



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di laurea Magistrale in Storia dell'Arte

Tesi di laurea Magistrale

**SANTA BARBARA: UN LENTO SVILUPPO ICONOGRAFICO
TRA STORIA E CULTO**

Relatore:
Alessandra Pattanaro

Laureanda: Giusi Russo
Matricola: 2052521

ANNO ACCADEMICO 2022-2023

Indice

Introduzione..... 4

1- ORIGINE ED ATTRIBUTI NELL'ARTE SACRA

1.1 Simboli e segni nell'iconografia di Santa Barbara..... 5

2- STORIE E CULTO DELLA SANTA

2.1 Carattere ed imprese..... 20

2.2 Il culto in onore della Santa..... 28

2.3 Il culto russo: Varvara..... 32

2.4 Il culto delle reliquie ed il loro mito..... 35

2.5 Le reliquie veneziane: Venezia e Burano al centro del culto.....39

3- UN LENTO SVILUPPO ICONOGRAFICO

3.1 Il viaggio inizia dall'icona..... 44

3.2 L'iconografia nella pittura parietale..... 51

3.3 L'iconografia nella pittura del XV secolo.....59

3.4 L'iconografia nella pittura del XVI secolo.....68

3.5 L'iconografia nella pittura del XVII secolo.....78

3.6 L'iconografia del XVIII secolo.....85

3.7 L'iconografia nei reliquiari.....88

Conclusioni.....93

GALLERIA DELLE IMMAGINI.....95

Bibliografia.....156

Sitografia.....162

Introduzione

L'elaborato nasce da un duplice scopo: in prima istanza si cerca di ricostruire, per quanto possibile, dato la vastità del tema, l'iter che la figura di Santa Barbara compie nel tempo, mettendone in evidenza i cambiamenti.

Risulta, in egual modo, importante capirne gli sviluppi e le differenze iconografiche che ogni epoca storica, presa in esame, attraversa; per questo vengono proposte diverse iconografie della Santa, facendo attenzione a non perdersi in ripetizioni, ma aggiungendo ad ogni opera un particolare diverso, in modo tale da avere più informazioni possibili. Per riuscire al meglio in questo intento, ed offrire una corretta lettura iconografica sono necessari ed indispensabili alcuni strumenti, che vengono forniti dalla bibliografia artistica relativa all'arte sacra e al significato dei suoi simboli. Per scoprire al meglio le opere relative alla martire è fondamentale conoscere la storia della sua conversione e del seguente martirio, dal momento che in virtù di queste scene nasceranno i suoi attributi fondamentali. Interessante risulta anche la storia delle reliquie, che ad oggi sono sparse per il mondo, ma per ogni area geografica che le conservava nel passato avvenivano commissioni diverse: si passa perciò dalle prime icone russe di matrice bizantina, in cui Barbara appariva come tutte le altre sante dell'epoca e quindi di difficile individuazione, al XVIII secolo, in cui ormai tutti gli attributi della Santa erano ben conosciuti e per questo la sua identificazione non risulta particolarmente difficoltosa.

Si cercherà di proporre non solo le opere degli artisti più conosciuti, ma attraverso un lavoro di ricerca, si analizzeranno anche quelle meno note, la cui collocazione o autore ancora oggi lascia qualche dubbio.

Infine, non ci si limiterà solamente allo studio dei dipinti, ma si passerà anche ai capolavori delle cosiddette arti minori, quali i reliquiari, che diventano non solo oggetti contenenti le reliquie ma vere e proprie scene narranti, che con dovizia di particolari raccontano la storia di Santa Barbara.

PRIMO CAPITOLO: ORIGINE ED ATTRIBUTI NELL'ARTE SACRA

1.1 Simboli e segni nell'iconografia di Santa Barbara

L'arte cristiana nasce come aniconica, solo nel III secolo si svilupparono le prime opere a fresco, che introducono scene figurative del Nuovo Testamento o immagini rituali.

A questo punto, il simbolo diventa origine della tradizione sacra ed è l'elemento che una volta codificato ci aiuta nella comprensione del messaggio sacro.

Il simbolo, nella sua componente grafica e cromatica ha alle spalle una storia per tanti versi affascinante, che consolida la tradizione iconografica cristiana con le più antiche civiltà. Dunque, guardare un'opera d'arte cristiana senza discernere i segni ed i simboli di cui è intessuta, è come un vedere senza vedere. Bisogna recuperare la ricchezza del linguaggio dei simboli. La società odierna usa il simbolo ormai distrattamente, come se fosse un linguaggio troppo complesso da codificare e dunque considerato come d'altri tempi. Un bellissimo esempio viene portato avanti nel testo scritto da Rocco Panzarino e Marzia Angelini pubblicato nel 2012: *Santi e Simboli. Storie, miracoli, tradizioni e leggende nell'arte sacra*.

Il loro esempio mette in relazione un bambino dei giorni nostri ed un bambino di altre epoche: oggi con l'avvento della fotografia i Santi con i loro attributi possono essere fotografati, si inserisce una didascalia ed il bambino può riconoscere perfettamente il soggetto, grazie anche all'aiuto di genitori o educatori.

Ma un bambino del Medioevo, ad esempio, non aveva tutti gli ausili di oggi, poteva allora solo affidarsi alla codificazione di alcuni simboli presenti nell'opera.

A questo punto il linguaggio del simbolo dona una partecipazione alla lettura dell'opera che a volte manca; esclude un atteggiamento da spettatore passivo perché serve a riconoscere, attestare e garantire. Il simbolo nell'arte sacra diventa un segno di connessione tra visibile ed invisibile, è il legame con un mondo trascendente.

Inoltre, la letteratura idealista dell'opera d'arte del secolo scorso ha portato in disuso la considerazione iconografia dei soggetti, soprattutto quelli sacri come i santi.

Un santo non può valere l'altro; per questo gli artisti del passato avevano grande cura

nel comunicare la personalità e la storia personale del santo.

Dopo gli studi di Edgar Muntz¹ un repertorio fondamentale e un riferimento basilare per l'iconografia sacra è l'opera di Luoise Réau: *Iconographie De l'Art Chrétien*, pubblicata nel 1955-1958.²

Presentati in ordine alfabetico, dei santi in cui si pone il focus non solo sugli attributi, ma anche sul culto, sui patronati e sugli elementi che ne definiscono l'iconografia, fornendo un elenco degli attributi stessi con il relativo significato.

Molto importante per la ricerca su Santa Barbara, è il primo volume del terzo tomo, pubblicato nel 1958. Per quanto riguarda la Santa elenca cinque attributi fondamentali³:

• **Torre con tre finestre**, nel testo informa il lettore che sia l'unico attributo che viene sempre messo in scena, viene definito il più "costante", ma anche quello obbligatorio.⁴ La torre può essere tenuta simbolicamente tra le mani della Santa, oppure Barbara si può trovare in piedi o seduta di fronte ad una grande torre in costruzione. Gli elementi che caratterizzano la torre sono le finestre, non una ma ben tre, che simboleggiano la sua adorazione verso la SS. Trinità. A volte la torre può essere riprodotta in piccolissima scala, e in questi casi può essere usata come un semplice ornamento posto sul suo diadema o sulla sua acconciatura.

