

1 Giovan Battista de' Cavalieri su disegno di Tomasz Treter, Allegoria del segno della croce. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1534 st. sc.

UN'ALLEGORIA DEL SEGNO DELLA CROCE TRA POLONIA, ITALIA E MESSICO

Corinna Tania Gallori

Nella produzione dello stampatore trentino Giovan Battista de' Cavalieri (ca. 1525–1601) è incluso un foglio sciolto di grande interesse, una stampa incisa a bulino e acquaforte di discrete dimensioni (497 × 340 mm, compresi il margine inferiore di 45 mm e la cornice di 26 mm che corre sui tre lati) apparsa a Roma nel 1574, di cui sono noti due soli esemplari conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. I534 st. sc.; fig. 1) e nella collezione dei principi di Waldburg-Wolfegg (vol. 12, n. 471).¹ Nonostante presenti un'invenzione figurativa di gran fascino, il bulino non ha attirato fino ad oggi l'attenzione degli studiosi. Il presente intervento proporrà una nuova interpretazione del soggetto della stampa e ne contestualizzerà la creazione, mostrando

come essa traduca in immagine un tema caro al mondo ecclesiastico della seconda metà del Cinquecento.

Il bulino, indicato per lo più con il nome di *Allegoria della croce*, presenta una figurazione complessa. Al centro del foglio è posta una croce strutturata in modo da simulare un oggetto liturgico, una vera e propria pseudo-croce d'altare con tanto di nodo e piede. La parte più importante dell'"oggetto", la croce stessa, non ha però margini ed è formata da una serie di piccole scene accostate il cui ordine di lettura viene indicato da numeri corrispondenti posti loro vicino. Nel braccio verticale, iniziando dall'alto e muovendoci verso il basso, incontriamo una mano benedicente con il cartiglio SANCTAE TRINITATIS VNITA OPERATIO (n. 1), l'iscrizione FRONS CAPITIS (n. 2), cui seguono *Dio Padre*,

¹ Che io sappia l'esemplare di Wolfegg viene menzionato e riprodotto solo da Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta: Ein Babnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005, p. 268; mentre quello degli Uffizi

è citato in tutta la bibliografia sul De' Cavalieri. Sull'incisore cfr. *ibidem*, ad indicem, soprattutto pp. 137–146; Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, I, ad indicem.

la *Colomba dello Spirito Santo*, il *Bambino portacroce* e infine, affiancate, *Annunciazione* e *Natività*.² A lato di queste ultime troviamo l'indicazione n. 3, VMBILICVS. A questo punto si verifica una discrasia tra progressione numerica e sequenza ideale delle scene, perché la narrazione della vita di Cristo prosegue nel patibolo, mentre le cifre indicano che bisogna passare prima dal nodo della pseudo-croce. Nel braccio orizzontale, muovendoci dalla nostra destra verso sinistra, troviamo il SINISTRVM BRACCHIVM in cui sono raffigurati un *Crocifisso entro un cuore* (n. 7), il *Cristo al limbo* (n. 8) e la *Porta Coeli* (n. 9). Oltre la *Colomba*, che funge da punto di giuntura con il braccio verticale, si passa al DEXTRVM BRACCHIVM con *Resurrezione, Ascensione* (n. 10) e un secondo *Dio Padre* (n. 11), sotto cui si legge una citazione dal Vangelo di Matteo (25,34). Nel nodo della pseudo-croce, definito CONVERSATIO IN TERRIS o "condotta devota in terra", sono raffigurate come su dei bassorilievi le sette *Virtù* (nn. 5, 6), disposte su due registri: in quello superiore sono le cardinali, in quello inferiore le teologali. A questi finti rilievi sono affiancate due figure che parrebbero essere un angelo (n. 4) e una personificazione della Chiesa (n. 12) con il triregno in capo. A collegare il nodo della pseudo-croce al piede provvede una fascia delimitata da due tondi, entro cui è raffigurato il SANCTAE CRVCIS VSVS TRIPLEX IN ECCLESIA (n. 13): un braccio benedicente al centro, affiancato da una croce e da un muso diabolico (nn. 14–16), a significare rispettivamente l'uso della croce per benedire, il suo valore come segno della redenzione dell'umanità e il suo impiego per respingere demoni e tentazioni, stando alle iscrizioni connesse. Nel piede sono disposte quattro scene veterotestamentarie (nn. 18–21), tutte prefigurazioni del SIGNVM CRVCIS, come ci informa il testo soprastante

(n. 17). Ognuno di questi episodi è identificato da altre due iscrizioni: quella superiore individua il passo biblico, la sottostante, più lunga, ne spiega il significato. Così da sinistra verso destra troviamo *Giacobbe benedice i figli di Giuseppe* (Gen 48,13–14), un episodio associato alla croce da Giustino (*Dialogo con Trifone*, 91, 1–3) e ripreso da Tertulliano (*Contro Marcione*, III, 18, 4), oltre che da Giovanni Damasceno (*De fide orthodoxa*, IV, 12), fonte segnalata nell'iscrizione. Segue la *Porta delle case degli ebrei* (Es 12,7–23), raffigurazione legata all'ultima delle piaghe d'Egitto, la morte dei primogeniti maschi. Quello raffigurato nella pseudo-croce è infatti uno degli ingressi segnati sugli stipiti con il sangue dell'agnello, segno che salva i figli degli ebrei. L'agnello era stato messo in rapporto al Cristo immolato già da san Paolo (I Cor 5,7) e nell'*Apocalisse* (5,6), associazione poi ripresa da Giustino (*Dialogo con Trifone*, 40, 1) e diversi altri scrittori cristiani.³ La stessa porta era quindi divenuta figura della croce e in quanto tale compare nei graffiti paleocristiani funerari di area siro-palestinese. L'episodio seguente, *Mosè e il serpente di bronzo* (Num 21,4–9), era particolarmente importante, in quanto inteso come prefigurazione della croce già nel Vangelo di Giovanni (3,14–15).⁴ L'ultima scena illustra un passo del profeta Ezechiele (9,2–6), presto associato alla croce: l'uomo vestito di lino, con il calamaio da scriba al fianco, che in Gerusalemme segna sulla fronte gli uomini che sospirano e gemono per tutte le abominazioni che si commettono sulla terra.⁵ Questi saranno salvati, gli altri periranno. Ai lati della pseudo-croce sono poi collocate due targhe con citazioni dalle epistole di san Paolo ai Corinzi e ai Galati.

L'immagine della croce è circondata su tre lati da una cornice formata da 45 tondi, ciascuno dei quali

² Le numerose iscrizioni associate all'immagine sono state riportate in appendice.

³ Cfr. Emmanuele Testa O.F.M., *Il simbolismo dei giudeo-cristiani*, Gerusalemme 2004 (1961), pp. 275–278; Bruno Leoni, *La Croce e il suo segno: venerazione del segno e culto della reliquia nell'antichità cristiana*, Verona 1967, pp. 43–45.

⁴ Cfr. Testa (nota 3), pp. 278–282, Leoni (nota 3), pp. 38–40; sull'importanza del tema nell'ambito milanese del Cinquecento inoltrato cfr. Richard Schofield, "Architecture and the Assertion of the Cult of Relics in Milan's Public Spaces", in: *Annali di architettura*, XVI (2005), pp. 79–120: 91sg.

⁵ Leoni (nota 3), pp. 84sg.

reca al suo interno un breve testo tratto dall'elenco delle virtù della croce riportato nella *Oratio in venerabilem atque vivificam crucem* di san Giovanni Crisostomo (344/354–407), un autore che nel Cinquecento era apprezzato da un personaggio del calibro di Cesare Baronio (1538–1607) per la sua ortodossia e il suo zelo nell'affrontare paganesimo ed eresia e che, insieme a sant'Ambrogio, influenzò Carlo Borromeo (1538–1584) per quanto riguarda la tematica della croce.⁶ Nella fascia inferiore incontriamo invece una dedica affiancata da una serie di riquadri: partendo dal lato destro troviamo una personificazione, la *Prudenza*, seguita da uno scudo con lo stemma del cardinale polacco Stanisław Hozjusz (1504–1579), influente membro della corte papale e apologista della Controriforma,⁷ e, infine, un emblema composto da un campo di grano sferzato dal vento, con un gruppo di formiche che si avvicinano e la scritta “Non incauta futuri”, una citazione dalle *Satire* di Orazio (I, I). Considerato che si trova vicino alla personificazione della prudenza, il significato da attribuirsi alla scena è chiaro: le formiche sono tradizionalmente ritenute animali prudentissimi e, visto che si preparano per il futuro, non vengono colte di sorpresa dai momenti di avversità. La medesima sequenza si ripropone sul lato sinistro del *bas-de-page*, ma con elementi di meno immediata identificazione. La personificazione è una figura femminile dal seno scoperto che porta con sé due tavole e si rivolge verso uno squarcio di luce – può trattarsi forse della *Dottrina*, come inducono a

pensare il fatto che sia ‘illuminata’ e i tomi che porta con sé. L’interpretazione si adatterebbe bene anche all’emblema che le è posto vicino, ambientato in una marina illuminata dal sole: in primo piano è un volatile, forse un’aquila, che stringe tra i suoi artigli un cartiglio principiante con *cernit*, mentre la seconda parola, di difficile lettura, parrebbe essere *utrumque*. L’aquila, uccello dalla vista acutissima, allora ritenuto capace di guardare fisso il sole senza rimanerne abbagliato, penetrandone i misteri,⁸ sarebbe un ottimo *pendant* simbolico per la *Dottrina*.

Infine, l’iscrizione posta al centro del *bas-de-page* fornisce tutte le informazioni necessarie per contestualizzare la nascita dell’immagine: la data 1574 e i nomi del cardinale Hozjusz, cui la stampa era dedicata, dell’incisore Giovanni Battista de’ Cavalieri e del ‘donatore’ della stessa, il canonico Tomasz Treter (1547–1610). Quest’ultimo con ogni probabilità era anche l’ideatore dell’immagine.

Un “piccolo canonico polacco”

Tomasz Treter era nativo di Poznań, in Polonia.⁹ Figlio di un legatore di libri, venne educato presso il collegio dei gesuiti di Braunsberg (Warmia) fondato da Stanisław Hozjusz.¹⁰ L’influsso del cardinale fu determinante per la vita del più giovane connazionale, che fu al suo servizio e lo seguì a Roma nel 1569. Qui, il 18 ottobre 1572, si occupò di allestire la macchina funebre per Sigismondo II di Polonia assieme al cardinale Alessandro Farnese (1520–1589), allo

⁶ Sul santo si veda John Norman Davidson Kelly, *Golden Mouth: The Story of John Chrysostom Ascetic, Preacher, Bishop*, Ithaca/New York 1998; per una riflessione sulla sua ricezione storica cfr. Massimiliano Signifredi, “Giovanni Crisostomo negli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio”, in: *Baronio e le sue fonti*, atti del convegno Sora 2007, a cura di Luigi Gulia, Sora 2009, pp. 191–205, soprattutto pp. 195sg.; per Carlo Borromeo cfr. Schofield (nota 4), p. 87.

⁷ Su Hozjusz cfr. Henry Damien Wojtyśka C.P., *Cardinal Hosius Legate to the Council of Trent*, Roma 1967, e la più recente miscellanea Kardynał Stanisław Hozjusz (1504–1579): osoba, myśl, dzieło, czasy, znaczenie, Olsztyn 2005; per le posizioni del cardinale circa l’eresia luterana cfr. Francis J. Zrodowski, *The Concept of Heresy According to Cardinal Hosius*, Washington D.C. 1947.

⁸ Sui significati simbolici dell’aquila cfr. Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, Colonia 1681, I, pp. 260–277.

⁹ Il titolo del capitolo è tratto da Carlo Bertelli, “Di un cardinale dell’Impero e di un canonico polacco, in Santa Maria in Trastevere”, in: *Paragone*, XXVIII (1977), 327, pp. 88–107: 97. Su Treter cfr. Tadeusz Chrzczanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Varsavia 1984, di cui esiste una recensione di Juliusz A. Chrościcki, “Thomas Treterus Polonus”, in: *Polish Art Studies* (1987), pp. 287–292; Leuschner (nota 1), *ad indicem*. Grażyna Jurkowlaniec ha in corso uno studio più ampio sul canonico.

¹⁰ Sui colleghi gesuiti polacchi cfr. almeno Jan Korewa S.J., “Les débuts de la compagnie de Jésus en Pologne 1549–1564”, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XXXIV (1965), pp. 3–35.

stesso Hozjusz e a un altro dei suoi segretari, Stanisław Reszka (1544–post 1600).¹¹ Quando Hozjusz ottenne il titolo di Santa Maria in Trastevere, il 3 ottobre 1578, Treter fu nominato canonico della stessa chiesa. Non stupisce quindi che Tomasz il 19 agosto 1579 avesse pronunciato (e poi pubblicato) il discorso funebre per Hozjusz,¹² che avesse (probabilmente) fornito il disegno del ritratto poi inciso e riprodotto nella *Stanisłai Hosii vita* (Roma 1587) del suo collega Stanisław Reszka,¹³ né che fosse autore del *Theatrum virtutum Stanisłai Hosii*, una raccolta di raffigurazioni simboliche della vita del cardinale accompagnate da brevi testi esplicativi pubblicata in parte nel 1588.¹⁴ Nel 1583 Treter divenne segretario di Andrea, nipote del re polacco Stefano Bathory (1533–1586), e nel luglio dell'anno successivo rientrò in patria. Di nuovo a Roma dal marzo 1586, vi rimase fino al 1593 come messo presso la Santa Sede di Anna Jagellone (1523–1596) e di Sigismondo III (1566–1632) di Polonia. Rientrò poi definitivamente in patria e morì nel 1610 a Frombork.

Come lasciano intuire il ritratto di Hozjusz e il *Theatrum virtutum* appena citati, Treter era anche un artista: gli si attribuiscono le miniature di due pergamene

un tempo conservate nella sagrestia di Santa Maria in Trastevere e la pala dell'altare dei *Santi Filippo e Giacomo* nella stessa chiesa.¹⁵ Il canonico polacco aveva poi fornito il disegno per il monumento funebre del cardinale Hozjusz nella basilica romana e, molto probabilmente, anche quello per il sepolcro della regina di Polonia Bona Sforza (1494–1557) nella cattedrale di Bari.¹⁶ A Treter è stato inoltre ricondotto il progetto di ricostruzione e ridecorazione della cappella della Madonna della Clemenza in Santa Maria in Trastevere iniziato dall'allora titolare della basilica, Marco Sittico Altemps (1533–1595, cardinale 1580–1595).¹⁷ Del programma del ciclo sono state giustamente sottolineate l'attenzione dimostrata verso il valore storico della preesistenza, trattata con rispetto in quanto vista come fondante per il nuovo e oggetto di interventi di mantenimento-reinserimento in contesti più aggiornati,¹⁸ caratteristiche che vanno tenute a mente, in quanto indicative degli interessi e della personalità di Treter.

Oltre all'*Allegoria* esistono diverse stampe che portano il nome del canonico, ad indicare il suo ruolo di *inventor* e forse, almeno per alcune di esse, persino di incisore. Nel corso degli anni settanta Treter pubblicò

¹¹ Juliusz A. Chrościcki, "Architettura e decorazione dei funerali polacchi in Italia dal Cinquecento al Settecento", in: *Barocco fra Italia e Polonia*, atti del convegno Varsavia 1974, a cura di Jan Slaski, Varsavia 1977, pp. 146sg.; Chrzanowski (nota 9), pp. 72–74. Su Stanisław Reszka cfr. Jan Władysław Woś, "Stanisław Reszka segretario del cardinale S. Hozjusz e ambasciatore del Re di Polonia a Roma e a Napoli (n. 1544–† post 1600)", in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: classe di Lettere e Filosofia*, VIII (1978), pp. 187–202; Jacob Hess, "Note manciniane", in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3ª serie, XIX (1968), pp. 109–113: 111.

