig. 24.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Salterio di Winchester.....	58
<b>Fig. 25.</b> Bottega di Giotto, Ritorno di Gesù alla casa paterna.....	59
<b>Fig. 26.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Holkham Bible Picture Book.....	60
<b>Fig. 27.</b> Ritorno a Nazareth della Sacra Famiglia, Holkham Bible Picture Book.....	62
<b>Fig. 28.</b> Scuola di Metz, Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio.....	63
<b>Fig. 29.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio. Weltchronik di Rudolf von Ems.....	65
<b>Fig. 30.</b> Ritrovamento di Gesù nel Tempio, Storia del mondo e Vita della Vergine.....	66
<b>Fig. 31.</b> Giotto, Cappella degli Scrovegni.....	68
<b>Fig. 32.</b> Giotto, Cristo tra i Dottori del Tempio.....	69
<b>Fig. 33.</b> Duccio di Buoninsegna, Cristo tra i dottori.....	71
<b>Fig. 34.</b> Duccio di Buoninsegna, Maestà di Siena.....	72
<b>Fig. 35.</b> Simone Martini, Maestà.....	75
<b>Fig. 36.</b> Simone Martini, Ritorno di Gesù a Betlemme dopo la disputa con i dottori.....	77
<b>Fig. 37.</b> Bottega di Jaquemart de Hesdin, Ritrovamento di Gesù nel tempio.....	82
<b>Fig. 38.</b> Cristoforo de Predis, L'arrivo a Gerusalemme e lo smarrimento di Gesù.....	85
<b>Fig. 39.</b> Cristoforo de Predis, Cristo fra i dottori e il ritorno a Nazareth.....	86

<b>Fig. 40.</b> Tilmann Riemschneider, Ritrovamento di Gesù al Tempio.....	88
<b>Fig. 41.</b> Tilman Riemenschneider, Altare di Maria.....	89
<b>Fig. 42.</b> Ritorno della Sacra Famiglia a Nazareth, Salterio e Ore della Vergi- ne.....	91
<b>Fig. 43.</b> Tintoretto, Cristo tra i dottori.....	92
<b>Fig. 44.</b> Bonifacio de' Pitati, Cristo tra i dottori del tempio.....	94
<b>Fig. 45.</b> Philippe de Champaigne, Gesù tra i Dottori.....	95
<b>Fig. 46.</b> Rembrandt, La Disputa di Gesù nel Tempio.....	97
<b>Fig. 47.</b> Rembrandt, Cristo ritorna dal Tempio con i suoi genitori.....	98
<b>Fig. 48.</b> Harnold Houbraken, Ritrovamento di Gesù nel Tempio.....	100
<b>Fig. 49.</b> William Holman Hunt, Ritrovamento di Gesù nel Tempio.....	102
<b>Fig. 50.</b> Carl Heinrich Bloch, Ritrovamento di Gesù nel Tempio.....	104
<b>Fig. 51.</b> Amedeo Trivisonno, Ritrovamento di Gesù nel Tempio.....	106
<b>Fig. 52.</b> Francisco de Zurbaran, Cristo adolescente con Maria.....	108
<b>Fig. 53.</b> Anonimo, Cena della Sacra Famiglia.....	109
<b>Fig. 54.</b> Georges de la Tour, San Giuseppe il Falegname.....	111