• **Penne di pavone**, le verghe con cui suo padre la castigava sarebbero state trasformate in piume di pavone. È anche simbolo di immortalità, come nell'affresco di S. Maria Antiqua a Roma. (fig.1) Potrebbe inoltre, esservi un'allusione al suo patrocinio contro la morte improvvisa, che viene causata dal padre, e per questo è possibile vederla raffigurata eretta, con il padre calpestato sotto i suoi piedi.⁵

¹ Munz, 1882

² Réau, 1955-1958, I, pp. 431-436, (*Introduction generale*)

Il testo, in lingua francese, introduce i passaggi fondamentali del cambiamento dell'archetipo del santo, e sono presenti inoltre altre e diverse spiegazioni di simboli e segni cristiani.

³ Per Santa Barbara, vedere Réau, 1955-1958, III.I, pp.172-174

⁴ L'autore riporta un frammento di testo di un Mistero del XV in cui si parla di Barbara: «Aussi faut qu'elle aiut une tour en une main et puis en l'autre. Une palme; puis sans nulle faute, ait sur la tête une couronne».

⁵ È un corrispettivo di ciò che accade anche con l'Imperatore Massenzio, che viene rappresentato calpestato sotto i piedi di Santa Caterina d'Alessandria.

• **Un ciborio sormontata da un'ostia**, questo è l'attributo che la designa come martire, se fosse privo dell'ostia avrebbe un significato meno universale rispetto agli altri citati. È un attributo molto raro in Francia, ma è caratteristico dell'arte tedesca e fiamminga. Mentre la torre ne ricorda la leggenda, la pisside con l'ostia la designa come la protettrice della morte, e quindi del martirio.

I due attributi sono per questo spesso accostati, il ciborio viene posto su una mensola, sotto le tre finestre della torre, e si è ipotizzato che insieme all'ostia fossero un unico attributo. Il ciborio per la sua forma viene visto come una sorta di variante della torre, perché richiama la "toureille a poivriere", ovvero una torretta che sembrava più una pepiera, del tutto simile alla pisside dove nel XV secolo venivano conservate le ostie consacrate per accompagnare e assistere i moribondi.

Dalla piccola torre-pepiera si sarebbe passati alla pisside, cioè un ciborio senza coperchio sopra il quale aleggia un'ostia.

• **Cannone o palla di cannone**, questo attributo la designa come protettrice degli artiglieri. Molto probabilmente l'attributo del cannone arriva per una cattiva interpretazione della torre. La somiglianza nella forma della torre è molto vaga, e le canne del cannone non si ergono verticalmente come una torre. Palma il Vecchio, la raffigura con un cannone ai suoi piedi, mentre un alabastro inglese del XV secolo la mostra con in mano una palla di cannone.

Interessante è la lista che Réau fornisce delle raffigurazioni di Santa Barbara, distinguendo tra figure singole e storie della santa.⁶ Parte dall'VIII secolo con l'affresco a Santa Maria Antiqua a Roma, in cui insieme a Barbara è presente un pavone. Nel XV secolo cita l'opera di Jan Van Eyck del 1437, in cui la Santa è seduta ai piedi di una immensa torre in costruzione. Sempre nello stesso secolo, riporta un esempio di una *Santa Barbara in trono*, opera di Matteo di Giovanni da Siena⁷, (fig.2) con in mano una

⁶ Réau, 1958, pp.174, 175

⁷ Becchis, 2008, consultabile al seguente link:

https://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-di-giovanni_%28Dizionario-Biografico%29/

Nasce a Borgo Sansepolcro. La sua data di nascita non è ben documentata; è un'artista attivo a Siena intorno al 1452. La sua formazione avvenne proprio in questa città, presso la bottega di Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta. La sua formazione è ancora argomento di studio per la critica, infatti, nelle sue prime opere lo stile è certamente riferibile alla lezione di Donatello, ma è anche vero che Vecchietta giocò un importantissimo ruolo nella formazione degli artisti di quella generazione. Molti, infatti, si formarono presso la sua bottega, ma rimane una questione aperta la formazione dell'artista. Dipinse molti soggetti sacri, tra cui Madonne con santi, un'Assunta, una Madonna della Neve. Di particolare importanza è la

palma e nell'altra una torre con dentro il calice sormontato da un'ostia, opera data al 1479 circa.

Lo studioso francese introduce poi un bellissimo quadro del XVI secolo, di Jacob Cornelisz⁸ (fig.3), in cui la santa si riconosce perché alle sue spalle si erge un'alta torre con tre finestre, ma interessante il particolare posto in primo piano: tiene in mano una piuma di pavone.

Dello stesso secolo, l'autore cita l'esempio del dipinto di Lucas Cranach⁹ (fig.4), in cui vediamo la santa che tiene il calice tra le mani sotto un panno. Nello sfondo la torre sempre con tre finestre. Réau informa poi il lettore delle scene della vita della santa più note e riprodotte. In questo caso, i momenti più influenti messi in scena sono: la prigionia nella torre voluta dal padre, la fuga dalla torre, ed ovviamente il suo martirio con la definitiva decapitazione.

Per quanto riguarda il martirio, fornisce un'importante informazione al lettore, poiché rende noto che Dioscuro, il padre di Barbara e suo carnefice, viene spesso raffigurato con abiti di etnia turca, con il copricapo molto vaporoso ed abiti in pieno stile orientale, armato con una spada molto inclinata, con l'aspetto di una figura del tutto pagana.

Per meglio far comprendere al lettore, cita alcune opere in cui Dioscuro viene rappresentato in questo modo.

Un'opera è del XV secolo, datata più precisamente 1503, fatta per mano di Hans Fries¹⁰

serie dei Massacri degli Innocenti.

⁸ Hoogewerff, 1935, consultabile al seguente link:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/jacob-cornelisz-oostsanen_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jacob-cornelisz-oostsanen_(Enciclopedia-Italiana)/)

Pittore, disegnatore ed incisore olandese. Fu uno dei maestri della scuola olandese del XVI secolo. Nato ad Oostsanen, fu attivo ad Amsterdam ne 1500. Dipinse quadri d'altare per diverse chiese, con tante composizioni diverse, il suo corpus comprende allora opere sacre ma anche dei ritratti. Spesso le sue opere rischiano di essere confuse con quelle del fratello, anch'esso incisore e pittore, chiamato Buys.

⁹ Baumgart, 1931, consultabile al seguente link:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/cranach-lucas-il-vecchio_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cranach-lucas-il-vecchio_(Enciclopedia-Italiana)/)

Artista che nacque nel 1472 nella Franconia superiore a Kronach, da cui deriva proprio il suo nome. Fu il maestro principale della Germania Sassone del XVI secolo. Lavorò nella sua bottega insieme ai figli, e fecero moltissime riproduzioni delle opere che risultava quasi difficile riconoscerne l'originale. Le opere, ad oggi sparse in tutte le gallerie d'Europa, lo mostrano agli occhi dello spettatore come un'artista borghese, e definito addirittura "arido", difficilmente le sue opere vennero definite apprezzate. Le opere di cui si hanno più rappresentazioni sono quelle raffiguranti Venere e Lucrezia, ed alcuni soggetti di scene antiche, in cui i nudi risultano essere manierati e sensuali.