¹² Il discorso funebre di Treter per Hozjusz, la *Oratio [...] habita in exequiis Card. Hosii*, venne pubblicato in: Stanislaus Rescius [Stanisław Reszka], *Stanisłai Hosii vita*, Roma 1587, pp. 329–339; cfr. Bertelli (nota 9), p. 99; Woś (nota 11), p. 201, nota 69.

¹³ Sul ritratto del cardinale nel volume cfr. Chrzanowski (nota 9), p. 85.

¹⁴ Tomasz Treter, *Theatrum virtutum Stanisłai Hosii*, Roma 1588; sul testo si vedano Józef Umiński, "Zapomniany rysownik i rytownik polski XVI w., Ks. Tomasz Treter i jego Theatrum Virtutum D. Stanisłai Hosii", in: *Collectanea Theologica*, XIII (1932), 1–2, pp. 13–59; Chrzanowski (nota 9), pp. 91–108; Grażyna Jurkowlaniec, "A surprising Pair: The Tombstones of Cardinal Hosius and Cardinal Altemp's Son Roberto, in the Basilica of Santa Maria in Trastevere in Rome", in: *Artem quaevis alit terra: studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis*

suae septuagesimo quinto oblata, a cura di Grażyna Jurkowlaniec (= *Ikonotheka*, XIX [2006]), pp. 221–236: 228sg.

¹⁵ Per le pergamene, la cui ubicazione attuale è sconosciuta, cfr. Bertelli (nota 9), pp. 98, 101, 106. Giulio Mancini (1558–1630) gli attribuisce anche un altro dipinto, un perduto *Martirio di sant'Erasmo* già in San Pietro – cfr. Hess (nota 11), pp. 109–113; Bertelli (nota 9), pp. 93–95.

¹⁶ Per il monumento di Hozjusz cfr. Jurkowlaniec (nota 14); sulla tomba di Bona Sforza, terminata nel 1593, si vedano Zygmunt Ważbiński, "Mauzoleum Bony Sforzy w Bari: przyczynek do dziejów polityki dynastycznej królowej Anny, ostatniej Jagielonki", in: *Folia Historiae Artium*, XV (1979), pp. 59–86; Gaetano Mongelli, "Il mausoleo di Bona Sforza in San Nicola di Bari: nota storico-artistica", in: *Bona Sforza regina di Polonia e duchessa di Bari: saggi e documenti*, Bari 1984, pp. 57–79; Gerardo Cioffari O.P., *Bona Sforza donna del Rinascimento fra Italia e Polonia*, Bari 2000, pp. 348–355.

¹⁷ Bertelli (nota 9); Grażyna Jurkowlaniec, "Cult and Patronage: The 'Madonna della Clemenza', the Altemps and a Polish Canon in Rome", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXXII (2009), pp. 69–98.

¹⁸ Considerazioni su questi aspetti dell'intervento sono ricavate da Bertelli (nota 9), pp. 95, 97; Maria Vitiello, *La Chiesa di Santa Maria in Trastevere: ampliamenti, sistemazioni, restauri dal 16. al 17. secolo*, tesi di dott., Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2003, pp. 127–130.

il *Typus Ecclesiae Catholicae* e la *Roma Sancta*, un'altra incisione dedicata a Stanisław Hozjusz e realizzata in collaborazione con Giovan Battista de' Cavalieri.¹⁹ Non sappiamo in che modo i due fossero entrati in contatto, ma avrebbero più volte collaborato negli anni successivi – come nel caso dell'incisione *Descriptio ducatus Polonensis* (1580)²⁰ – e il nome dell'incisore riaffiora vicino a quelli di diversi personaggi della cerchia di Treter.²¹ Nel 1583, ad esempio, Giovanni Battista dedicò la serie *Ecclesiae militantis triumphus*, riprodotte il ciclo di Santo Stefano Rotondo di Niccolò Circignani, all'altro segretario di Hozjusz, il prima ricordato Stanisław Reszka.²² Nell'anno seguente egli pubblicò gli *Ecclesiae Anglicanae trophaea*, in cui sono riprodotti a stampa gli affreschi della chiesa romana di San Tommaso di Canterbury con commento di un altro canonico di Santa Maria in Trastevere, Giulio Roscio (o Rossi; † 1591 o 1596) da Orte,²³ e sul cui frontespizio si legge una dedica a Treter. Un'altra dedica al canonico polacco compare sul *Vero disegno del lago di Geneva* di un Pietro de' Cavalieri, incisore i cui rapporti con Giovanni Battista non sono stati ancora chiariti.²⁴

Nel 1581 troviamo il nome di Treter sulla *Scala coeli et inferni* (fig. 2), una stampa incisa da Natale Bonifacio (1537–1592), artista in contatto con Giovanni Battista de' Cavalieri, e dedicata a un altro

cardinale del Concilio, il calabrese Guglielmo Sirleto (1514–1585).²⁵ Anche in questo caso il canonico era l'autore del disegno, e nella *Scala coeli* ritroviamo il medesimo *modus operandi* dell'*Allegoria*: si tratta di una visualizzazione dei temi del libero arbitrio e della scelta di vita basata su un passo di san Bernardo, in cui ogni elemento è accompagnato da diverse iscrizioni, citazioni di passi neotestamentari o testi della patristica. Le scritte sotto la donna cavalcante un pavone e sui parapetti della scala che discende verso la bocca del Leviatano, SVPERBIA VITAE, CONCVPISCENTIA CARNIS e CONCVPISCENTIA OCVLORVM, riecheggiano ad esempio la prima lettera di Giovanni e il suo adagio “Omne quod in mundo est, concupiscentia carnis est, concupiscentia oculorum, et superbia vitae” (I Io. 2,16). L'ultimo foglio sciolto noto del canonico è l'*Aquila genealogica*, o *Reges Poloniae*, del 1588, la cui immagine era destinata a un discreto successo nei decenni seguenti.²⁶

Treter amava gli emblemi, che impiegò anche nella sua *Symbolica vitae Christi meditatio* (Braunsberg 1612), opera pubblicata postuma a cura del nipote Błażej Treter.²⁷ Nel testo troviamo anche un'altra figurazione allegorica della croce (fig. 3), dichiaratamente ispirata a un passo del *Tractatus CXVIII in Joannis Evangelium* di sant'Agostino secondo cui la forma della croce allude

¹⁹ Cfr. Tadeusz Chrzanowski, “Tomasz Tretera ‘Roma Sancta’”, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, XLIII (1981), pp. 243–254.

²⁰ Cfr. Bruno Passamani, s. v. “Cavalieri [...], Giovanni Battista”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 673–675: 673; Chrzanowski (nota 9), p. 72; Paola Pizzamano, *Giovanni Battista Cavalieri: un incisore trentino nella Roma dei papi del Cinquecento* [...], Rovereto 2001, p. 34, nota 24.

²¹ Cfr. Chrzanowski (nota 9), pp. 51–60.

²² Hess (nota II), pp. III–III, anche per la serie seguente. Sulle incisioni tratte dagli affreschi del Circignani cfr. Michael Bury, *The Print in Italy 1550–1620*, cat. della mostra, Londra 2001, pp. 62sg., n. 39a–b.

²³ Per il Roscio cfr. Leuschner (nota I), pp. 92–130; Leif Holm Monssen, “Emblems in Jesuits Educational Practise: The Case of Santo Stefano Rotondo in Rome”, in: *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, a cura di Roy Eriksen/Magne Malmanger, Pisa/Roma, 2009, pp. 305–366.

²⁴ Pizzamano (nota 20), p. 34, nota 24. Giovanni Battista aveva due figli, ma i nomi non coincidono. Della stampa sono noti a tutt'oggi solo quattro

esemplari: Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto delle Stampe, inv. FC499I6, volume 40H6, e Malta, National Library, *Piante, Alzate di Città, e Fortezze Raccolte in Roma*, II, 124 (54); ivi, III, 159 (79); ivi, VI, 32 (29).

²⁵ 313 × 225 mm, Il stato, Roma 1602; Milano, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Art. m. 50–66a; sull'opera cfr. Silvia Bianchi, in: *Rappresentazioni del destino: immagini della vita e della morte dal XV al XIX secolo nelle stampe della Raccolta Bertarelli*, cat. della mostra, a cura di Giovanna Mori/Claudio Salsi, Milano 2001, pp. 175sg., n. 97a (con bibl. precedente). Per i rapporti tra Cavalieri e Bonifacio cfr. Milan Pelc, *Natale Bonifacio, Zagabria 1997*, p. 169; Leuschner (nota I), p. 12, nota 21; per quelli tra Sirleto e Hozjusz, si veda Wojtyńska (nota 7), *ad indicem*; per quelli tra il calabrese e il successivo protettore di Treter, il cardinale di Santa Maria in Trastevere Marco Sittico Altemps, cfr. Bertelli (nota 9), p. 95.

²⁶ Tadeusz Chrzanowski, “Uzupełnienia do biografii Tomasza Tretera”, in: *Rocznik Historii Sztuki*, XV (1985), pp. 129–162.

²⁷ Thoma Tretero [Tomasz Treter], *Symbolica vitae Christi meditatio*, Braunsberg 1612. Sul testo cfr. Chrzanowski (nota 9), pp. 193–198.

2 Natale Bonifacio su disegno di Tomasz Treter, *Scala coeli et inferni ex divo Bernardo*. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", inv. Art. n. 50-66a



alle quattro dimensioni invisibili dell’animo umano nella sua capacità di amare, cui il canonico sovrappone un’altra lettura che vi vedeva invece riflesse le quattro direzioni del mondo.²⁸ L’immagine è completamente diversa da quella messa a punto nel bulino del 1574, sia dal punto di vista del significato, sia poiché in essa la comunicazione del messaggio è affidata a iscrizioni

e testo, che prendono il sopravvento sulla componente figurativa. Ricordiamo per inciso, a testimonianza del suo interesse per il tema della croce, che Treter aveva scelto come sua impresa personale la ‘T’ con avvinghiato il serpente e il motto *hoc sape*, ‘sappi questo’, una figurazione legata all’episodio del serpente di bronzo, che troviamo anche nel piede dell’*Allegoria* (n. 20).²⁹

²⁸ Treter (nota 27), pp. 178sg. Per le interpretazioni della croce cfr. Gerhart B. Ladner, “St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the Symbolism of the Cross”, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton 1955, pp. 88–95.

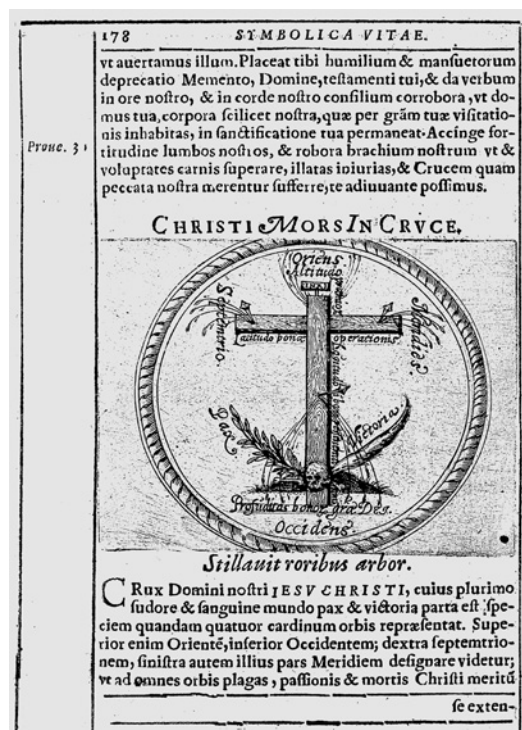
²⁹ L’emblema, discusso da Bertelli (nota 9), pp. 99–101, è presente anche a conclusione della *Symbolica vitae Christi meditatio*: cfr. Treter (nota 27), [p. 240]; Chrzanowski (nota 9), p. 194. E nell’ultima pagina del testo si gioca con gli stessi elementi, mostrando un drago avvinghiato a una croce.

Infine si può segnalare che il canonico coltivava anche interessi in campo storico e letterario. Per limitarci alle opere del suo periodo romano, egli pubblicò nel 1575 un indice oraziano, fatto che rende più comprensibile la scelta del motto nel *bas-de-page* dell'*Allegoria*,³⁰ e compose i testi che accompagnavano le *Pontificum romanorum effigies* (Roma 1580) e le *Romanorum imperatorum effigies* (Roma 1583), due opere in cui il canonico collaborò nuovamente con Giovan Battista de' Cavalieri, e le *Regum Poloniae icones* (Roma 1591).³¹

La Dichiarazione della figura della croce

Come sopra accennato, nel complesso l'*Allegoria della croce* è stata poco studiata, tanto che l'unico intervento di una certa ampiezza ad essa dedicato, l'unico che abbia cercato di analizzarla e comprenderne il soggetto, si trova nella biografia di Treter scritta da Tadeusz Chrzanowski nel 1984.³² Secondo lo studioso, che inserisce il bulino in un nucleo di tre incisioni giovanili di carattere simbolico-allegorico, definite "trittico hosiano" in quanto riflettono idee del cardinale, quella messa a punto dal canonico è una croce vivente, una *Crocifissione* basata su allegorie con cui Treter trasferisce l'evento reale descritto nella Bibbia nella sfera metaforica, aggiungendovi eventi e persone non pertinenti. La croce raffigurata non sarebbe un oggetto, ma piuttosto un'immagine di per se stessa, e le sue caratteristiche principali sarebbero una parte centrale glorificante, un corpo logico e sistematico e una composizione chiara.³³

In realtà il bulino non raffigura esattamente un'allegoria 'della croce'. L'immagine stessa fornisce diversi indizi al riguardo, il più utile dei quali arriva dalla già citata iscrizione posta sopra il piede: *VMBRAE*



3 Anonimo incisore da Tomasz Treter, Croce simbolica. Da Treter (nota 27), p. 178

LEGIS SIGNVM CRVCIS PRAEFIGVRANTES. Le prefigurazioni non sono della croce, ma del segno della croce, che è cosa un po' diversa. A prestare bene attenzione, tutti gli episodi raffigurati di seguito (*Giacobbe benedice i figli di Giuseppe*, la *Porta delle case degli ebrei*, *Mosè e il serpente di bronzo* e l'*Uomo che segna sulla fronte*) prevedono un segno materiale o che venga fisicamente tracciato. Le scene della vita di Cristo, ovvero la parte principale della pseudo-croce, sono disposte proprio come se si

³⁰ [Tomasz Treter], *In Quinti Horatii Flacci [...] poemata omnia, rerum ac verborum locupletissimus index*, Anversa 1575. Per alcune menzioni del testo cfr. Antonio Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana: commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Roma 2004, pp. 53, 287.

³¹ Sui ritratti papali delle *Pontificum romanorum effigies* e il loro rapporto con i pontefici raffigurati in una delle pergamene citate, cfr. Bertelli (nota 9), pp. 102sg.

³² Chrzanowski (nota 9), pp. 25Isg. Altre menzioni, davvero cursorie, dell'*Allegoria* si trovano in: Passamani (nota 20), p. 674 (come "Religione in forma di croce"); Monica Scorsetti, "Giovanni Battista De Cavalieri: catalogo delle stampe sciolte; parte II", in: *Grafica d'Arte*, XIII (2002), n. 50, pp. 2-7: 3, n. 71.