¹⁰ Ganz, 1932, consultabile al seguente link:

https://www.treccani.it/enciclopedia/hans-fries_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Pittore nato a Friburgo nel 1465 circa. Nella sua formazione subì l'influenza di Dürer e di Schongauer. Fuse questi due stili creandone uno personale, accentuando quasi all'esagerazione le espressioni del volto. I suoi soggetti sono spesso sacri, ed oltre alla rappresentazione di Santa Barbara durante la decapitazione, si occuperà di scene di vita di altri santi, come: l'altare con scene della vita di San Giovanni Battista per i

(fig.5), in cui Dioscuro ha tutte le sembianze sopra descritte. È inoltre, un'opera di grande impatto, dal momento che il volto della martire è cosparso di sangue ed il suo sguardo è rivolto verso l'alto. Sullo sfondo il pastore che rivelò il suo nascondiglio, è disteso sul terreno ma la sua attenzione sembra essere attirata da un soldato, di cui lo spettatore riesce soltanto ad intravedere la spada.

Un altro autore che aiuta particolarmente nella ricerca iconografica sulla figura di Santa Barbara è George Kaftal.¹¹ Durante la rivoluzione bolscevica fuggì a Parigi per poi arrivare in Italia, e fu qui dove si avvicinò alla tradizione dei santi, iniziò allora a dedicarsi all'iconografia dei santi italiani.

Il suo primo volume, *l'Iconography of the Saints in the Tuscan painting*¹², fu pubblicato nel 1952. Il testo si occupa della descrizione iconografica dei santi nella pittura toscana dagli inizi del Duecento alla fine del Quattrocento.

In questo testo, Santa Barbara viene descritta come una vergine martire paleocristiana con in mano una torre con tre finestre per combattere il paganesimo che era sempre più diffuso. Poteva anche essere rappresentata tenendo una torre con un'ostia su di un calice, e la santa poteva trovarsi un trono, oppure con angeli che tendono una corona sul suo capo.¹³ In riferimento a questa visione della Santa ancora paleocristiana, riporta l'esempio del polittico di Cecco di Pietro, datato 1386, che mette in scena la *Crocifissione di Cristo, con attorno santi* (fig.6); Santa Barbara appare in una lunetta del polittico, con in mano una torre con tre finestre, due frontali ed una laterale, dalla postura ancora molto statica e con lo sguardo rivolto verso Cristo, in segno di contemplazione vediamo un'aureola perfettamente circolare, priva di irregolarità, che richiama alla perfezione divina che solo una figura sacra può avere.

Informa, poi, il lettore delle scene della passione più in voga per la vita della Santa e tra

Johanniter di Friburgo nel 1514, oppure l'altare di Maria del 1512 a Norimberga. Di norma viene descritto come un'artista che sa coniugare l'arte italiana con quella tedesca.

¹¹ Nato in Russia nel 1887, fu uno storico e compilatore dell'iconografia dei santi italiani.

¹² Questa prima opera, pubblicata in lingua inglese, come le successive, costituisce per la sua mole un lavoro inedito. Il suo carattere di novità ed originalità si può constatare se si pensa all'*Enciclopedia Cattolica*, dove viene a mancare la precisione e l'attenzione che pone Kaftal per ogni singolo santo. Ciò che conferisce prestigio a quest'opera è la reunion che si viene a creare: vengono raggruppate e riunite le riproduzioni sacre delle varie scuole di pittura italiana. La novità invece nasce dal raggruppare queste opere non più per autore, come di consueto, ma per soggetto. La materia presa in esame è soltanto quella contenuta tra il IV e il XVI secolo.

¹³ Kaftal, 1986, pp. 125-126 (I. vol.)

queste sono elencate: il momento della costruzione della torre con l'aggiunta delle tre finestre, la distruzione da parte di Barbara degli idoli pagani durante l'assenza del padre, il martirio di Barbara con le varie torture subite ed in fine la decapitazione fatta per mano del padre.¹⁴

Il secondo volume che Kaftal pubblica nel 1965, è intitolato *l'Iconography of the Saints in central and south italian painting*, questo secondo volume esamina il rapporto tra opere di composizione romane e la pittura religiosa. Per questo Santa Barbara viene descritta come una vergine martire ancora paleocristiana. Può avere accanto un pavone, può tenere in mano una croce o indossare una corona; quest'ultima può essere aggiunta sul capo come ornamento che conferisce importanza e regalità alla figura, ma il suo capo può essere agghindato anche da una corona di fiori. Può essere rappresentata anche con un libro di preghiere o con una Bibbia. Non può mancare la torre con le tre finestre, che può fare da sfondo, oppure può essere riprodotta in scala più piccola e tenuta tra le mani della Santa. Immane come ultimo attributo la palma, che la Santa tiene tra le mani, come segno del martirio subito.¹⁵

Kaftal riporta due immagini della Santa, all'apparenza diversa, ma osservandole alcuni punti di contatto sono reali.

L'autore scrive di una *Santa Barbara* (fig. 7) affrescata in una grotta nel X-XI secolo, a Calvi Risorta, presso la Grotta dei Santi in Campania, la si riconosce grazie al suo nome posto alle spalle della figura.¹⁶

Non può mancare la corona sul capo, come simbolo di regalità e di spicco, vi è anche l'aureola, anch'essa molto regale per la lavorazione che presenta: è un cerchio perfetto, e come già ripetuto simbolo celeste.

Tra le mani tiene una croce, che riflette luce, una corona. Identificare la santa è stato

¹⁴ Kaftal, 1986, pp.127-128 (I. vol.)

¹⁵ Kaftal, 1985, p. 149 (II. Vol.)

¹⁶ Purtroppo, nel 1982, un gruppo di volontari della zona, si accorse durante delle ricognizioni, entrando nella grotta, che uno scempio era avvenuto: i volti di alcuni santi, tra cui Barbara, Simone, Cosma e la Madonna erano mozzati, qualcuno li aveva tranciati con una sega, lasciando frammenti di affresco sul pavimento e dei drammatici vuoti alla parete. Il recupero degli affreschi avvenne dodici anni fa; se all'inizio si sperava che gli affreschi tornassero nel loro luogo di origine ad oggi nessuno la pensa più così. Furono collocati nel Museo Territorio della Reggia di Caserta, museo che però da tempo era ormai chiuso. Dunque, sono dei pezzi che ormai il pubblico non può più ammirare, ci rimangono solo le piccole formelle inglobate in una struttura che possa mantenerle. (fig.8)

Un articolo spiega in maniera esaustiva quali siano le idee dei ritrovatori e quali sono i modi di agire che i più richiedono consultabile al seguente link: [GLI AFFRESCHI DELLA GROTTA DEI SANTI E DELLE FORMELLE - Una triste sorte per l'Agrocaleno: la denuncia della Rete Archeocales \(casertafocus.net\)](http://casertafocus.net)

molto complicato, grazie al nome posto alle spalle, che permette di dare un nome a quel volto ancora paleocristiano, con una postura statica e dagli abiti bizantini, è stato possibile riconoscerla.

L'influenza bizantina, infatti, si nota non solo dal disegno e quindi nella composizione della figura, ma anche nell'abito che la santa indossa: sembra una principessa bizantina, con un ornamento di grandi cerchi, intorno ai quali si trovano larghe strisce di bianco in cui vengono incastonate gemme. Sembra inoltre anche portare un velo sul capo, posto sotto la corona. Ancora una volta è una postura statica e frontale quella in cui la Santa è rappresentata.¹⁷ L'altra figura che Kaftal pone accanto è una *Santa Barbara* che scrive di trovarsi a Sulmona, nel Museo Civico. Proveniente da una scuola di abruzzesi e prodotta nel XIV-XV secolo, (fig.9) ad oggi l'opera si trova ancora a Sulmona nei Musei Civi.

Sono presenti gli attributi più importanti come la torre con tre finestre, che la Santa tiene in mano, e la palma che stringe con l'altra mano, come simbolo del martirio.

Presente ancora la corona sul capo, che rispetto alla prima è fatta di fiori, ed immancabile l'aureola composta come un cerchio perfetto.

Anche in questo caso, come la precedente la posizione è ancora frontale, solo il capo è rivolto verso destra, dando maggiore movimento alla figura.

L'abito è meno bizantino, forse più romano, dimostrando le differenze tra le due arti, ma è comunque un abito principesco; la Santa indossa infatti una tunica con scollo chiusa da una cintura, e manto broccato a grandi cardì dentro formelle lobate, ancora di influsso bizantino. È un'opera dove influssi bizantini e romani sembrano fondersi.¹⁸

In fine Kaftal, elenca le scene della vita della Santa maggiormente riprodotte nelle

¹⁷ Gli affreschi della Grotta dei Santi sono diversi rispetto a quelli presenti nelle altre grotte, poiché gli artisti che vi lavorano abbandonando il riferimento al classico, in favore di fenomeni naturalistici occidentali, ed acquistano importanza artistica, perché diventano un anello di congiunzione tra l'arte tradizionale classica con quella del nuovo tempo. Per saperne di più sullo studio degli affreschi nelle grotte ed il loro ritrovamento, interessante è l'articolo: Sgarbi, 1984.

¹⁸ De Dominicis, 1969 (scheda ministeriale n. 1300013357) consultabile al seguente link:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1300013357>

La santa è illustrata in bianco e nero, ma ne sono descritti anche i colori, parlando dell'uso del colore oro che conferisce luce e che viene usato per l'aureola, la cintura e gli intarsi sul manto, del marrone nello sfondo, del manto verde e del rosa usato per la tunica. Informa il lettore dei capelli biondi della santa, delle roselline bianche e rosse che si alternano sul capo, e della carnagione rosea. Inoltre, l'opera presenta una cuspidè in cui è rappresentato Cristo con una tunica rosa ed un manto verde che tiene con la mano sinistra un globo rosso, e con la destra un rotolo delle sacre scritture. La santa viene posta in relazione alla Santa Barbara ancora bizantina della grotta dei Santi, in Campania.

scuole dell'Italia centrale e meridionale, e sono: Barbara che fugge di casa e suo padre, che di conseguenza la insegue e cerca informazioni su di lei chiedendo ai passanti, in realtà ad un pastore cristiano, che con l'intento di proteggere Barbara nega di averla vista. Di contro, un'altra scena molto in voga, era il momento in cui un pastore, definito cattivo, svela il nascondiglio di Barbara al padre, e le sue pecore per punizione divina si trasformarono in locuste. Infine, l'ultima scena, la più drammatica, in cui il padre, ritrovata la figlia la trascina per i capelli e la consegna al proconsole Marciano, colui che la giudicherà colpevole di essere cristiana e la farà torturare, per poi in ultima istanza decidere la sua decapitazione.

Kaftal per far comprendere al meglio al lettore una di queste scene propone un'artista come Pinturicchio che lavora in quello che è l'ambiente sacro ed artistico per eccellenza: le Stanze Vaticane, nell'appartamento Borgia. (fig.10)

Infatti, nella Sala dei Santi, Pinturicchio mette in scena un affresco con la fuga di Santa Barbara (1492-1494), in una grande lunetta.¹⁹

Lo stesso papa Alessandro VI si compiacque della giovane bellezza della santa, raffigurata con le chiome al vento nell'atto di fuggire.

Al centro è dipinta la torre con le tre finestre e sullo sfondo vi è il paesaggio montuoso dove lei si rifugiò, mentre a destra il padre, con in mano la spada o, meglio, una scimitarra, cerca adirato la figlia. Anche questa volta il padre è raffigurato con una sorta di copricapo orientale.

Penultimo libro scritto da Kaftal, su questa avvincente storia dell'iconografia di Santa Barbara è intitolato: *iconography of the Saints in the painting of north west Italy*, pubblicato nel 1978, tratta l'iconografia dei santi in quelle aree geografiche, cercando di trattare non solo gli attributi dei vari santi, ma anche parlando di quelle che dovevano essere le rappresentazioni più antiche per quelle aree geografiche, inglobando anche i cicli più antichi. Inizia come sempre con una carrellata di attributi relativi alla Santa, che viene descritta come una giovane martire paleocristiana.

¹⁹ La sala dei Santi è considerata infatti, il grande capolavoro di Pinturicchio. All'interno della sala vengono evocate le figure di sette santi, alcuni tra i più comuni, altri di rara evocazione, tra cui: Santa Elisabetta con la Visitazione, Sant'Antonio Abate e San Paolo di Tebe, Santa Caterina nella Disputa, Santa Susanna, San Sebastiano e Santa Barbara. L'appartamento Borgia nasce con Alessandro VI, come residenza con la propria famiglia, ed affidò la decorazione interna con il grandioso ciclo di affreschi a Pinturicchio ed ai suoi assistenti. I lavori avvennero tra il 1492 ed il 1494. Fu l'incarico più impegnativo di tutta la sua carriera.

Poteva tenere tra le mani, come sempre, la torre in piccola scala, oppure l'edificio poteva trovarsi ai suoi piedi.

Tra le mani poteva poi tenere una palma oppure un libro.

La Santa poteva anche essere raffigurata in ginocchio durante una preghiera.

Rispetto agli altri attributi qui si hanno delle sostanziali novità: Kaftal, infatti, informa il lettore che la Santa può essere rappresentata anche con un turbante, attributo che fino ad ora era stato assegnato soltanto al padre. Può avere un filo di perle tra i capelli, al posto della canonica corona, e può anche avere una corona fatta solo di fiori con un ostensorio con dentro l'eucarestia, ed in mano come simbolo del martirio può stringere non solo la palma o la classica spada, con cui il padre la decapitò ma anche una freccia.²⁰

Informa poi di alcune iscrizioni su pergamena: tutte recitavano nello stesso modo,

“Santa Barbara ora pro nobis”

Cita anche un esempio di una *Santa Barbara* con queste caratteristiche, in un polittico di Durandi Giacomo, del XV, originariamente la sua collocazione era Lucéram, ad oggi si trova al Musée des Beaux-Arts, a Nizza.²¹ (fig.11)

Si trova nel polittico sotto la figura il nome della Santa, e ai piedi della Santa vi è una torre, ma non con le tre finestre, che sembrano non essere un particolare necessario, ma con due; nella mano destra tiene una palma, mentre nella sinistra una freccia, entrambi segni del suo martirio. Ancora una volta un'aureola perfettamente circolare, collegata al capo attraverso un filo di perle.

Ultimo libro scritto da Kaftal e pubblicato nel 1985, si intitola: *iconography of the Saints in the painting of north east Italy*, si occupa della ricognizione iconografica di quelle aree geografiche, e cita brevemente la città di Venezia, in quanto luogo di conservazione di una parte delle sue reliquie.

La Santa anche questa volta viene rappresentata come una vergine martire paleocristiana con indosso un mantello e di norma indossava una corona, nel capo

²⁰ Kaftal, 1986, pp. 113-114 (III. Vol.)