³³ Chrzanowski (nota 9), pp. 57sg.

tracciasse il segno, muovendosi dall'alto verso il basso e quindi da sinistra verso destra. Le indicazioni FRONS CAPITIS, VMBILICVS, DEXTRVM BRACCHIVM e SINISTRVM BRACCHIVM presenti vicino all'immagine indicano le parti del corpo da dove deve muoversi e arrivare la mano del fedele intento a segnarsi.

La conferma del soggetto della stampa è fornita dallo stesso Treter in un libriccino dedicato al cardinale Hozjusz, la *Dichiaratione della figura della Croce*, pubblicato prima a Roma e quindi a Bologna nel 1576 presso lo stampatore Alessandro Benacci († 1591).³⁴ Il testo si struttura come un dialogo tra un "Maestro" e un "Discepolo" che prende le mosse dal desiderio di quest'ultimo di sapere "in che principalmente consista, come in una breve somma, tutta la Dottrina Christiana". La risposta è la croce, poiché "la legge de Christiani è Croce; Conciosia che altro non sia la legge nostra, che la predicatione, et imitatione di Christo Crocifisso" e "in un particolar modo di farsi il segno della Croce, si comprende in somma, tutta l'importanza della fede nostra". Il Maestro quindi dichiara che "Se con diligentia considererai questo modello della Croce di Christo", ovvero l'*Allegoria*, "vederai, ch'io ti dico il vero".³⁵ Sebbene il corredo iconografico della *Dichiaratione* non includa una riproduzione del bulino (che verosimilmente doveva essere venduto insieme al volumetto), a partire da questo momento l'intero dialogo diviene una lezione sui misteri contenuti nel segno della croce che si struttura come un minuzioso commento alla figurazione della stampa. Il rapporto è talmente stretto che, ogni volta che il testo fa riferimento a una parte dell'*Allegoria*, sono inseriti dei

numeri arabi che rimandano, sia pure con alcuni errori e diverse omissioni, a quelli presenti nell'incisione. Apprendiamo così che il segno si traccia con tre dita (raffigurate in cima alla pseudo-croce) in onore della Trinità che ha operato congiuntamente nella salvazione – ed è per questo che bisogna compiere il gesto pronunciando le parole "in nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo". Ci si segna partendo dal capo "Perche Christo ch'è Iddio, et figliuol d'Iddio è venuto dal sommo Cielo à cercare la nostra salute" e la prima linea, quella che va dal capo "in fino al bilicolo" si traccia così per mostrare "Che Christo è dal seno d'Iddio Padre disceso per opera del Spirito santo ne i sacri Chiostrì di Maria Vergine, et che de suoi purissimi sangui ha preso la nostra carne. Non vedi tu dunque, quanto egregiamente con questo nuovo modello di Croce, ci è posto avanti à gl'occhi non solo della mente, ma anco del corpo quel gran misterio dell'Incarnazione, et Natività del nostro Signore".³⁶ Il passaggio della "mano dal bilico distesa al sinistro braccio [...] ci mette avanti à gli occhi [...] che 'l nostro Signore Giesù, alzato da terra, et conficcato nel Legno della Croce, il quale, acciò ci liberasse dalla maledittione (per la quale saremmo stati alla man sinistra, come reprobì collocati) è diventato per noi maledittione, perche è scritto; Maledetto è ciascuno, che nel legno sospende", mentre il passaggio della mano dalla spalla sinistra alla destra ci "dichiara la cagione della passione, e morte di Christo",³⁷ che si è sacrificato vedendo che l'umanità era dannata per colpa del peccato di Adamo. Egli si è quindi degnato di morire "accio puoi che ci havesse liberati dalla potestà della morte, et ci havesse la porta

³⁴ Tomaso Treter [Tomasz Treter], *Dichiaratione della figura della Croce [...] per ammaestramento delle persone idiote, con un modo di dire la corona della gloriosa Madonna per via di meditatione*, Bologna 1576; copia cons.: Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 3 I^o.37, op. 4. Questo è l'unico esemplare finora reperito del testo ed è mutilo della seconda parte dedicata alla Madonna. La notizia di un'edizione precedente si ricava dal colophon (*ibidem*, p. 12v): "Stampata in Roma, et restampat. in Bologna". L'esistenza della *Dichiaratione* era stata segnalata da Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza: inquisitori, confessori, missionari*, Torino 32009 (1996), p. 618,

nota 40. Sullo stampatore bolognese Alessandro Benacci si vedano Alfredo Cioni, s. v. "Benacci, Giovan Battista", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma 1966, pp. 156–158; Pierangelo Bellettini, "La stamperia camerale di Bologna: I – Alessandro e Vittorio Benacci (1587–1629)", in: *La Bibliofilia*, XC (1988), pp. 21–53, soprattutto pp. 31–38.

³⁵ Treter (nota 34), pp. 2v–3r.

³⁶ *Ibidem*, pp. 3v–4r.

³⁷ *Ibidem*, pp. 4v–5r.

del Cielo aperta (doppo che fu resuscitato et salito in Cielo) ponesse noi tra le sue peccorelle nella parte destra”, e a questo punto viene esplicitamente ricordato il passo di Matteo (25,34) riportato anche nella stampa, sotto il *Dio Padre* (n. 11).³⁸ Come riassume il Maestro-Treter “Già senza dubbio alcuno conosci, che in questo singolar modo di farsi il segno della croce, si comprende il Misterio della Trinità, l’incarnazione, e Natività di Christo, la Conversatione sua nel mondo, la sua passione, come discese all’inferno, come resuscitò, e sali in Cielo: si comprende anco l’universale giuditio, e la cagione perche siamo chiamati alla fede.”³⁹

La *Dichiaratione* aiuta poi nel confermare alcuni aspetti dell’immagine, ad esempio che la figura femminile al n. 12 è la Chiesa cattolica, “la quale è sempre del merito del sangue di Giesu Christo, che sparse in Croce, bagnata, e santificata”,⁴⁰ e chiarisce cosa rappresentino alcuni dei passaggi meno immediati. Scopriamo così che “questa Vergine, ch’ha l’ale”, ovvero l’angelo (n. 4) del nodo della pseudo-croce, “ci dimostra la conversatione di Christo Salvatore nostro in terra; Il quale mentre che stette in questo mondo, con l’esempio suo c’insegno, ch’ancor noi portando la Croce nostra, et crocifigendo la carne co vitii, e concupiscenze sue, ci levassimo con la mente a quella celeste Patria”,⁴¹ mentre le sette *Virtù* raffigurate a fianco “comprendono come in una breve somma tutte l’operationi di Christo, et la sua santissima vita, che à noi è veramente uno ammaestramento de’ buon costumi. Imperoche nella sua dottrina si trova una vera prudenza, nella giustitia la misericordia, nella vita la temperanza, et nella passione la fortezza. Et queste virtù si debbono come sopra una cosa immobile fondare, sopra la Fede, Speranza, e Carità.”⁴²

Altri dettagli della stampa, invece, non vengono spiegati esplicitamente, ma la loro presenza acquista

senso in rapporto ad altri elementi del testo. Ad esempio, una sequenza di lettura leggermente diversa da quella numerica è suggerita da due sottili linee che uniscono la bocca delle figure del nodo con i personaggi raffigurati alle estremità del patibolo, invece che collegarli con l’elemento numericamente successivo. Il *Dio Padre* (n. 11) è così unito alla *Vergine alata* (n. 4) e la *Chiesa* (n. 12) al *Crocifisso* (n. 7), ovvero alle parti del patibolo a loro più vicine. L’elemento era certamente necessario per guidare lo sguardo dello spettatore, ma l’associazione di queste figurazioni è comunque suggestiva alla luce del testo: Treter aveva scritto che la Chiesa cattolica è sempre bagnata e santificata dal sangue di Cristo e la *Vergine alata* ci sprona a contemplare la “Celeste patria”. In più, le due personificazioni sembrano essere in dialogo con gli scudi con citazioni paoline posti all’esterno della croce stessa. La *Vergine alata* è vicina ad un passo della lettera ai Corinzi (I Cor 2,2) che invita all’ignoranza di tutto se non del Cristo crocifisso, riecheggiando il suggerimento della *Dichiaratione*. Nello scudo vicino alla Chiesa è invece riportato un passo dell’epistola di san Paolo (Gal 6,14) che esorta a non gloriarsi se non della croce. Un messaggio appropriato alla personificazione lì vicina, visto il continuo rischio di ‘cadute nel mondo’ che la Chiesa corre. Oppure, la necessità di raffigurare una ‘Trinità nell’Incarnazione’ ha portato all’uso di un motivo iconografico controverso, il Bambino ‘volante’ con la croce, la cui presenza nelle raffigurazioni dell’Annunciazione era stata assai criticata fin dal Quattrocento in quanto avrebbe potuto confondere lo spettatore e suggerire opinioni eretiche – in particolare che il Figlio fosse arrivato già perfettamente formato nel ventre della Vergine.⁴³

³⁸ *Ibidem*, p. 5r.

³⁹ *Ibidem*, p. 5v.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 4r.

⁴² *Ibidem*, pp. 4r–4v.

⁴³ Cfr. Alessandra Galizzi, *Flying Babies in Emilian Painting: Iconographies of the Immaculate Conception circa 1500*, PhD diss., The Johns Hopkins University, Baltimore, Md., 1992, soprattutto pp. 64–81.

Il segno della croce nel Cinquecento

In realtà, anche in assenza della *Dichiarazione* il messaggio della stampa doveva essere chiaro ai contemporanei, poiché l'interpretazione del segno della croce e dei misteri in esso contenuti proposta da Treter non era originale, ma faceva parte di un più ampio patrimonio comune. Una lettura simbolica dell'atto compare già in un passo dei *Mysteriorum evangelicae legis et sacramenti eucharistiae libri sex* di papa Innocenzo III (1161–1216), dopo un elenco di prefigurazioni che include anche le quattro (nn. 18–21) presenti nella pseudo-croce del 1574.⁴⁴ Nel Cinquecento descrizioni che ripropongono i medesimi accostamenti di Treter erano invece tipiche dei testi di catechismo.

Il segno della croce era infatti uno dei primi rudimenti della fede che i fedeli dovevano conoscere in quanto “segno esteriore del christiano”,⁴⁵ anche se in realtà diverse voci lamentavano che, persino in Europa, non tutti sapevano come tracciarlo.⁴⁶ La sua spiegazione sembra essere iniziata a circolare nelle scuole della dottrina cristiana abbastanza rapidamente. Fin dal 1540 circa si può trovare una sua “dechiARATIONE” nell'*Istruzione della fede christiana* del domenicano mantovano Reginaldo Nerli, che però fornisce solo una spiegazione molto concisa, limitandosi ad associare un dato punto del corpo (la fronte e il petto) con il sentimento che il fedele deve provare nel segnarsi:

⁴⁴ Innocenzo III, *Mysteriorum evangelicae legis et sacramenti eucharistiae libri sex*, in: *Patrologiae cursus completus: series latina*, a cura di Jacques-Paul Migne, CCXVII, caput XLIV, coll. 825c–d: “Est autem signum crucis tribus digitis exprimentum, quia sub invocatione Trinitatis imprimitur, de qua dicit propheta: *Quis appendit tribus digitis molem terrae?* ita quod a superiori descendat in inferius, et a dextra transeat ad sinistram, quia Christus de coelo descendit in terram, et a Judaeis transivit ad gentes. Quidam tamen signum crucis a sinistra producunt in dextram; quia de miseria transire debemus ad gloriam, sicut et Christus transivit de morte ad vitam, et de inferno ad paradisum, praesertim ut seipsum et alios uno eodemque pariter modo consignent. Constat autem quod cum super alios signum crucis imprimimus, ipsos a sinistris consignamus in dextram. Verum si diligenter attendas, etiam super alios signum crucis a dextra producimus in sinistram, quia non consignamus eos quasi vertentes dorsum, sed quasi faciem praesentantes.” Per le prefigurazioni cfr. *ibidem*, caput XLIV, coll. 824d–825c.

ella si fa così. In nomine patris, et filii, et spiritus sancti amen. et si fa nella fronte, accioche non habiamo vergogna di confessar la croce, et il nome del nostro Signor Iesu Christo. et nel petto, accioche ci ricordiamo di portar sempre nel core la memoria dell'amara passione che sostiene [*sic*] il nostro Signor Iesu Christo per noi in croce, et quindi c'infiamiamo, et accendiamo di desiderio di seguirlo crucifigendo et mortificando tutti i nostri vitii et passioni, et portando con paciencia et volentieri tutte le cose adverse che il Signor Dio permette che vengano sopra di noi.⁴⁷

Una simile lettura è differente da quello che sarebbe diventato lo standard nelle pubblicazioni comparse nei decenni successivi. Nei catechismi cinquecenteschi strutturati in forma di dialogo tra un Maestro e un Discepolo, proprio come l'*Istruzione* del Nerli e la *Dichiarazione* di Treter, l'interpretazione simbolica del segno dipende dal movimento stesso del gesto e rielabora alcuni elementi già presenti nella spiegazione innocenziana. Esso va tracciato:

Primieramente per dichiarare il misterio della Santissima Trinità che è il Padre, il Figliuolo, et lo Spirito Santo: tre persone distinte, et una essenza, et un solo Dio. Et si dice il Padre alla fronte, per essere principio delle altre due persone divine: il Figliuolo al ventre perche è generato dal Padre: Lo Spirito Santo, all'una et l'altra

⁴⁵ *Istruzione compendiosa et breve, delle cose piu necessarie alla salute, le quali dovrebbero essere sapute da ogni fedel christiano [...]*, Pavia 1574, p. Iv.

⁴⁶ Sulla questione del saper tracciare il segno cfr. Prosperi (nota 34), p. 618. Sui testi e le scuole di catechismo cfr. Miriam Turrini, “Riformare il mondo a vera vita christiana: le scuole di catechismo nell'Italia del Cinquecento”, in: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento / Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient*, VIII (1982), pp. 407–489; Sergio Rivabene, “L'insegnamento catechistico dell'Arciconfraternita della Dottrina Cristiana a Roma nei secc. XVI–XVIII”, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, CV (1982), pp. 295–313; Michela Catto, “Alcune riflessioni sui primi catechismi della Compagnia di Gesù”, in: *Anatomia di un corpo religioso: l'identità dei Gesuiti in età moderna*, a cura di Franco Motta (= *Annali di storia dell'esegesi*, XIX [2002], 2), pp. 407–416.

⁴⁷ [Reginaldo Nerli], *Istruzione della fede christiana per modo di dialogo con l'Esposizione del Symbolo d'Athanasio*, Milano, per Innocentio Cicogna, [1540], p. 4v.

spalla perche procede dal Padre, et dal Figliuolo. Dipoi per significare il misterio della nostra redentione fatta dal nostro signor Giesu Christo morendo in croce.⁴⁸

In un'edizione milanese del *bestseller* del genere, *l'Interrogatorio del Maestro al discipulo*, circa l'ordine con cui il segno va tracciato troviamo scritto:

Et non senza gran misterio lo metteno in questo modo, perche si come il capo e principal membro del corpo. Et de tutti gli membri cosi Jdio padre e il principal de tutte le creature: per il ventre non significa altro che Jesù Christo che descendente dal Padre eterno el quale se incarno nel ventre de maria vergine per la sinistra spalla non significa altro che il mondo et questa vita presente la quale e piena de miseria e de calamita. per la destra spalla non significa altro che la vita beata. Et come Jesù Christo lasso questo mondo da man sinistra et ando alla destra del Padre eterno.