²¹ Bisogna ricordare che Nizza ha da sempre fatto parte della Liguria, sotto l'Impero Romano, nel Regno longobardo e nel Regno d'Italia, e nel Sacro Romano Impero. Nel 1860, Nizza fu annessa alla Francia.

poteva anche avere un nastro tra i capelli che poteva essere rappresentato con due varianti: un semplice nastro oppure ingioiellato; la sua veste era altrettanto regale e ricca nel tessuto.

Tra le mani poteva portare una piccola croce, una palma, un libro, ed anche questa volta compare una freccia, l'immane torre sempre in scala più piccola, un'ostia oppure un calice con un'ostia.

Aggiunge un'altra novità rispetto alle precedenti: può essere presente un devoto ai piedi della Santa; scena che fino a quel momento non era mai stata raffigurata.²²

Per comprendere al meglio questi attributi come al solito l'autore pone degli esempi.

In questo caso cita una *Santa Barbata* affrescata in una chiesa del Trentino-Alto Adige, a Quarazze, nella chiesa di San Pietro²³, nel 1400 circa, da un'artista anonimo. (Fig.12)

La santa è raffigurata in grandi proporzioni, con un nastro di gioielli a coronare il suo capo e l'aureola a raggio, che richiama perfettamente i raggi della luce divina.

Porta un ampio mantello che copre tutte le vesti ma allo stesso tempo dona movimento all'opera, inoltre, nella mano destra è ben riconoscibile una torre in piccola scala con cuspidi, e nell'altra tiene un'ostia.

Ai piedi della martire si svolge la scena di devozione di cui sopra citata: un devoto inginocchiato ai piedi della Santa è in atteggiamento di preghiera, ha lo sguardo rivolto verso Barbara ed ha una veste molto semplice.

Altro esempio riportato dal Kaftal, riguarda un'opera ad oggi a Baltimora ma prodotta da un'artista veneziano, Catarino Veneziano²⁴, nel 1370 circa: un polittico con *Vergine*

²² Kaftal, 1986, pp.105-106 (IV. Vol.)

²³ Interessante è la chiesa in cui è conservato l'affresco, poiché è la più antica e piccola delle chiese paleocristiane dell'Alto Adige ed è il risultato di più sovrapposizioni avvenute tra il V ed il VII secolo. La prima costruzione paleocristiana risale al V-VI secolo; la seconda è del VII secolo. Un'ultima costruzione, che diede la struttura finale alla chiesa avvenne in epoca carolingia, quindi tra l'VIII e IX secolo. Emerge un'architettura di alta qualità che deriva dalla tradizione bizantina e ravennate della seconda metà dell'VIII secolo, si può inoltre notare una certa somiglianza nella struttura con la chiesa di San Zeno a Bardolino, presso Verona, datata al IX secolo. Della fine dell'XI e l'inizio del XII secolo risalgono gli affreschi in cornice del lato destro sud, con il Cristo in Maestà tra i Santi Pietro e Paolo. Accanto vi è San Michele con una bilancia che pesa le anime, ed è inserito in una cornice semplice tra le nicchie con le Sante Barbara e Caterina.

²⁴ Cfr. Pallucchini, 1964, pp.194-200

Caterino Veneziano, fu uno dei pittori attivi nella seconda metà del Trecento. Fu attivo a Venezia e in tutto il Veneto, ed anche in Dalmazia. Una delle sue opere più importanti che lo resero molto conosciuto fu una pala con l'Incoronazione della Vergine, firmata insieme al maestro Donato nel 1372. Ciò che risulta nelle sue opere è un importante influsso bizantino per le figure centrali che fungono da protagoniste della tela, ma allo stesso tempo sembra anche essere un'artista ben disposto alle novità tardogotiche che nella città lagunare si diffondevano con sempre maggiore forza. Il polittico di Baltimora fa parte dell'ultima fase dell'artista, dove ormai le sue consapevolezze artistiche erano ben precise, si può infatti parlare di un

con Bambino ed attorno altri santi. (fig.13)

Santa Barbara è in uno dei riquadri, e la si riconosce non solo perché sullo sfondo vi è il suo nome iscritto, ma anche perché i suoi attributi sono ben riconoscibili: vi è una corona con gemme rosse incastonate ad ornare il capo, il manto di un rosso regale si appoggia con ancora staticità al di sopra della veste, prodotta con un verde lucente ed ornata nella parte alta con pietre e gemme.

Tra le mani gli attributi più riconoscibili: la freccia segno del martirio ed il libro, segno della saggezza e del sapere divino.

I quattro volumi di Kaftal, e quelli di Réau sono testi fondamentali; quando vennero pubblicati destarono molto scalpore, in quanto rivelatori di studi relativamente recenti ma soprattutto nuovi.

Non indifferente è anche lo studio portato avanti da Gerd Heinz-Mohr²⁵, intitolato: *Lessico di iconografia cristiana*, pubblicato nel 1984.

All'interno del testo, vari sono gli attributi riferiti alla Santa; l'autore si premura di spiegarne anche il significato.

Come attributi di Santa Barbara si possono trovare:

- **Calice**, il quale poteva presentarsi come un boccale rotondo di diversa misura, molto aperto in alto; il piede che fungeva da base poteva presentarsi molto largo e saldo. Il calice venne anche usato per pratiche definite pagane ma che si trasformarono in cristiane, come la conservazione del vino, che veniva fatta già all'epoca di Alessandro Magno. I materiali del calice potevano essere vari: bronzo, oro e argento, meno usato il vetro. La Santa può essere raffigurata con il calice tra le mani, e sopra questo può anche esserci un'ostia sospesa.²⁶
- **Corona**, destinata all'ornamento del capo, originariamente era simbolo di dignità esclusivamente regale.

ulteriore influenza dell'arte gotica che portò ad un'accentuazione espressiva e ad una frontalità ancora molto insistente nelle opere, come nel particolare di Santa Barbara.

²⁵ È stato un teologo, storico dell'arte e pubblicitario tedesco. Subito dopo il diploma studiò teologia protestante, filosofia, storia e storia dell'arte. Si arruolò nel servizio militare nel 1940 e divenne prigioniero di guerra sovietico. Grazie a queste esperienze scrisse anche molte opere popolari. Dopo il ritorno in patria lavorò in case editrici come redattore. La sua doppia natura da storico religioso e giornalista lo portò alla scrittura di quest'opera, che si presenta come un perfetto connubio tra ricerche meticolose ed espressione della spiritualità all'interno delle opere d'arte.

²⁶ Heinz-Mohr, 1984, pp. 78-80

Acquista un carattere simbolico importante perché posta sul capo, partecipa al significato trascendente dell'unione tra uomo e divinità.

Può essere di varie forme, ma quella più usata è rotonda, richiamando alla perfezione divina.

Il materiale con cui viene messa in scena nelle opere è sempre prezioso, come l'oro, ma parlando di una martire può anche essere rappresentata con materiale a carattere sacrificale, come foglie o più in generale fiori.²⁷

• **Libro**, occorre fare una distinzione; se si tratta di un rotolo o di fogli messi insieme e rilegati con cuciture esterne che la Santa tiene in mano si tratta di codices e volumina, che compaiono nelle opere d'arte paleocristiane. Il rotolo è simbolo della legge divina o della dottrina della fede. Il libro per eccellenza che di solito caratterizza Barbara, è decisamente la Bibbia.²⁸

• **Palma**, o anche il ramo di palma, in Oriente l'albero della palma è molto vigoroso e per questo è un simbolo di vittoria, ascesa, rinascita ed immortalità.