Poi tu dici con le man giunte amen che non vol significar altro che la santissima Trinita: la quale e tre persone e uno dio solo: ovvero li dui testamenti il vecchio et il nuovo insieme. amen. non vol dir altro che cosi sia in verita.⁴⁹

L'autore del catechismo, peraltro, ammette che la spiegazione non era di sua invenzione e che “molti santi homini che son stati: et che sono al presente l'hanno descripta et predicata nelli pulpiti”.⁵⁰ Nei decenni

successivi al 1574, le medesime associazioni, sia pure con alcune varianti, vennero riproposte in diversi altri testi, come ad esempio il *Bellissimo et devotissimo dialogo ovvero interrogatorio* di Giovan Paolo da Como (Venezia 1585) e, soprattutto, la *Dichiarazione più copiosa della dottrina christiana* (Roma 1598) di Roberto Bellarmino (1542–1621).⁵¹ Grazie a quest'ultimo testo, tradotto in più lingue e ristampato ancora nell'Ottocento, la lettura del segno della croce come racchiudente i misteri dell'unità e trinità di Dio e quelli di Incarnazione e Passione divenne uno standard nei testi di catechismo.

L'interesse del Cinquecento per la croce e il suo segno si era sviluppato come reazione agli attacchi dei protestanti.⁵² Tra i vari aspetti del cristianesimo tradizionale messi in discussione dalla Riforma vi era infatti anche l'atto di segnarsi, che veniva visto come una pratica superstiziosa di cui peraltro, si argomentava a ragione, non si trovano tracce nel Nuovo Testamento. Le posizioni protestanti sono lo spunto che porta a una lunga digressione sul segno della croce in un testo che doveva essere ben presente a Tomasz Treter: la *Verae, Christianae, Catholicaeque Doctrinae solida Propugnatio* (Colonia 1558) di quello Stanisław Hozjusz cui *l'Allegoria* e la sua *Dichiarazione* erano dedicate.⁵³ Il passo del cardinale polacco era una risposta ai *Prolegomena* di Johannes Brenz (1499–1570) e al suo attacco alle tradizioni apostoliche,⁵⁴ un episodio giudicato sufficientemente importante da Treter da essere commemorato nel suo

⁴⁸ *Instruzione compendiosa et breve* (nota 45), pp. 2r–v.

⁴⁹ *Interrogatorio del Maestro al discipulo per instruir li fanciulli et quelli che non sano nella via de Dio*, [Milano], corso di Porta Tosa, [s. d.], [p. 5]; es. cons.: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 24.19.A.9/1.

⁵⁰ *Ibidem*, [p. 4].

⁵¹ Giovan Paolo da Como, *Bellissimo et devotissimo dialogo ovvero interrogatorio* [...], Venezia 1585, parte I, pp. 9sg., parte II, pp. 12–17; Roberto Bellarmino, *Dichiarazione de la dottrina christiana* [...]: rivista, et approvata dalla Congregatione della Riforma [...], Brescia 1615, pp. 5–12; *idem*, *Dichiarazione più copiosa della dottrina christiana* [...], Roma 1830, p. 13. Sul Bellarmino e le sue *Dottrine* cfr. Michela Catto, *Un panopticon catechistico: l'arciconfraternita della dottrina christiana a Roma in età moderna*, Roma 2003, pp. 61–91.

⁵² Sulle controversie circa la croce cfr. Schofield (nota 4), soprattutto pp. 79–89; Katja Richter, *Der Triumph des Kreuzes: Kunst und Konfession im letzten Viertel des*

16. Jabrhunderts, Berlino/Monaco 2009. A segno di un rinnovato interesse, nel Cinquecento i trattati dedicati al tema si moltiplicano: Giacomo Moronessa, *De necessitate et utilitate crucis humanae vitae libellus*, Roma 1556; Stefano Conventi, *De maximis divinisque sanctissimae crucis laudibus* [...] oratio, Bologna 1565; Camillo Beccara, *De sanctissimae Iesu Christi crucis laudibus*, Cremona [ca. 1570]. Raramente però all'interno di simili testi si trova una spiegazione del segno della croce.

⁵³ Stanislaus Hosius [Stanisław Hozjusz], *Verae, Christianae, Catholicaeque Doctrinae solida Propugnatio*, Colonia 1558, pp. 308–315; interpretazione ripresa in: *idem*, *Confessio catholicae fidei christiana* [...], Lione 1562, pp. 20–26.

⁵⁴ Johannes Brentius [Johannes Brenz], *In apologiam Confessionis Illustrissimi Principis ac Domini D. Christophori* [...] *prolegomena*, Francoforte s. Meno 1555, pp. 151, 154–156; ed. italiana con una prefazione del traduttore, Pier Paolo Vergerio (1498–1565), *Precedentie alla apologia della confessione dello illustrissimo Signor duca di Vuirtemberg*, [Tubinga] 1556, pp. 129, 133–136.



4 Anonimo incisore da Tomasz Treter, Hozjusz confuta i *Prolegomena* di Johannes Brenz. Da Treter (nota 14), n. 43

Theatrum virtutum Stanislai Hosii tramite un'immagine (fig. 4) che si riallaccia alla tradizione figurativa del trionfo sugli eretici tipico di santi sapienti, come Tommaso d'Aquino,⁵⁵ e riprende modelli visuali colti, poiché la raffigurazione dello 'sconfitto' Brenz sembra

⁵⁵ Per l'immagine di Tommaso trionfante si veda almeno Joseph Polzer, "The 'Triumph of Thomas' Panel in Santa Caterina, Pisa: Meaning and Date", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII (1993), pp. 29-70.

rielaborare la figura del protagonista nella *Cacciata di Eliodoro* affrescata da Raffaello. Sul segno della croce in realtà Brenz non aveva detto poi molto, limitandosi a commentare che esso non era "cosa [...] empia per se", pur domandandosi "che cosa ella importi ò alla honesta disciplina, ò alla vera pietà".⁵⁶ A questa posizione Hozjusz oppone che tutta la disciplina evangelica e la vera *pietas* sono riassunte nel segno della croce, facendo seguire alla propria dichiarazione una lunga spiegazione affine a quelle dei testi di catechismo prima citati. Il segno va tracciato con tre dita "ad significandum Trinitatis mysterium" e pronunciando le parole "In nomine Patris, et Filij, et Spiritus sancti", poiché la Redenzione fu opera di tutte le tre persone.⁵⁷ Il cardinale suggerisce che nel tracciare il braccio verticale "ad umbilicum usque" il fedele mediti sulla discesa di Cristo dal cielo nel ventre della Vergine, mentre nel tracciare l'orizzontale il suo pensiero si deve soffermare sull'abbandono di Cristo della propria casa ed eredità e sulla sua morte in croce. Hozjusz procede ricordando come questo sacrificio ci salvò, consentendoci di passare sul 'lato destro', ovvero tra le pecore del Signore, e cita lo stesso passo del Vangelo di Matteo (25,34) che nell'*Allegoria* si trova sotto il *Dio Padre* con la scritta VITA AETERNA (n. II). E conclude:

Vides quanta fidei nostrae mysteria unica hac signandi nos cruce forma nobis Apostoli tradiderint? [...] Hic enim incarnatio, hic passio Christi, hic causa passionis, hic extremum illud iudicium, et spes nostrae vocationis, hic mysterium Trinitatis, per quam redempti sumus, unica signatione crucis exprimitur.⁵⁸

Il segno della croce basta da solo alla salvezza, ribadisce poi il cardinale, che si spinge fino a ricordare

⁵⁶ Brenz 1556 (nota 54), p. 133.

⁵⁷ Hozjusz 1558 (nota 53), p. 309.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 309sg. Il sunto trova un'eco nel passo prima riportato di Treter (nota 34), p. 5v.

anche i suoi usi nella Chiesa come segno e ricordo della nostra redenzione, come strumento di consacrazione e per scacciare i demoni,⁵⁹ ovvero gli stessi aspetti sottolineati nell'immagine di Treter (nn. I3–I6). Hozjusz, peraltro, evoca anche il passo dell'epistola ai Galati che nell'incisione è riportato nello scudo a destra della pseudo-croce.⁶⁰

Per inciso, nell'immagine di Treter l'elemento antiprottestante non è immediatamente evidente, eppure vi serpeggia. La scelta da parte del canonico di Santa Maria in Trastevere di includere nella sua allegoria prefigurazioni del segno e iscrizioni tratte da fonti precise, il Vecchio e il Nuovo Testamento o gli scritti dei Padri della Chiesa, ed esplicitamente dichiarate, va collegata alle polemiche tra mondo protestante e Controriforma cattolica e alla conseguente importanza assegnata alla fedeltà al testo sacro e ai primordi della Chiesa. Simili elementi dell'immagine erano necessari per collegare il culto e il segno della croce alla comunità cristiana delle origini e per mostrare come una certa visione della croce fosse diffusa e comune a tutta la patristica. Anche nella *Dichiarazione* la questione viene cautamente sfiorata. Quando il Discepolo chiede da dove sia venuta la consuetudine del segno della croce, ottiene la risposta: “E certo antica, da poi che dall'istesso tempo de gl'Apostoli è à noi derivata, i quali Apostoli senza dubio alcuno hebbero per consuetudine il segnarsi”, e questo sarebbe stato l'uso della chiesa dei primordi, come testimoniano san Dionigi Areopagita, sant'Ignazio e san Marziale.⁶¹ La polemica si fa più evidente quando Treter passa a spiegare l'uso del segno della croce nella Chiesa (nn. I4–I6). Il Maestro infatti avverte il Discepolo che il demonio sarebbe più che

lieto se riuscisse a eliminare una così salutare memoria dalla mente degli uomini e così, se mai si incontrasse chi sostiene che l'uso di segnarsi va tolto dalla chiesa, bisogna pensare che questi vogliano “con perpetua dimenticanza seppellire la memoria di Christo, ch'ha patito in Croce, et così à questo segno solo conoscerai, che essi non sono in alcun modo Ministri di Christo, poi che vogliono i suoi benefitii mettere sotto terra, ma più tosto d'Antichristo”.⁶²

'Immaginare' il segno della croce

Testi come i libretti di catechismo o il lungo brano della *Verae Catholicae Doctrinae Propugnatio* di Hozjusz evocano il segno della croce in termini che possono facilmente suggerire una visualizzazione come quella della stampa di Treter. Attingendo a un repertorio comune, gli elementi forniti dalla stampa del canonico polacco bastavano da soli a far intuire il suo argomento e quindi, potenzialmente, l'*Allegoria* avrebbe potuto circolare indipendentemente dalla *Dichiarazione* ed essere comunque compresa.

Bisogna però interrogarsi circa le fonti e i precedenti figurativi dell'*Allegoria*, oltre che sul seguito stesso dell'immagine.⁶³ Da tempo esistevano diverse tipologie di croci allegoriche, come il *Lignum vitae* di ispirazione bonaventuriana, il *Lebendes Kreuz* o il *Cristo crocifisso dalle virtù*. Nel creare la sua *Allegoria* Treter aveva presente due tipi di immagini.

La forma a croce era un prerequisito. Perciò, il canonico avrebbe potuto rifarsi a schemi mnemonici e altre raffigurazioni medievali in cui compare uno schema cruciforme come, ad esempio, i diagrammi del *Liber figurarum* di Gioacchino da Fiore o le illustrazioni

⁵⁹ Hozjusz 1558 (nota 53), pp. 310, 311, 312. Il potere del segno della croce di scacciare i demoni, per inciso, era stato evocato anche da Johannes Brenz 1556 (nota 54), pp. 134sg., in termini fortemente polemicici. Il valore come segno di appartenenza e protezione è rimarcato anche da Paolo Giglioni, *La Croce e il Crocifisso nella tradizione e nell'arte*, Città del Vaticano 2000, pp. 32sg.

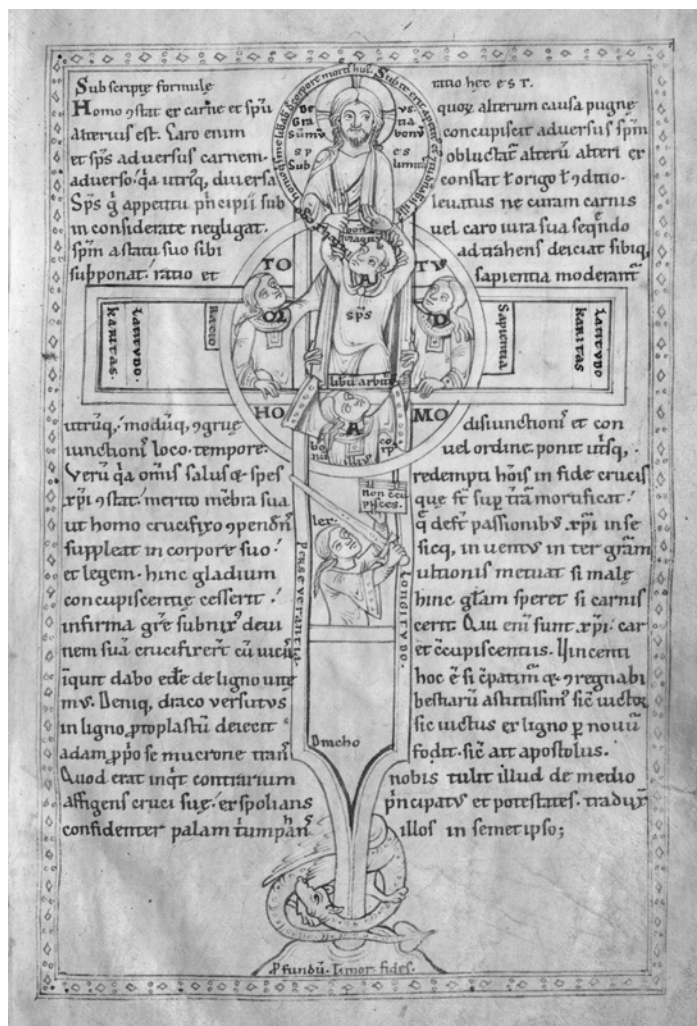
⁶⁰ Hozjusz 1558 (nota 53), p. 310.

⁶¹ Treter (nota 34), p. IIv. Sull'antichità dell'usanza cfr. anche Schofield (nota 4), p. 86.

⁶² Treter (nota 34), p. 6v.

⁶³ Solo Tadeusz Chrzanowski (nota 9), p. 54, ha cercato di individuare dei precedenti figurativi per l'*Allegoria* di Treter, senza però riuscire a rintracciare dei possibili modelli.

5 Miniature tedesca (Regensburg-Prüfening), Diagramma mistico dell'ascesa dell'anima, in *Dialogus de laudibus sanctae crucis*. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14159, fol. 6r



dei trattati sulla croce. Nei vari manoscritti del *De laudibus sanctae crucis* di Rabano Mauro (777–856) troviamo spesso una croce entro cui si svolge un'allegoria della salvezza dell'anima (fig. 5): in cima all'asta verticale sta il Redentore, all'incrocio dei bracci un uomo che cerca di salire verso di lui, aiutato od ostacolato nella sua ascesa da diverse personificazioni

collocate nelle restanti parti della croce.⁶⁴ Visto il clima di mecenatismo medievaleggiante in cui si muoveva Treter non è impossibile che nel mettere a punto la sua immagine egli avesse avuto presente simili tradizioni figurative, anche se, diversamente da esse, il canonico intendeva raffigurare un segno che deve essere fisicamente tracciato e il suo significato.