I rami di palma nelle mani della martire hanno lo stesso valore, vanno dunque non solo ad evidenziare il coraggio della Santa, ma anche la vittoria che ha sulla morte e sul martirio come simbolo di vita eterna.²⁹

• **Pavone**, prima che questo diventasse il simbolo della vanità, era simbolo nella prima tradizione cristiana della ruota solare e del cielo stellato, che la coda a ventaglio ricorda. Inoltre, secondo Plinio il Vecchio, il pavone in autunno perdeva tutte le sue penne che venivano poi riacquistate in primavera: per questo si trasforma in simbolo di risurrezione e rinascita.³⁰

Si instaura, allora, un rapporto tra vita e morte, che viene espressa nel binomio palma-pavone, molto usato per identificare la vittoria sulla morte e la rinascita.³¹

Esempio calzante per Santa Barbara è sicuramente l'affresco in Santa Maria Antiqua,

²⁷ Heinz-Mohr, 1984, p. 116

²⁸ Ivi, pp. 201-203

²⁹ Ivi, pp.259-260

³⁰ Bisogna ricordare che soprattutto nel XI e nel XII secolo l'animale rappresenta qualità, inclinazioni ed esperienze dell'uomo, oppure ciò che lo minaccia, lo spaventa, e lo sfida. La simbologia dell'animale è largamente espressa nel *Physiologus*, la fonte più caratteristica per l'arte figurativa del Medioevo che si riferisce al mondo animale. È un'opera redatta in Alessandria d'Egitto, probabilmente composta intorno al 200. Al suo interno comprende opere di antica scienza della natura, speculazioni cosmologiche e letteratura favolistica, il tutto presentato in chiave allegorica. Viene ripreso e rielaborato nei Bestiari francesi.

³¹ Heinz-Mohr, 1984, p. 277

già molte volte citato dagli studiosi precedenti.

• **Torre**, immancabile attributo della Santa.

L'autore introduce questo attributo con una riflessione nuova; l'edificio, infatti, lo induce a pensare in un primo momento alla Torre di Babele, il cui significato simbolico è la superbia dell'uomo, che diventa sempre più arrogante, ma a cui riesce impossibile andare oltre la torre, rimanendo dunque ancorato alla sua situazione umana.

Per Barbara è diverso, perché è grazie alla torre che si innalza verso Dio, in quanto luogo non solo di prigionia ma anche di preghiera poiché tranquillo.

Inoltre, nella tradizione iconografica la torre assume un significato del tutto positivo: diventa simbolo della vita eterna e di ascesa ai cieli divini.

Per Santa Barbara era anche simbolo della trinità, dal momento che le finestre del suo luogo di prigionia erano proprio tre, come il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo.

Le torri campanarie, compaiono in Occidente solo dall'epoca carolingia, e in un primo momento assumono la forma dei battisteri isolati, costruiti accanto alle chiese.³²

Per avere un quadro cronologico maggiormente completo, si può anche leggere il recente scritto di Paolo Furia, *Dizionario Iconografico dei Santi*, pubblicato nel 2002.³³

Di seguito verranno riportati alcuni dei segni, simboli ed attributi più significativi per Santa Barbara, ognuno con una specifica spiegazione.

• **Palma**: è l'attributo che lega la figura della santa al suo martirio. Il significato che porta è quello dunque di vittoria, dell'ascesa al mondo divino ed è soprattutto simbolo di rinascita ed immortalità.

Questa simbologia viene anche attestata in un versetto della Bibbia, nella sezione dei Salmi, in cui si recita:

³² Heiz-Mohr, 1984, pp. 335-337

³³ All'interno del testo, seppur di recente pubblicazione, Paolo Furia cerca di delineare il significato nascosto che si trova dietro ogni simbolo sacro. Attualmente l'autore è un assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia e Scienza dell'Educazione presso l'Università di Torino, è membro del centro CIM, e dell'associazione Alumni du Fonds Ricoeur. Della stessa collana, sempre relativa all'iconografia sacra si conosce un altro testo, anch'esso di recente pubblicazione: *Segni, simboli e allegorie nell'arte sacra*, Ares, 2016. In cui vengono spiegati altri simboli e segni che nel primo testo mancano.

“Come fiorirà la palma così fiorirà il giusto.”³⁴

La palma la si trova già nei culti pagani, come pianta solare e sacra al dio Apollo. Nella mitologia romana è legata al sogno di Rea Silvia, la quale vide due palme molto grandi ergersi ed arrivare fino al cielo.³⁵

• **Aureola:** Come vedremo, Santa Barbara non necessariamente è rappresentata con l'aureola, a volte non presenta questa caratteristica, mentre in alcune raffigurazioni presenta un cerchio perfetto, per richiamare il concetto di perfezione che investe la figura e quindi la santità.

Una menzione particolare va fatta all'aureola sfumata, perché è l'unica che viene usata per i beati e non per i santi. Questa particolarità ci permette di intuire subito che non si tratta di un santo, in quanto non è inscritta in un cerchio dai contorni precisi, perché la sua gloria non è ancora forte e lucente.

Come sopra citato, ogni aureola poteva avere un colore diverso e quindi anche un significato ed attribuzione diversa:

Rossa: destinata ai martiri,

Verde: destinata ai confessori,

Viola: destinata ai penitenti,

Bianca: destinata alle vergini,

Nera: destinata a chi è privo della luce divina, dunque al demonio o ai dannati.

Ma l'aureola non venne usata solo nelle raffigurazioni religiose, basti pensare all'imperatore bizantino Giustiniano e alla moglie Teodora, che nella Basilica di San Vitale a Ravenna vengono raffigurati con un disco d'oro attorno al loro capo: dunque aureola utilizzata anche per le rappresentazioni ufficiali dell'impero.

³⁴ Cfr. Origoni, 2000, pp. 11-14.

Tutto il testo dà delle utili informazioni relative alla simbologia dei fiori, l'autrice concede alla palma un altro significato. Viene concepita come simbolo dell'annunciazione alla Madonna dell'ascesa dei cieli.

³⁵ Anche nella tradizione egizia la palma è molto presente, in quanto la sua forma richiama i raggi del sole del divino. Vi sono infatti molti basso rilievi del dio Thot intento a contare gli anni sulle foglie di una palma.

• **Pavone:** animale spesso presente nelle raffigurazioni di Santa Barbara, soprattutto nella pittura parietale di Santa Maria Antiqua al foro romano, della prima metà del VII secolo.³⁶ Il pavone simboleggia la resurrezione e la rinascita, grazie al suo rinnovato piumaggio annuale. Ma non solo, è anche simbolo di regalità, di gloria e di immortalità. Quando il pavone è rappresentato con la coda aperta simboleggia il cielo stellato, la ruota solare³⁷, da non confondere con la ruota fisica ed in movimento di Santa Caterina. Inoltre, il pavone è anche simbolo della verginità della santa. Il pavone bianco è più raro da trovare, e simboleggia la perfezione spirituale e la completa purezza. Molte volte viene utilizzato anche per rappresentare Cristo.

In Santa Barbara l'animale è anche il riflesso della santa, come il pavone è immortale, così Barbara dopo le verghe usate dal padre per colpirla resistette e le verghe stesse divennero piume di pavone³⁸. Nei pittori tedeschi e fiamminghi è tipica anche la penna di pavone, accompagnata al libro santo per eccellenza: la Bibbia.³⁹

• **Pisside:** come simbolo dell'Eucarestia, Barbara rappresenta colei che è morta per Cristo e quindi degna di portarlo con sé e come suo simbolo.

• **Torre:** è l'attributo più conosciuto, e ad impatto visivo il più semplice da riconoscere. Per molti anni, Barbara fu rinchiusa dal padre in una torre dopo aver professato la propria fede cristiana. La torre è sempre rappresentata con tre finestre, inizialmente doveva averne solo due ma la ragazza decise di aggiungerne una terza in onore della Santissima Trinità e di Dio, che è unico e trino.

Era visitata da un angelo che le portava l'eucarestia in un calice.

• **Spada:** usata da Dioscuro, padre di Barbara, per decapitarla. Dopo che la ragazza venne portata ed imprigionata nella torre, arrivò il momento del martirio e alla fine venne decapitata da suo padre con la spada. La leggenda narra che appena il padre la decapitò venne incenerito da un fulmine.

³⁶ Angeletti, 1973, p. 116

Nell'immagine il pavone si trova dietro la figura della Santa, come se fosse non solo una sorta di protettore, ma anche il riflesso della forza che la ragazza aveva. Il pavone appare con segni molto sottili.

³⁷ Furia, 2002, p. 46

³⁸ Già nell'antica Grecia il pavone aveva assunto questo significato di forza; veniva infatti definito il volto di Era, mentre presso i Romani assunse il nome di Uccello di Giunone.

³⁹ Cfr. Castelli, 2002, pp. 47-83

• **Fulmine:** simbolo atmosferico legato al momento del martirio e morte della santa. È il simbolo della potenza sovranaturale ed espressione della presenza e potenza di Dio. Nella Bibbia, il termine fulmine ricorre in undici versetti; in tutti viene messa in risalto la loro potenza e forza distruttrice. Siamo di fronte ad un simbolo che non sempre ha una connotazione positiva.

SECONDO CAPITOLO: STORIE E CULTO DELLA SANTA

2.1 carattere ed imprese

Mettere su carta notizie certe relative alla vita della martire, è operazione lunga e difficoltosa, poiché le fonti non sono dalla nostra parte, ed affidarsi alle tradizioni locali o popolari non sempre è un bene. Alcune delle fonti biografiche più accertate sono di certo le agiografie, e grazie a queste si può riuscire a ricostruire la vita dei santi in maniera precisa.

Nei primi secoli del cristianesimo, fino all'editto di Costantino, i santi venerati dalla chiesa, oltre a San Giovanni Battista e la Madonna, erano i martiri,⁴⁰ infatti in greco "martyrs", significava testimone, e così era definita anche Barbara.

In epoca pagana veniva chiamato così chi svolgeva delle funzioni sacerdotali e la chiesa aveva adottato questo termine per i vescovi.

Ma alla fine del VII secolo qualcosa cambia, si iniziano a raccogliere le storie di questi martiri e vengono scritte le prime *Passiones*, opere in cui si narra del momento del martirio in maniera più dettagliata, ma fino ad allora i testi di maggiore valore in questo ambito erano gli *Acta*, cioè i verbali ufficiali dei processi e degli interrogatori.

Dunque, nel tempo le fonti per lo studio e le imprese di questi santi crescono incessantemente, e conoscere le loro vite è importante anche per una ricerca iconografica, per comprendere gli attributi che vengono accordati ad ogni singola figura; per questo, si prenderanno in esame le notizie tradizionali e di varie agiografie, utili per capire e conoscere le origini del culto, in Occidente e in Oriente.

Francesco Zaccaria presenta uno studio su Santa Barbara, al cui termine afferma quanto sia necessario ammettere l'esistenza di molteplici Barbara e riconoscere nella ragazza di Nicomedia l'unica vera martire che oggi viene venerata in tutto il mondo.

Infatti, molte dovevano essere le giovani che sotto l'esempio della martire fecero la medesima scelta di vita e di morte, e dunque vengono tutte identificate sotto il nome di

⁴⁰ Cattabiani, 2018, p.7

Barbara.

Già il solo nome della martire fu emblematico: derivante dal termine greco “barbaros”, venivano così indicati tutti coloro che non fossero greci, e dunque era un suono usato per identificare gli “Stranieri”. Ciò era fortificato anche dai mezzi espressivi di questi popoli, dal loro linguaggio, il cui suono non era melodia gradita ai greci, ma erano suoni così forti da essere definiti quasi balbuzienti o balbettanti.

Il Canonico Pio Paschini, nella sua opera: *S. Barbara, note agiografiche* afferma con assoluta certezza che vissero più ragazze martiri con il nome di Barbara, ma non era altrettanto sicuro della veridicità del nome.

Per verificarne l’origine reale si sofferma sullo studio di due epigrafi di tempi diversi, dove il nome è ben in evidenza⁴¹.

- Una di queste epigrafi è una tavola, proveniente da un edificio romano della fine del IV secolo d.C., dove compare la scritta: “Sebera et Barbara”.

- L’altra era una lapide di origine incerta, ma è stata ritrovata nel pavimento di San Giovanni in Laterano, con la scritta “Montana mater fecit Barbarae Benemerenti”.

Come si può notare queste iscrizioni sono di tipologie ben diverse, una fa parte del mondo pagano, mentre l’altra appartiene ad un filone cristiano. Due mondi contrapposti che però accettano lo stesso nome; sarebbe interessante capire perché questo nome avesse suscitato tanto interesse presso i non cristiani⁴².

Probabilmente, informa i lettori Francesco Giuffrida, nella sua *Agiografia su Santa Barbara*, che i pagani usavano il nome Barbara per identificare il nome della gens, era dunque una sorta di cognome per far capire che fossero stranieri, ricollegato all’etimologia della parola. Rimasta aperta la questione del nome un’altra faccenda arreca alcuni dubbi, come il luogo e l’anno di nascita della santa, ma ormai in molte agiografie gli studiosi sono concordi nel far nascere la santa a Nicomedia, attuale Turchia, oggi città di Ismir o Kocael, nel 273 d.C.

Dei due genitori di Barbara, si hanno notizie solo del padre, Dioscuro, grande idolatra

⁴¹ Paschini, 1927, p. 3

⁴² Giuffrida, 1973, p.301

dei culti pagani, che cercò in ogni modo i favori degli imperatori Diocleziano e Massimiano Erculeo, per questo era solito compiere molti viaggi per il suo lavoro per l'impero e durante i suoi viaggi ad occuparsi di Barbara era la madre, che nascondeva un grande segreto: professava la religione cristiana.

E da buona madre cristiana iniziò la figlia alla stessa professione di fede, le parlava di Cristo, della sua dottrina e dei suoi miracoli, e la giovane sembrava essere ben disposta all'ascolto; ma nel frattempo la situazione storica cambia⁴³ e a causa di questa Barbara si trova a doversi trasferire in Italia: la sua destinazione fu Roma, luogo molto adatto secondo Dioscuero per iniziare la figlia ai culti pagani, ma la famiglia, a differenza di Dioscuero non si ambientò subito al nuovo stile di vita romano, e Barbara viene descritta dalle agiografie come una ragazza che non subito riuscì a vivere a pieno l'ambiente romano, rimase piuttosto una ragazza molto riservata ma insaziabile di sapere: leggeva moltissimo e quando poteva visitava le antiche rovine romane per studiarne la storia e l'immensa bellezza.