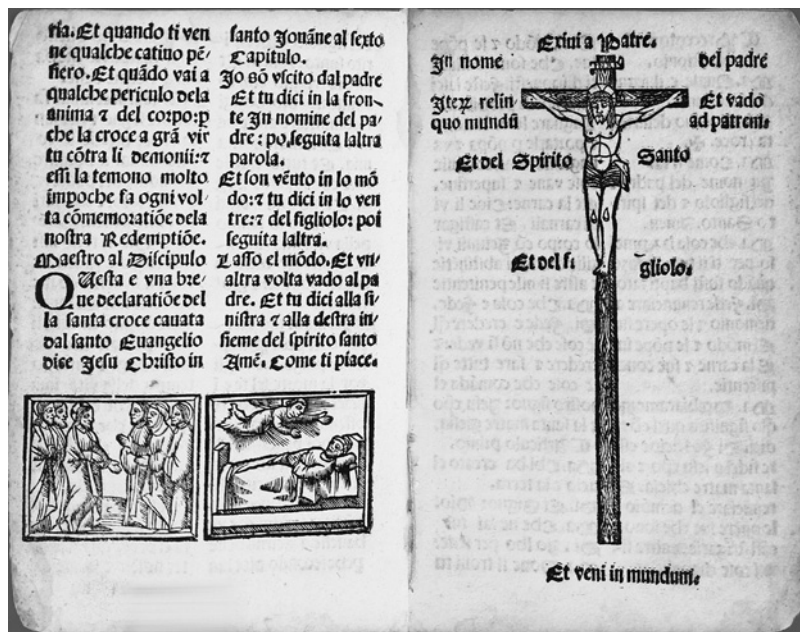
⁶⁴ Ad esempio, Gotha, Landesbibliothek, cod. MI 80, fol. 41r; Norimberga, Stadtbibliothek, cod. Cent. II, 56, fol. 4r. Cfr. Hans-Georg Müller, *Hrabanus Maurus, De laudibus sanctae crucis* [sic]: *Studien zur Überlieferung und Geistesgeschichte mit dem Faksimile-Textabdruck aus Codex Reg. Lat. 124 der vatikanischen Bibliothek*, Ratingen 1973; Michele Camillo Ferrari, *Il "Liber sanctae crucis" di Rabano Mauro: testo,*

immagine, contesto, Berna et al. 1999. Per altri testi con una figurazione simile cfr. Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Londra²1972 (Gütersloh¹1968), II, pp. 149sg.; sulla fig. 5 cfr. Melanie Holcomb, in: *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages*, cat. della mostra, a cura di eadem, New Haven et al. 2009, pp. 94–96.

È poi da valutare l'impatto sull'*Allegoria* della produzione figurativa legata alle scuole della dottrina cristiana.⁶⁵ Anche se poche sono sopravvissute, le immagini erano molto presenti in questi ambienti: venivano usate durante le lezioni, date in premio agli studenti meritevoli e poste a corredo dei libri di catechismo.⁶⁶ È proprio in quest'ultimo contesto che si può rintracciare un'altra raffigurazione del segno della croce. Nell'*Interrogatorio del Maestro al discepolo* pubblicato a Milano "presso porta Tosa", dopo la spiegazione simbolica del segno prima parzialmente riportata e le istruzioni su quando vada tracciato il segno, si trova una "breve declaratiōne della santa croce cavata dal santo Evangelio" posta di fronte a una raffigurazione del Cristo in croce (fig. 6).⁶⁷ Il crocifisso è circondato

da una serie di iscrizioni: "Exivi a Patre" (sopra la croce); "In nome / del padre" (immediatamente al di sotto); "Iterum relinquo mundum / Et vado ad patrem" (a lato del patibolo); "Et del Spirito / Santo" (all'altezza del ventre del Cristo); "Et del fi / gliolo" (vicino ai piedi del Cristo); "Et veni in mundum" (sotto la croce). Mescolati intorno al crocifisso sono due testi diversi, entrambi riportati e spiegati nella pagina di fronte. Il primo è immediatamente riconoscibile, trattandosi del "Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo" che accompagna il segno; il secondo, "Exivi a patre, et veni in mundum: iterum relinquo mundum et vado ad patrem", è invece un passo del Vangelo di Giovanni (16,28) che riassume la vita terrena di Gesù ed è lo stesso testo che si legge

6 Anonimo milanese (?), Crocifisso con spiegazione del segno della croce. Da *Interrogatorio del Maestro al discepolo* (nota 49), [pp. 7sg.]



⁶⁵ L'apparato figurativo dei trattati cinquecenteschi sulla croce citati nella nota 52 tende invece a essere piuttosto scarso (per non dire inesistente) e non sono riuscite a rintracciare immagini avvicinate alla stampa di Treter.

⁶⁶ Su questi ultimi cfr. Adriano Proserpi, "Intorno ad un catechismo figurato del tardo '500", in: *Te. quaderni di Palazzo Te*, I (1985), 2, pp. 44–53.

⁶⁷ *Interrogatorio del Maestro al discepolo* (nota 49), [pp. 7sg.]. Che questa immagine raffigurasse un segno della croce era già stato rilevato da Angelo Bianchi, "Le

scuole della dottrina cristiana: linguaggio e strumenti per una azione educativa 'di massa'", in: *Carlo Borromeo e l'opera della 'grande riforma': cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di Franco Buzzzi/Danilo Zardin, Cinisello Balsamo 1997, pp. 145–158: 151, 153. Questo *Crocifisso* con iscrizioni non è presente nell'edizione del 1568 dell'*Interrogatorio* (si veda l'esemplare della Biblioteca Nazionale Braidense a Milano, collocazione 24.19.A.9/2).

nella pagina precedente.⁶⁸ Tramite queste brevi frasi, la xilografia riassume i punti principali già spiegati dal testo della cinquecentina, mostra dove il fedele deve pronunciare le parole d'accompagnamento al segno della croce e al tempo stesso, come nell'*Allegoria* di Treter, segnala che i misteri di Incarnazione e Passione/Ascensione sono associati agli assi verticale e orizzontale. L'immagine dell'*Interrogatorio* ha però un linguaggio figurativo rudimentale e si affida a un testo (quello delle pagine precedenti della cinquecentina, ma anche quello disposto intorno al crocifisso) per comunicare al fedele il movimento della mano e i misteri contenuti nel segno. Pur comprendendo numerose iscrizioni, nell'*Allegoria* di Treter è invece il susseguirsi stesso delle scene della vita di Gesù a spingere lo sguardo a muoversi secondo le direttrici verticale e orizzontale. La linea sottile che unisce la *Chiesa* (n. 12) e il *Crocifisso* (n. 7) aiuta a seguire lo spostamento alla spalla sinistra che il fedele deve compiere per tracciare il segno nel modo corretto; eppure, allo stesso tempo, la progressione numerica propone una sequenza leggermente diversa, perché abbandona la narrazione della vita di Cristo all'altezza di *Annunciazione* e *Natività* (n. 3) e fa passare per la *Vergine alata* (n. 4) e le *Virtù* del nodo (nn. 5, 6) prima di ricollegarsi al braccio orizzontale e alle scene cristologiche. I misteri racchiusi dal segno della croce erano Incarnazione e Passione, quindi avrebbe avuto senso muoversi da quello che è definito VMBILICVS (n. 3) direttamente al SINISTRVM BRACCHIVM (n. 7). La deviazione per il nodo era necessaria per via del rapporto che lega l'immagine alla *Dichiaratione*. Nel testo il Discepolo – il quale, non dimentichiamolo, ha davanti una copia dell'*Allegoria* e interroga il Maestro del significato dei suoi elementi – dopo essere stato edotto circa il braccio verticale è

incuriosito dalla *Vergine alata* e dalle *Virtù*, che sono più vicini ad *Annunciazione* e *Natività*. Come prima chiarito, questi elementi alludevano alla vita terrena di Cristo e al valore esemplare che le sue azioni dovevano avere per il fedele, quindi la scelta di discuterli prima è dovuta all'intento didascalico di Treter. La discrasia tra numerazione e figurazione chiama però in causa anche la questione del rapporto tra testo e immagine. I due erano stati chiaramente concepiti in simbiosi, ma ciascuno aveva le sue specificità, che non sempre coincidevano. Il passaggio dalla spiegazione del braccio verticale (nn. 1–3) all'inciso sull'importanza dell'imitare l'esempio dato da Cristo nella sua vita terrena (n. 4) e le sue virtù, fino alla conclusione che tutto questo deve portare il fedele a elevarsi a pensare alla “celeste patria” (n. 11) ha tutto il sapore di una digressione di tipo discorsivo tradotta in immagine.

Per quanto riguarda il seguito, ovvero la ricezione, dell'*Allegoria del segno della croce* presso i contemporanei, sappiamo che il cardinale Hozjusz era solito inviare le stampe di Treter (e spesso anche i volumetti di commento) ai suoi corrispondenti – in effetti è stato suggerito di identificare nell'*Allegoria* l'immagine del *Christus crucifixus* menzionata in alcune lettere del 1574/75,⁶⁹ ma non mi sembra una proposta condivisibile – e di conseguenza l'immagine potrebbe aver circolato anche fuori d'Italia. Eppure l'invenzione non sembra aver avuto successo. Altre immagini avrebbero accompagnato la spiegazione del segno nei catechismi, ad esempio nella *Dottrina cristiana* stampata a Vicenza nel 1579 o nelle *Institutiones Christianae* (Anversa 1589) di Pietro Canisio, personaggio che era in rapporto con Hozjusz,⁷⁰ ma non si trattava di visualizzazioni del significato simbolico dello stesso, quanto di raffigurazioni di crocifissi o croci

⁶⁸ Il passo è citato in relazione al segno della croce, per spiegarne la disposizione degli elementi, anche da Giovan Paolo da Como (nota 51), parte II, p. 15.

⁶⁹ Chrzanowski (nota 9), pp. 28, 252, che difatti vedeva nella stampa una raffigurazione del crocifisso; per le lettere del cardinale si veda *S[tanislaw] Hosius [...] opera omnia*, Colonia 1584, II, p. 385, ep. CCXVIII (1574, Stanislaw

Hozjusz a Enrico re di Polonia, da Roma), p. 393, ep. CCXXVIII (18 gennaio 1575, Jerónimo Osório, vescovo di Sylves, a Stanislaw Hozjusz).

⁷⁰ Per la prima cfr. Carlo Urbani, *L'insegnamento della Dottrina cristiana nella Repubblica di Venezia in età tridentina*, tesi di dott., Università degli Studi di Padova, [2010?], p. 156; la seconda è riprodotta in: Prospero (nota 66), p. 52.

con personaggi adoranti. Finora è stato possibile rintracciare solo una copia del bulino, di pochissimi anni posteriore. L'incisione destinata alla meditazione e all'educazione di quelli che sono stati definiti 'selvaggi interni' o cristiani mal catechizzati venne raccolta dal francescano nativo del Messico Diego Valadés (ca. 1533–post 1581), che ne incluse una versione modificata e rimpicciolita (misura solo 19,2 × 13 cm) tra le incisioni della sua *Rhetorica christiana* (Perugia 1579; fig. 7).⁷¹

La versione della *Rhetorica christiana*

Non è questa la sede per tratteggiare una vita di Diego Valadés; quanto più interessa è che egli dal 1575 si trovava a Roma in qualità di procuratore generale dei francescani presso la Curia, una carica che mantenne fino al 1577, anno in cui venne destituito per volere della corona spagnola.⁷² La composizione della *Rhetorica christiana*, un manuale di retorica per la predicazione, risale al soggiorno romano del frate, ma la pubblicazione venne interrotta e terminata a Perugia nel 1579. Come Valadés sia arrivato a conoscere l'*Allegoria* è facilmente spiegabile alla luce dei suoi rapporti con la corte papale negli anni settanta. È poi possibile che ci fosse un contatto più diretto,

visto che, come rilevato da Grażyna Jurkowlaniec,⁷³ uno dei due epigrammi posti all'inizio della *Rhetorica* venne composto dal prima citato Giulio Roscio, canonico di Santa Maria in Trastevere e collega di Tomasz Treter. Inoltre l'ultimo testo di Valadés, le manoscritte *Assertiones catholicae contra haereticos* terminate il 25 aprile 1581, venne redatto su petizione del cardinale Guglielmo Sirleto, che nello stesso anno era il dedicatario della *Scala coeli et inferni* (fig. 2) firmata da Treter e da Natale Bonifacio.

La ripresa di una stampa altrui nel corredo iconografico della *Rhetorica* non è un caso isolato, poiché nel volume si possono incontrare diverse derivazioni, parziali o complete, da incisioni altrui – la cosiddetta *Grande crocifissione*, ad esempio, riprende un'immagine pubblicata nelle due edizioni romane del *Rosario* di Luigi di Granada (1573 e 1578) e basata a sua volta su un'invenzione del mantovano Adamo Scultori.⁷⁴ Spesso però il significato del modello, pur fedelmente riprodotto, viene completamente stravolto: il cosiddetto *Sacerdote* (o *Mosè*) della *Rhetorica* copia lo *Zaccaria che parla con l'angelo e lascia il tempio ammutolito* (Lc I,II–22) di Peeter van der Borcht, ma il testo associato dichiara che si tratta di una raffigurazione del pontefice che, come Mosè, le cui azioni erano

⁷¹ Diego Valadés, *Rhetorica christiana ad concionandi, et orandi usum accommodata*, Perugia 1579 (copia cons.: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, F.V.64; a questo esemplare si riferiscono anche i numeri di pagina indicati dalle didascalie di figg. 7–11). Questa derivazione italo-messicana è stata indipendentemente rilevata anche da Grażyna Jurkowlaniec, che vi ha accennato alla conferenza *La visione della Chiesa di Stanisław Hozjusz/Stanislaw Hozjusz nelle incisioni di Tomasz Treter: un contributo polacco nella cultura artistica della Roma controriformista*, tenutasi il 24 maggio 2011 all'Accademia Polacca delle Scienze di Roma. Sul concetto dei 'selvaggi interni' cfr. Prosperi (nota 34), pp. 551–561, soprattutto p. 555.

⁷² Su Valadés, la *Rhetorica* e le sue incisioni oltre ai testi citati più avanti si vedano almeno: Prosperi (nota 66); Pauline Moffitt Watts, "Hieroglyphs of Conversion: Alien Discourses in Diego Valadés's *Rhetorica Christiana*", in: *Memorie Domenicane*, XX (1991), pp. 405–433; Mario Sartor, *Ars dicendi et excudiendi: Diego Valadés incisore messicano in Italia*, Padova 1992; Thomas Cummins, "From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation", in: *Reframing the Renaissance Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650*, a cura di Claire Farago, New Haven et al. 1995, pp. 152–174; 158–162; Prosperi (nota 34), pp. 580–582, 607; Lina Bolzoni, "Les images du livre

et les images de la mémoire (*L'Abille et l'Enea* de Lodovico Dolce et la *Rhetorica christiana* de Diego Valadés)", in: *Le livre illustré italien au XVI^e siècle: texte/image*, atti del convegno 1994, Parigi 1999, pp. 151–176; César Chaparro Gómez, "Diego Valadés y Matteo Ricci: predicación y artes de la memoria", in: *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, a cura di César Chaparro et al., Mérida 2008, I, pp. 99–129.

⁷³ Comunicazione orale alla conferenza citata in nota 71.

⁷⁴ La derivazione è stata notata da Brendan R. Branley, *Visual Rhetoric in Transcultural Communication in Sixteenth Century New Spain: The Engravings of Fray Diego Valadés*, PhD diss., The University of New Mexico, 2008, pp. 228–232, che però attribuisce l'incisione ad Adamo Ghisi e non individua il *Rosario* come tramite. In effetti esistono diverse stampe che ripropongono la medesima *Crocifissione* (cfr. Paolo Bellini, *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza 1991, pp. 157sg., n. St.2), ma se si considerano la perfetta concomitanza di tempo e luogo, i vari dettagli che differenziano la versione del *Rosario* rispetto alle altre, e il fatto che Valadés conosceva gli scritti di Luigi di Granada – citati nell'*Index auctorum* insieme a quelli di Ludovico Dolce ed Arias Montano, due libri le cui illustrazioni impiegò come modello – mi sembra evidente che la

“aut à Deo aliquid dicere, aut ipse populum docere”, deve imparare leggendo le sacre scritture, meditarle e insegnare al popolo.⁷⁵

L'*Allegoria* messa a punto da Treter e Cavalieri fu modificata da Valadés. La struttura dell'immagine è quasi la medesima, ma sono scomparsi i medaglioni-cornice con citazioni da Crisostomo, le due targhe laterali, i numeri che regolano l'ordine di lettura all'interno della pseudo-croce e le scritte che identificavano le scene bibliche nel basamento giustificandone la scelta. Le citazioni paoline sono state sostituite da figurazioni: a sinistra un vascello in mare con un crocifisso al posto dell'albero e un gruppo di fedeli rivolti verso la pseudo-croce posta al centro; a destra un tempio rotondo con una crocifissione al suo interno; più in basso un francescano, con bordone in mano, che lo indica con una bacchetta e un laico inginocchiato, entrambi rivolti verso il centro. Simili personaggi ricorrono più volte all'interno della *Rhetorica christiana* – nell'appena citata *Crocifissione*, ad esempio, occupano il primo piano e anche in questo caso sono un elemento aggiunto rispetto al modello. L'immagine di sinistra è un'allegoria della Chiesa: la croce come albero della nave viene evocata già da Giustino (*I Apologia*, 55, 6) per dimostrare come il segno fosse stato impresso da Dio nel creato.⁷⁶ Il secondo elemento, il tempio-tabernacolo con crocifisso, allude nuovamente alla Chiesa,⁷⁷ ma può essere anche inteso come parte di una spiegazione della croce e del valore

fondante del sacrificio di Cristo impartita dal frate lì vicino.

Le differenze all'interno della croce stessa sono minime: anche l'*Angelo annunciante* nel braccio verticale è avvolto da un alone luminoso, creando nell'asse verticale una quarta forma che va ad infrangere il ritmo trinitario elaborato da Treter e Cavalieri; il *Cuore con crocifisso* (n. 7) è diventato un medaglione e il *Cristo al limbo* ha perso lo slancio in avanti che lo caratterizzava nella versione del 1574. Modifiche più estese si incontrano nel basamento (fig. 8). Le bande originariamente decorate con un motivo a scaglie (o foglie di alloro) nella *Rhetorica* sono state sostituite da fasce lisce ornate da medaglioni ovali in cui sono raffigurati la scala di Giacobbe (Gn 28,12–15; Gn 32,11), il candelabro a sette braccia o *menorah* e, infine, un vessillo crociato. Tra di queste nel primo registro ritroviamo le quattro scene previste dal modello di Treter (nn. 18–21), sotto alle quali è stata inserita una fascia con altri quattro episodi veterotestamentari, ovvero *Mosè riceve le tavole della legge* (Es 20,2–17), *l'Altare del sacrificio*, *Davide decapita Golia* (I Sam 17,51) e *Davide suona l'arpa per Saul* (I Sam 16,23).⁷⁸ Tutti gli elementi aggiunti da Valadés sono collegati a croce e crocifissione. La scala di Giacobbe ne era considerata infatti prefigurazione già da Giustino nel *Dialogo con Trifone*: rappresenta la croce alla cui sommità si trova Cristo, indicato dall'unzione che Giacobbe versò sulla stele di pietra da lui eretta nel luogo della visione

Crocifissione della cinquecentesca romana sia stata la fonte per l'immagine della *Rhetorica*. Per l'immagine cfr. Cummins (nota 72), p. 163.

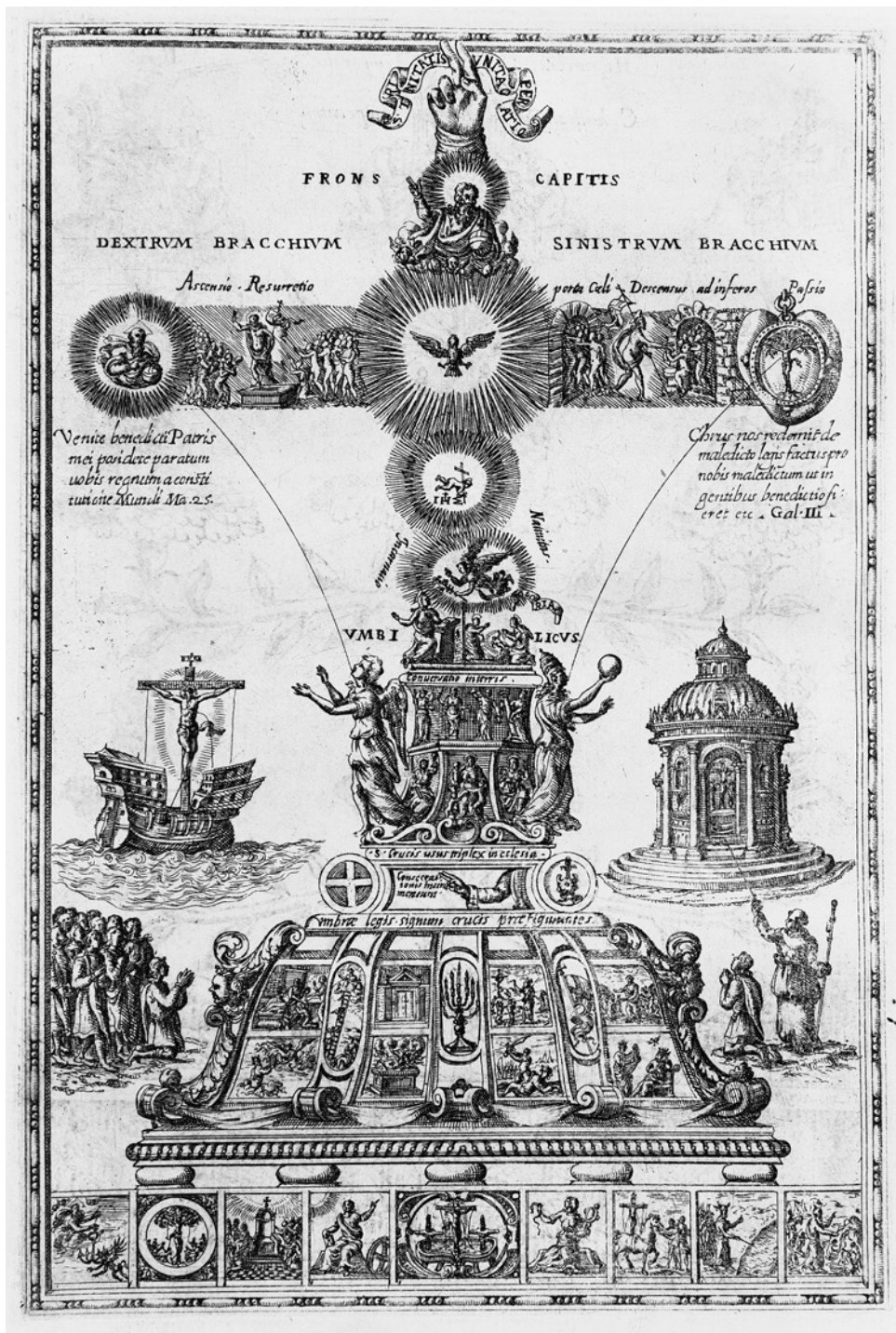
⁷⁵ Valadés (nota 71), pp. 25sg. Sulla ripresa dello *Zaccaria* cfr. Linda Báez Rubí, *Mnemosine novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI*, Città del Messico 2005, pp. 243sg.; per la fonte Hans Mielke et al., *Peeter van der Borcht: Book Illustrations*, III (The New Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, 45), Amsterdam 2006, pp. 57sg., n. 923.

⁷⁶ Sull'immagine della nave, cfr. Testa (nota 3), pp. 267–270; Leoni (nota 3), pp. 48sg., 58–63; Robert W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Oxford 2004 (Cambridge 1981), pp. 106–115. Linda Báez Rubí (nota 75), p. 212, vede in questo elemento la navicella del

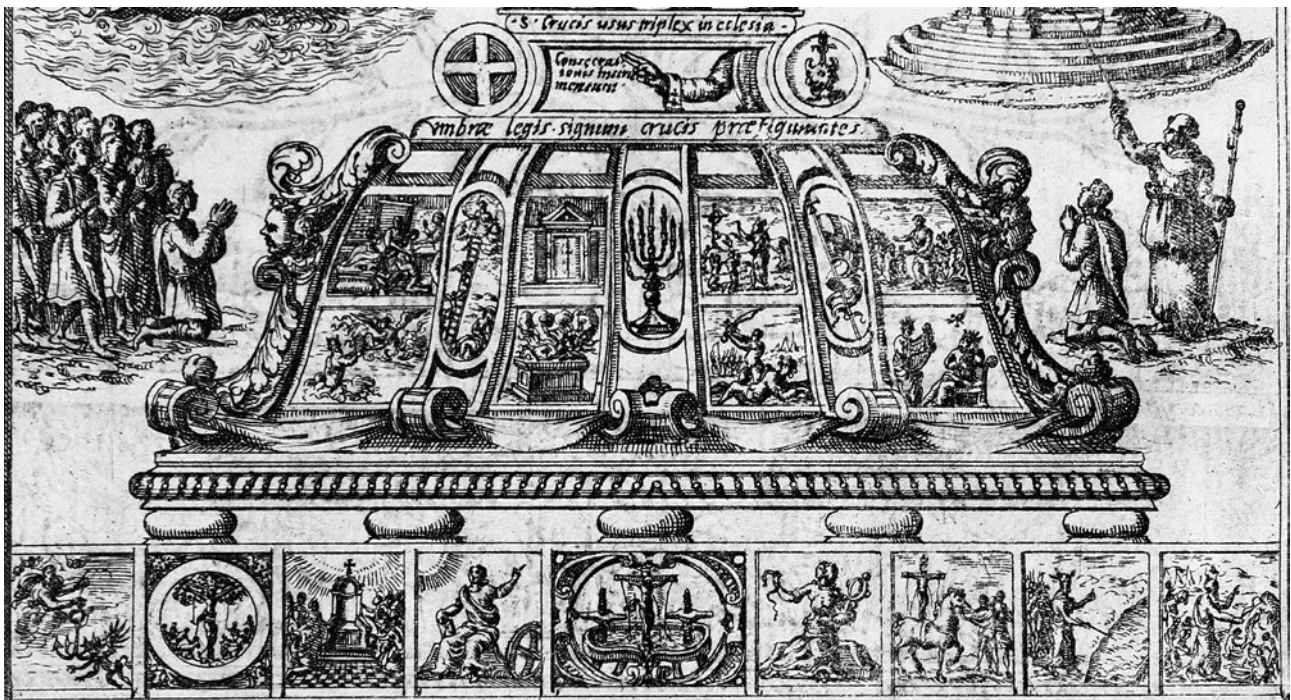
cristianesimo che solca i mari per raggiungere i confini del mondo – una lettura sicuramente possibile.

⁷⁷ L'elemento era stato associato da Francisco de la Maza (“Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI”, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IV [1945], pp. 15–44: 38) al tempio di Bramante in San Pietro in Montorio e da Linda Báez Rubí (nota 75), p. 286, al tempio di Vesta così come è raffigurato in un'incisione degli *Antiquitatum Judaicarum libri novem* (Leida 1593) di Montano; nessuno dei confronti mi pare però calzante.

⁷⁸ Le scene erano state identificate anche da Branley (nota 74), pp. 299sg., nota 482, che però interpretava la porta come un tabernacolo divino e la scena tratta da Ezechiele come una possibile rappresentazione di Mosè.



7 Allegoria della croce. Da Valadés (nota 71), p. 176b (verso)



8 Allegoria della croce (fig. 7),
dettaglio della parte inferiore

(Gn 28,18; Gn 31,13).⁷⁹ Clemente Alessandrino a sua volta vedeva nella *menorah* una prefigurazione della croce perché ha rami che si estendono su entrambi i lati e illumina il tabernacolo, riflettendo così nella propria forma quella della croce e nella sua luminosità i diversi modi in cui la luce arriva a coloro che credono, sperano e guardano a Cristo.⁸⁰ Il terzo elemento è invece meno semplice da giustificare. Si tratta di un vessillo crociato attaccato a un'asta che termina con

una piccola croce, un segno eminentemente cristiano, che però, pur includendo la raffigurazione della croce, non fa parte delle sue prefigurazioni. Si tratta piuttosto del simbolo di un mondo già convertito. Le tavole della legge erano una prefigurazione perché erano dieci e in cifre latine questo numero si scrive come una croce decussata.⁸¹ La connessione dell'altare con la croce deriva dal fatto che entrambi erano luoghi santificati da un sacrificio – e per questo

⁷⁹ Testa (nota 3), pp. 270–274; Leoni (nota 3), pp. 52–54; Giovanni Maria Vian, “Interpretazioni giudaiche e cristiane antiche del sogno di Giacobbe (Genesi 28, 10–22)”, in: *Sogni, visioni e profezie nell'antico cristianesimo*, XVII incontro di studiosi dell'età cristiana Roma 1987 (= *Augustinianum*, XXIX [1989]), pp. 307–332.

⁸⁰ Giacomo Bosio, *La trionfante e gloriosa croce* [...], Roma 1610, pp. 240sg., con ulteriori indicazioni. Báez Rubí (nota 75), pp. 212sg., vede nell'incisione

un *Simbolo del cristianismo* (cfr. *infra* nota 88) e ritiene che essa, “en su conjunto, persigue la difusión de la Iglesia católica en tierras americanas”. In questo contesto il candelabro sarebbe elemento ricorrente nell'iconografia valadésiana che “colma simbólicamente el anhelo unitario y armónico de una nueva sociedad cristiana indígena” e, posto come engramma al centro del piedistallo nel *Simbolo*, conferma l'intento propagandistico dell'ideologia religiosa della *restitutio*.

⁸¹ Bosio (nota 80), p. 239.

diversi altari, come quello di Samuele o dell'agnello pasquale, ne erano una figura.⁸² Passando agli episodi del *Libro di Samuele*, la lotta di Davide e Golia era stata in vario modo associata alla crocifissione: Davide era armato di bastone e cinque pietre, come Gesù era 'armato' del legno della croce e delle cinque piaghe.⁸³ A essere raffigurato da Valadés è però il momento in cui il pastore sta per colpire il gigante caduto con la spada. Siccome Davide è figura di Cristo e Golia del demonio, la vittoria del primo sul secondo viene vista come prefigurazione della crocifissione. Nel caso dell'ultimo riquadro, raffigurante Davide e Saul, l'elemento prefigurante è la cetra del primo. Stando a Isidoro di Siviglia e altri commentatori, la capacità esorcizzante dello strumento gli derivava dal fatto di essere, come la croce, formato da legno ed "estensione nervorum"; inoltre, capolavoro di anacronismo, in quelle circostanze Davide avrebbe cantato la Passione, riuscendo così a rintuzzare il demonio.⁸⁴

Infine, nella versione di Valadés il piede della croce poggia su nove riquadri (fig. 8) che sembrano insistere sulla stessa tematica, anche se alcune scene – il *Dio Padre con un'ancora e un diavolo* (prima a sinistra) e il *Crocifisso portato su un cavallo* (terza da destra) – al momento non hanno spiegazione.⁸⁵ Il secondo riquadro da sinistra, il *Crocifisso appeso a un albero*, dovrebbe rimandare all'albero della vita piantato in paradiso ovvero, secondo la definizione di Giustino, il primo simbolo che la croce racchiude in sé,⁸⁶ mentre il successivo trono vuoto sormontato da una croce e adorato da numerose figure aureolate simboleggia, secondo un'iconografia medievale, il ritorno del Cristo Giudice, e la croce era

il precursore della seconda venuta. Le tre scene centrali sono un *Torchio mistico* affiancato dalle personificazioni di dottrina e prudenza già incluse nella versione originale dell'*Allegoria*. Chiudono la serie *Mosè divide il Mar Rosso* (Es 14,16) e *Mosè fa sgorgare l'acqua dalla roccia* (Es 17,5–6), episodi intesi già da Giustino come delle prefigurazioni della croce per via della verga impiegata dal profeta.⁸⁷

L'Allegoria e il Messico

Se la stampa di Treter e Cavalieri intendeva essere l'esaltazione e la spiegazione di un gesto, il segno della croce, cosa si prefiggeva Diego Valadés? Di sicuro l'immagine mantiene i riferimenti all'atto di segnarsi, eppure rispetto alla stampa del 1574 si è verificato un leggero slittamento. Nonostante parli ancora di prefigurazioni del *signum crucis* nell'iscrizione del piede e mantenga le indicazioni FRONS CAPITIS e seguenti, nella sua immagine Valadés sembra aver intensificato il tema della croce e del crocifisso in senso stretto, sovrapponendolo al motivo del segno della croce.⁸⁸ Le scene aggiunte nel piede e alla base della pseudo-croce sono prefigurazioni della croce o della crocifissione, in cui l'aspetto del gesto fisico, materialmente tracciato, va perduto.

Anche l'immagine di Valadés aveva però un intento didascalico, radicato nell'esperienza messicana del frate. Nella Nuova Spagna la dottrina cristiana veniva insegnata agli *indios* e vi si pubblicavano manuali (in spagnolo o spagnolo e *nahuatl*), sempre impostati in forma di dialogo tra Discepolo e Maestro, in cui il segno della croce, uno dei primi rudimenti del cattolicesimo,

⁸² *Ibidem*, p. 241.

⁸³ *Ibidem*, pp. 287–289.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 286. Bosio cita anche sant'Agostino (*In Apocalipsim homilia*, 4) in cui si legge: "Cithara, idest Chorda in Legno extensa, significat carnes Christi passioni coniunctam."

⁸⁵ La seconda scena al massimo potrebbe essere una raffigurazione dell'imperatore Eraclio. Una proposta di identificazione degli episodi si trova anche in: Branley (nota 74), p. 299, nota 481.

⁸⁶ Bosio (nota 80), p. 180; Testa (nota 3), pp. 288–292; Leoni (nota 3), pp. 45–47. Nella *Rhetorica christiana* troviamo diversi crocifissi appesi ad alberi, chiaro indice della volontà di cristianizzare la natura.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 47sg.

⁸⁸ Chiaramente il nome di "Simbolo del cristianesimo" dato all'*Allegoria* nella letteratura in lingua spagnola a partire dall'intervento di Francisco de la Maza (nota 77), p. 37, non è appropriato, mentre è corretto "Allegorical Cross" (Branley [nota 74], p. 297).

e la sua descrizione erano inclusi.⁸⁹ Anche in questi testi le sezioni dedicate al modo di segnarsi erano talora accompagnate da xilografie, raffiguranti per lo più una crocifissione o un crocifisso.⁹⁰ Allo stesso tempo, le immagini erano impiegate per colmare la distanza linguistica che separava locali e missionari – un sistema la cui ‘invenzione’ Valadés rivendicava ai francescani e che, tenendo presente che il sistema di scrittura messicano era basato sui glifi, doveva essere attraente agli occhi dei nativi.⁹¹ Era grazie alle ingegnose ‘figure’ e rebus alfabetici messi a punto dai membri dell’ordine che i neofiti apprendevano i principi della nuova religione – e il maggior interesse per l’aspetto visivo, peraltro, giustifica la drastica riduzione delle parti scritte nella sua versione dell’*Allegoria* e la loro sostituzione con figurazioni. Aggiungendo in alcune delle sue incisioni la figura del francescano con bacchetta accompagnato da indigeni più o meno ‘civilizzati’ intenti ad ascoltare le sue parole e/o mostrare venerazione per l’oggetto dell’insegnamento (come il gruppo di figure a sinistra nel caso della nostra stampa), Valadés alludeva all’uso didascalico delle immagini nel suo paese natale. Il frate incluso nell’*Allegoria* ha in mano pure il bordone, il bastone del pellegrino che nella *Rhetorica* viene assegnato anche al francescano missionario che arriva tra gli *indios* selvaggi per cristianizzarli.⁹²

La maggiore enfasi sul tema della croce e del crocifisso potrebbe poi essere motivata da altre esigenze. I primi cristiani giunti nel paese avevano punteggiato il territorio di croci, allo stesso tempo santificando

ed esorcizzando la nuova terra, e promuovevano attivamente la festa dell’Invenzione.⁹³ La croce aveva un ruolo importante anche nel mondo precoloniaie, dove era un simbolo di spazio sacro e di ordine. Un’immagine come l’*Allegoria* avrebbe potuto aiutare a comprendere meglio un simbolo quotidianamente sotto gli occhi di neofiti e non.

L’*Allegoria* sembra poi in rapporto, diretto o indiretto, con altre incisioni della *Rhetorica*. Se essa spiega il segno della croce, i principali eventi della vita di Cristo e della salvezza, il crocifisso e le sue prefigurazioni, l’evento storico della crocifissione è oggetto della lezione di un frate in un’altra incisione, la prima ricordata *Grande crocifissione*. Per una migliore comprensione del significato dell’*Allegoria* in Valadés è però necessario prendere in considerazione la peculiare struttura della *Rhetorica christiana* e cercare di capire che senso potesse avere quell’immagine al suo interno. La cinquecentesca include 27 incisioni, 15 delle quali occupano una posizione fissa nel testo, mentre la collocazione delle restanti cambia a seconda della copia consultata. Il rapporto di queste ultime con il testo non è sempre chiaro, poiché Valadés commenta o fa esplicitamente riferimento ad alcune tavole, ma non ad altre. L’*Allegoria* è una delle incisioni ‘mobili’ e non menzionate, eppure negli esemplari finora consultati è stata sempre inclusa in un nucleo di quattro immagini stampate su due fogli consecutivi: *Hierarchia ecclesiastica* (fig. 9) e *Fons meritorum* (fig. 10), seguite da *Hierarchia temporalis* (fig. 11) e *Allegoria della croce*.⁹⁴ Se si vuole

⁸⁹ Si vedano ad esempio la *Doctrina cristiana en lengua española y mexicana hecha por los religiosos de la orden de Santo Domingo*, Città del Messico, Juan Pablos, 1550, p. 4, senza spiegazione del segno, o la *Doctrina christiana breve y compendiosa por via de dialogo entre un maestro y un discipulo [...]*, Città del Messico, in casa de Pedro Ocharte, 1565, pp. 4r–5v, 7v–8v. Queste e altre cinquecentesime sono disponibili in pdf sul sito <http://primeroslibros.org/index.html>.

⁹⁰ La *Doctrina cristiana* (nota 89), p. 4, ad esempio include una piccola xilografia della crocifissione.

⁹¹ Valadés (nota 71), pp. 93–96. In questo senso cfr. anche Prospero (nota 66), pp. 49sg.; Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542–1773*, Toronto 2003 (Toronto/Bufalo/Londra 1993), pp. 35–41.

⁹² Valadés (nota 71), p. 224. Sulla valenza del piccolo frate dell’*Allegoria* cfr. Sartor (nota 72), pp. 34, 37.

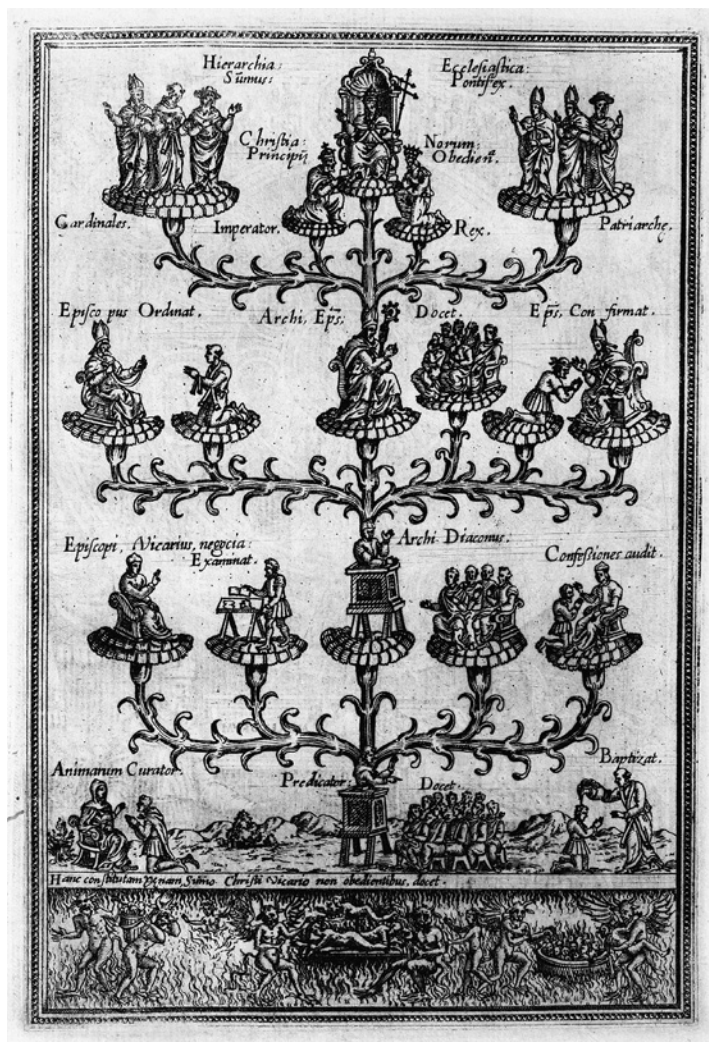
⁹³ William B. Taylor, “Introduction”, in: *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, cat. della mostra, a cura di Ilona Katzew, New Haven 2011, pp. 15–27: 24–26.

⁹⁴ Nell’ordine di queste immagini (e pagine) potevano esserci inversioni. Solo le due *Gerarchie* sono nominate esplicitamente da Valadés (nota 71), pp. 176, 180. Cfr. anche Sartor (nota 72), pp. 13, 37. Branley (nota 74), pp. 279–313, sopr. pp. 279–281, aveva proposto di dividere le incisioni in sei gruppi tematici, l’ultimo dei quali – comprendente *Creazione e caduta*, *Allegoria della croce* e *Fons meritorum* (fig. 10) – sarebbe dedicato alla rappresentazione pittorica di concetti teologici

chiarire il significato attribuito all'immagine, deve quindi essere esaminato il rapporto tra queste incisioni. Le due gerarchie sono chiaramente strutturate in modo speculare. Entrambe sono impostate come diagrammi ad albero, alla cui radice sono i membri 'di base'

(l'*Animarum curator*, il predicatore e, infine, colui che battezza per la gerarchia ecclesiastica; il *Pater familias*, che istruisce i figli, e la *Mater* per quella laica), seguiti da rappresentanti via via sempre più prestigiosi fino a che, sui fiori in cima, trionfano il pontefice e l'imperatore.⁹⁵

9 Hierarchia ecclesiastica. Da Valadés (nota 71), p. 176a (recto)

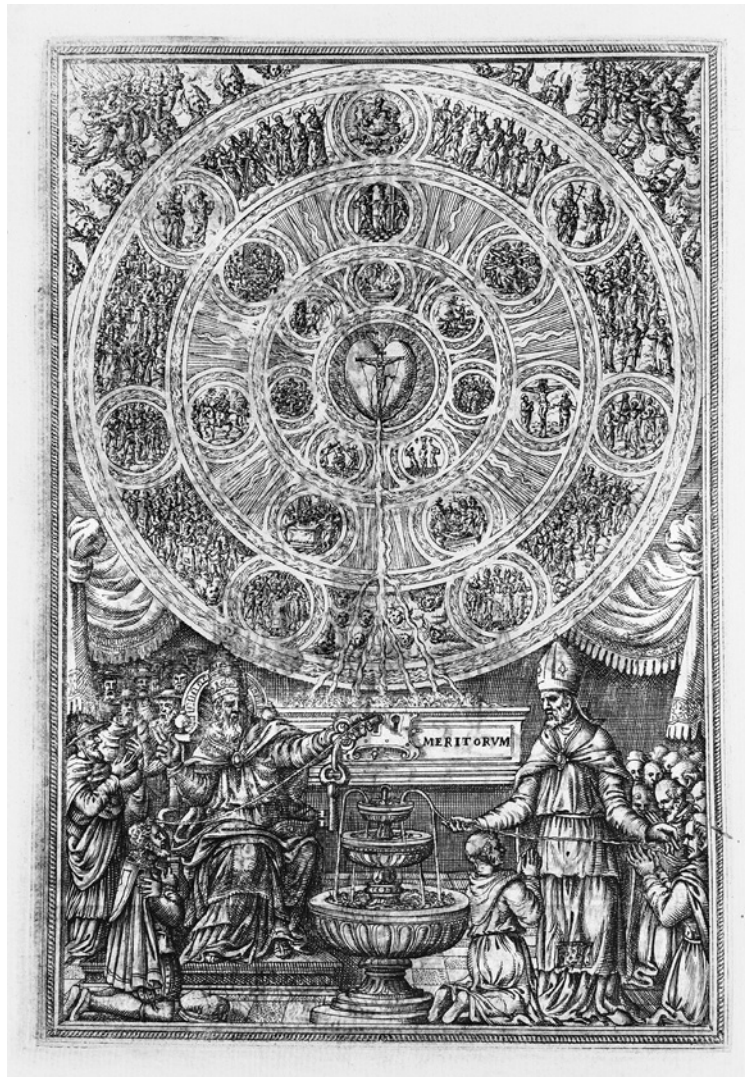


astratti a disposizione di oratori sacri o missionari. Il valore didascalico di queste – e molte altre – illustrazioni della *Rhetorica* non è in dubbio. Il problema è che, come riconosce lo stesso studioso, le immagini indicate non sono in sequenza.

⁹⁵ Tanto per chiarire i rapporti di potere ideali tra le due gerarchie, vicino al pontefice sono inginocchiati un *Imperator* e un *Rex*. Inoltre è interessante notare

come l'*Animarum curator* sia distinto dal confessore, che viene invece collocato al primo livello dell'albero. Sulla direzione spirituale nel Cinquecento cfr. Prosperi (nota 34), pp. 488–491; per altre scene di confessione in America cfr. Thomas B.F. Cummins, "The Indulgent Image: Prints in the New World", in: *Contested Visions* (nota 93), pp. 203–225: 222sg.

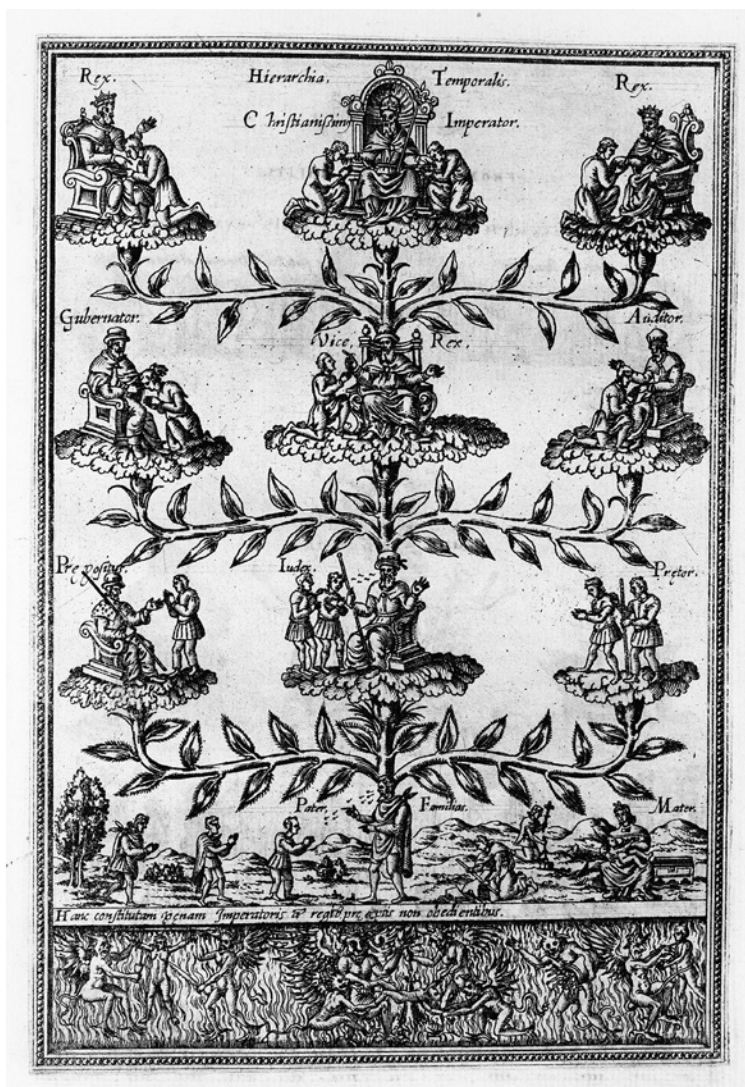
10 Fons meritorum.
Da Valadés (nota 71),
p. 176a (verso)



Nel *bas-de-page* di entrambi i fogli sono collocate le punizioni infernali che colpiranno coloro che, come esplicitano le scritte, disobbediscono alle prescrizioni dei due capi. Associare alla raffigurazione della gerarchia ecclesiastica la *Fons meritorum*, ovvero il tesoro dei meriti che la Chiesa, nella persona di un pontefice, apre e distribuisce a un laico e ad altri ecclesiastici, ha senso, ma perché far seguire alla gerarchia del potere temporale l'*Allegoria della croce*? Al di là della constatazione che il segno della croce era fondamentale

in quanto segno esteriore che caratterizzava il fedele cristiano, la spiegazione va ricercata nell'idea del crocifisso come 'libro di vita' sufficiente per i laici, che compare già nello *Specchio della Croce* di Domenico Cavalca (ca. 1270–1342) e anche nella *Dichiarazione* di Treter. In più il crocifisso è l'elemento che collega la *Fons meritorum* (fig. 10) all'*Allegoria*: esso occupa il fulcro dei tre cerchi concentrici, che ospitano santi (all'esterno) e scene della vita e Passione di Cristo, ed è da esso che prende origine il fiume dei meriti 'aperto' dalla Chiesa.

11 Hierarchia temporalis.
Da Valadés (nota 71),
p. 176b (recto)



Conclusioni

L'immagine messa a punto da Tomasz Treter era quindi l'affascinante trasposizione iconica di un gesto e la visualizzazione dei misteri della fede contenuti in esso, a cui la sua forma stessa allude. Destinata ad aiutare nell'apprendimento della base della dottrina cristiana, la stampa rispecchia alla perfezione l'ambiente culturale in cui si muoveva il canonico: un mondo di controriformisti, interessati a opere che esaltavano il martirio, come gli affreschi

del Pomarancio in Santo Stefano e San Tommaso di Canterbury, e alla 'riscoperta' e valorizzazione della Chiesa e delle arti del passato. Non solo. L'incisione può essere vista come un risultato della formazione di Treter, che aveva studiato presso i gesuiti, un ordine molto attento alla produzione figurativa e interessato all'uso didascalico di immagini ed emblemi.

Nell'adattamento di Diego Valadés *l'Allegoria* diventa invece parte del corredo iconografico di un manuale di retorica cristiana e con essa, assieme al

segno della croce, viene messo in luce il tema della croce e del crocifisso *tout court*. Nello scegliere il bulino di Treter, il francescano adottò un'opera collegata al cardinale Hozjusz, uno dei personaggi più in vista della corte papale in quegli anni, nonché uno dei campioni dell'ortodossia cattolica. L'immagine del canonico polacco, caratterizzata da chiarezza strutturale e carattere mnemonico-didascalico, doveva poi incontrare l'approvazione del membro di un ordine interessato all'uso delle immagini per l'educazione dei neoconvertiti messicani.

Le due versioni dell'*Allegoria* sono quindi manifestazione di una fase ben precisa del secondo Cinquecento, una fase di reazione agli stimoli provocati dalle nuove scoperte geografiche e dallo scoppio della Riforma. È un momento in cui i temi della croce e del suo segno godono di una rinnovata importanza e viene elaborato, per così dire, un loro alfabeto e un loro codice. Allo stesso tempo, le stampe sono una testimonianza dell'uso didascalico delle immagini nel XVI secolo e dell'interesse per l'insegnamento dei rudimenti della dottrina cristiana ai neoconvertiti, ai bambini e a tutti coloro che, almeno in teoria, avrebbero già dovuto conoscerli.

Mentre il presente articolo era già in bozze ho scoperto il volume di Boris Uspenskij, Il segno della croce e lo spazio sacro [...], Napoli, 2005, cui rimando per una discussione del segno della croce nel periodo precedente a quello che qui più interessa.

Parte di questo saggio è stata approfondita durante il mio soggiorno come borsista presso The Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University. Desidero ringraziare i professori Adriano Prosperi e Grażyna Jurkowlaniec per la disponibilità mostrata; il comitato di redazione delle Mitteilungen per i loro preziosi suggerimenti; Laura Aldovini ed Elisabetta Scirocco per aver riletto il testo. Uno speciale pensiero va a Marcelina Kwiatkowski, che mi ha aiutata nella lettura dei brani in polacco.

Appendice

I. Cartigli dell'*Allegoria* di Giovan Battista de' Cavalieri

Cornice, in senso orario, partendo dalla fascia orizzontale superiore:

CRVX Spes Christianorum, Chrysostomus in laudibus Crucis; Resurrectio mortuorum; Dux caecorum; Via errantium; Baculus claudorum; Consolatio pauperum; Frenum divitum; Carnifex superbiorum; Poenitentia male temperantium; Contra Daemones trophaeum; Paedagogus iuvenum; Negotiatio inopum; Spes salutem desperantium.

Fascia verticale destra: *Gubernator navigantium; Victoria oppugnantorum; Tutor viduarum; Consiliarius iustorum; Custos infantium; Finis seniorum; Magnificentia Regum; Diaboli clades et exterminium; Libertas servorum; Lex exlegem; Anuntiatio Apostolorum; Exercitatio Monachorum; Gaudium Sacerdotum; Orbis totitus tutelare munimentum; Nidoris immolativi exterminium; Perditio impiorum.*

Fascia verticale sinistra: *Virtus impotentium; Offensio Iudaeorum; Demolitio templorum idollicorum; Ecclesiae fundamentum; Continentia Virginum; Gloriatio Martyrum; Praedicatio prophetarum; Sapientia ineruditorum; Philosophia barbarorum; Aeternitatis scutum; Lumen in tenebris sedentium; Clavis paradisi; Requies afflictorum; Iudex iniustorum; Pater orphanorum; Portus inter undas periclitantium.*

Nel *bas-de-page*, al centro: *ILLVSTRISSIMO ET REVERENDISSIMO DOMINO STANISLAO HOSIO SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE CARDINALI VARMIENSI ET POENITENTIARIO MAIORI DIGNISSIMO Observantiae, gratitudinis et publicae utilitatis ergo THOMAS TRETERVS POSNANIENSIS DONO DEDIT; al di sotto: Ioannes baptista de Cavalerijis incidebat Anno Domini 1574; nell'emblema di sinistra: Cernit utrumque [?]; nell'emblema di destra: Non incauta futuri.*

Nel braccio verticale della croce, a lato della mano benedicente: I; sopra la stessa, entro cartiglio: *SANCTAE TRINITATIS VNITA OPERATIO*; più in basso, ai lati della stessa: 2 *FRONS CAPITIS*; più in basso, sotto al *Bambino*: *IHS*; ai lati dell'*Angelo annunciante*, a sinistra (per lo spettatore): *Incarnatio*, a destra: *Nativitas*; a lato dell'*Annunciata* e della *Natività*: 3 *VMBILICVS*, sopra la *Natività*, entro cartiglio: *GLORIA IN EX[C]ELSIS*.

Sopra il braccio a destra (dello spettatore): *SINISTRVM BRACCHIVM*; procedendo da destra verso sinistra, sopra il *Cuore con crocifisso*: 7 *Passio*; sopra il *Cristo al limbo*: 8 *Descensus ad inferos*; 9 *Porta Coeli*; sotto il *Cuore con crocifisso*: *Christus nos redemit de maledicto legis, factus pro nobis maledictum, ut in gentibus benedictio fieret, etc., GAL. III.*

Sopra il braccio a sinistra (dello spettatore): *DEXTRVM BRACCHIVM*; procedendo da destra verso sinistra, sopra la *Resurrezione*: 10 *Ascensio, Resurrectio*; vicino al *Dio Padre*, a sinistra: 11; a destra: *VITA AETERNA*; al di sotto dello stesso: *Venite benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi, Matth. XXV.*

Sul nodo della pseudo-croce, sotto *Annunciazione* e *Natività*: *CONVERSATIO IN TERRIS*; a lato della *Vergine alata*: 4; a lato della *Chiesa*: 12; tra le due figure, da sinistra verso destra: 5; *Prudentia; Iustitia; Temperantia; Fortitudo*; 5; a destra e a sinistra delle *Virtù cardinali*: 6.

Nel basamento, sotto la *Vergine alata* e la *Chiesa*: 13 SANCTAE CRVCIS VSVS TRIPLEX IN ECCLESIA; nello stemma di sinistra: 14 REDEMPTIONIS NOSTRAE SYMBOLVM; al centro: 15 *Consecrationis instrumentum*; a destra: DIABOLI ET TENTATIONVM DEPVLVSIO 16. Più in basso, nella fascia sottostante: 17 VMBRAE LEGIS, SIGNVM CRVCIS PRAEFIGVRANTES.

Nel basamento, da sinistra verso destra. Prima scena, in alto: GEN. XLVIII; in basso: 18 *Jacob alternatis concellatisque manibus signum Crucis manifestissime descripsit. Damascenus, Lib. 4, Cap. 12, De Fide Orthodoxa*; seconda scena, in alto: EXODI XII; in basso: 19 *Crucis typum praefigurabat, in Aegypto sanguis ille agni immaculati quo imaginarie signantur postes corporis nostri. Isidorus, De Vocatione Gentium*; terza scena, in alto: NVMERI XXI; in basso: 20 *Quid sunt serpentes mordentes: Peccata de mortalitate carnis. Quis [sic] est serpens exaltatus: Mors Domini in Cruce. Attenditur serpens; ut nihil valeat serpens. Augustinus in Ioannem Tractatus 12*; quarta scena, in alto: EZECH. IX; in basso: 21 *Ait Dominus: Signa Thau in frontibus virorum. Ipsa in littera Graecorum Thau nostra aut T species est Crucis quam portendebat futuram in frontibus nostris, apud veram et Catholica[m] Jherusalem. Tertullianus, Lib. 3 contra Marcionem.*

All'esterno della croce, nella targa di sinistra (per lo spettatore): NON IVDICAVI ME SCIRE ALIQUID INTER VOS NISI IESVM CHRISTVM ET HVNC CRUCIFIXVM. I. COR. II.

All'esterno della croce, nella targa di destra (per lo spettatore): MIHI AVTEM ABSIT GLORIARI NISI IN CRVCE DOMINI NOSTRI IESV CHRISTI PER QVEM MIHI MVNDUS CRVCIFIXVS EST ET EGO MVNDO. GALAT. VI.

II. Cartigli dell'*Allegoria* di Diego Valadés

Nel braccio verticale della croce, sopra la mano benedicente, entro cartiglio: SANCTAE TRINITATIS VNITA OPERATIO; più in basso, ai lati della stessa: FRONS CAPITIS; più in basso, sotto il Bambino: IHΣ; ai lati dell'*Angelo annunciante*, a sinistra (per lo spettatore): *Incarnatio*; a destra *Nativitas*; a lato dell'*Annunciata* e della *Natività*: VMBILICVS; sopra la *Natività*, entro cartiglio: GLORIA.

Sopra il braccio a destra (dello spettatore): SINISTRVM BRACCHIVM. Più in basso, al di sopra del *Crocifisso entro un cuore*: *Passio*; sopra la lunghezza del braccio: *Descensus ad inferos*; *Porta Coeli*; sotto il *Crocifisso entro un cuore*: *Christus nos redemit de maledicto legis factus pro nobis maledictum ut in gentibus benedictio fieret etc. Gal. III.*

Sopra il braccio a sinistra (dello spettatore): DEXTRVM BRACCHIVM. Più in basso, sopra la lunghezza del braccio: *Ascensio*. *Resurre[c]tio*; sotto il *Dio padre*: *Venite benedicti Patris mei pos[s]idere paratum vobis regnum a constitutione Mundi. Ma. 25.*

Sul nodo della pseudo-croce, sotto *Annunciazione* e *Natività*: *Conversatio in terris*. Al di sotto del nodo, nella prima fascia: *Sanctae Crucis usus triplex in ecclesia*; al di sotto, vicino al braccio benedicente: *Consecrationis instrumentum*; più in basso, nella fascia sottostante: *Vmbrae legis, signum crucis praefigurantes.*

Abstract

This article focuses on a single-sheet burin, which was devised by Tomasz Treter, Polish canon of the Roman basilica of Santa Maria in Trastevere, and engraved by Giovanni Battista de' Cavalieri. Published in Rome in 1574, the print features an unusual image, an altar cross formed by juxtaposed scenes of the life of Christ, whose significance has up until now been misunderstood. The burin is actually an allegorical representation of the act of signing and its figurative components evoke the mysteries hidden in the act itself. Starting from an overview of Treter's personality, the article reconstructs the cultural background that produced such an image and contextualizes the print's creation in a precise historical moment. This *Allegory of the sign of the cross*, as we should call it, was the product of an intensified interest in the theme of signing that springs from the teaching of the *dottrina cristiana* and, ultimately, from the anti-Protestant polemic. Finally, the article will locate the precedents of such a representation, and will conclude by focusing on the only known copy of Treter's print, appearing in Mexican Franciscan Diego Valadés' *Rhetorica christiana* (Perugia 1579), and the differences between this version of the *Allegory* and the original.

Referenze fotografiche

Gabinetto fotografico, Soprintendenza al Polo Museale Fiorentino, Firenze: fig. 1. – Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano: fig. 2. – Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Varsavia: fig. 3. – Biblioteka seminarium metropolitalnego, Varsavia: fig. 4. – Bayerische Staatsbibliothek, Monaco: fig. 5. – Biblioteca Nazionale Braidense, Milano: figg. 6–11.