Purtroppo, nel momento in cui la giovane stava iniziando ad abituarsi alla sua nuova vita, un grave lutto colpì la famiglia: sua madre muore, e il rapporto tra padre e figlia a questo punto si consolida ancora di più: Dioscuero parla di cosa accade a Roma, informa la figlia sugli ultimi fatti accaduti in Italia e nelle altre parti del mondo, e uno dei suoi argomenti preferiti sembrava essere la religione pagana, ma nota nella figlia una certa indifferenza e scetticismo per l'argomento, infatti, dopo qualche tempo scoprì che la giovane aveva una spiccata simpatia per la religione della madre, il Cristianesimo.⁴⁴ Per questo nel tempo sembrava sempre più distaccata dal padre, non amava le compagnie giovanili romane ma preferiva ritirarsi nella natura, leggere e contemplare il creato; ma in virtù di queste abitudini i pettegolezzi non tardarono ad arrivare ed ormai se ne conoscevano molti sul suo conto, tanto da essere definita dai giovani romani come una "Barbara", ovvero la straniera, incolta e anche rozza, colei che non riusciva ad integrarsi nella società: una pazza. Secondo molti studiosi il nome nacque proprio da questo episodio.

Il padre decise allora di riportarla nella natura di Nicomedia: la natura a lei familiare

⁴³ Massimiano, dopo lo smembramento dell'Impero Romano deciso da Diocleziano, ebbe il comando dell'Occidente con il titolo di Augusto, e la sede dell'impero romano d'occidente divenne Milano. Scelse come suo collaboratore proprio Dioscuero, invitandolo a vivere in Italia. L'invito di un imperatore era garanzia sicura, per questo accettò immediatamente portando con sé moglie e figlia.

⁴⁴ Ivi, p. 30

forse le avrebbe fatto bene, e se si fosse trattato di un esaurimento nervoso a causa della morte della madre, li avrebbe avuto il tempo ed il modo di guarire al meglio.

Il soggiorno sembrava aver portato i suoi frutti, infatti, la ragazza sembrava essere tornata in sé, sorridente e piena di vita e forte di questa guarigione il padre decise di condurla nuovamente a Roma, così da far cessare completamente i pettegolezzi e le cattive dicerie sul suo conto.

Il suo debutto nella società fu grandioso, ma dopo qualche tempo le cattive voci tornarono, e questa volta l'accusa rivolta alla giovane era di immensa gravità: veniva infatti accusata di essere cristiana e la voce arrivò anche al padre, la cui posizione politica a questo punto oscillava, niente era più sicuro per la sua carriera, e Dioscuro non poteva fare altro che pensare ad una soluzione per il disastro causato dalla figlia. Per far cessare ogni voce, propone alla giovane un matrimonio ma questa rifiutò con grande decisione, e dopo varie minacce alla fine Dioscuro decise di rinchiudere Barbara in una torre, così che la giovane potesse pensare e riflettere sul suo futuro e su quello del padre, ma Barbara apparve accogliere con gioia la notizia della reclusione, poiché poteva vivere in tranquillità la propria fede insieme alla sua fidata serva ed amica Giuliana⁴⁵. Il padre andava spesso a trovare la figlia, cercando di farle cambiare idea, ma alla fine dai loro discorsi ne uscì non solo un rifiuto per il matrimonio ma anche il rifiuto per il culto pagano e Dioscuro che a questo punto, per non far ricadere sulla sua persona altri pettegolezzi partecipava con sempre maggiore impegno alle feste ed i riti pagani, all'improvviso dovette allontanarsi da Roma per via di un incarico, che tranquillizzò l'uomo in quanto considerato ancora fedele servitore dell'Impero e del culto pagano. Contro le ritrovate sicurezze del padre, fu in quel momento che Barbara decise di aggiungere una terza finestra alla sua torre; il progetto iniziale di Dioscuro ne prevedeva solamente due, ma la giovane ordinò la costruzione di un'altra finestra come simbolo della Santissima Trinità.

Era l'istante in cui la sua fede si era manifestata in maniera chiara e pura, in virtù di questi avvenimenti la torre divenne uno degli attributi più esemplari.

Nel frattempo, la giovane che grazie all'assenza del padre aveva più libertà, passeggiando con delle compagne nel giardino dell'abitazione, distrusse tutte le

⁴⁵ Angeletti, 1973, p. 42

Anche Giuliana diverrà martire sotto l'esempio di Barbara, le due giovani verranno infatti martirizzate insieme.

statuette di divinità pagane che abbellivano l'ambiente, e quando il padre tornò dal suo lungo viaggio e vide l'offesa recata alle sue divinità, rese il suo isolamento sulla torre ancora più duro, a causa del gesto che Barbara aveva compiuto.⁴⁶

Ad alimentare la rabbia di Dioscuro fu la scoperta dell'aggiunta della terza finestra poiché, quando chiese spiegazioni alla figlia, la stessa rispose con estrema tranquillità di essere cristiana; furono parole dure ed incomprensibili per il padre, che in un primo tempo si limitò a richiudere nuovamente la figlia nella torre.

Dopo un colloquio avvenuto con Barbara qualche giorno dopo, in cui la ragazza ribadiva la sua fede cristiana ed il rifiuto a sposare un giovane rampollo dell'aristocrazia romana, l'ira di Dioscuro divenne così grande da indurlo a sguainare la spada per uccidere Barbara, ma la giovane riesce a scappare grazie anche all'aiuto della servitù, e si ritrovò in una boscaglia, piena di alberi dove non vi era un vero e proprio sentiero. Il padre insieme ad alcuni servitori iniziò le ricerche della figlia, chiedeva ad ogni passante ma nessuno aveva la risposta che egli desiderava; alla fine due giovani pastori che qualche tempo prima videro Barbara mentre pascolavano il loro gregge, indicarono a Dioscuro il nascondiglio della figlia, la quale infatti, venne trovata. Ma una punizione divina era prevista per i due giovani e non arrivò a tardare, infatti, tutte le loro capre, fonte di sostentamento, vennero trasformate in locuste.

Barbara venne portata davanti ad un tribunale e denunciata al prefetto Marciano dal suo stesso padre; i capi di imputazione erano gravissimi, poiché l'accusa era quella di essere cristiana.

Dopo un lungo interrogatorio dove Barbara si dimostrava decisa nella sua scelta di vita e di fede il prefetto divenne sempre più fremente di rabbia, e sempre più crudele, iniziò così il suo martirio: ordinò alla ragazza di spogliarsi e venne atrocemente torturata e solo dopo portata nella sua cella del carcere. Venne un nuovo giorno ed un nuovo interrogatorio: Barbara era ancora ferma nelle sue idee, non avrebbe rinnegato la sua fede cristiana ed il suo amore per Dio, e di nuovo incominciarono altre torture per la giovane, lo stesso padre iniziò a colpirla con le verghe, un altro sotto ordine del prefetto la fece denudare e le strappò i seni, mentre un terzo servitore le bruciava le carni con il

⁴⁶ Verosimilmente la ragazza aveva decapitato tutte le statuette, infliggendo la stessa sorte che dopo poco sarebbe capitata a lei.

fuoco.⁴⁷

Dopo queste orribili torture venne portata in cella quasi prova di vita, ma la notte una visione angelica la guarì da tutte le ferite e l'indomani presentatasi di fronte al prefetto sembrava rinata; nessuna ferita, nessun accenno di dolore nel suo viso.

Questo fece adirare ancora di più il prefetto, e ad alimentare la sua furia si aggiunse anche l'intervento della fidatissima serva Giuliana; la quale in un momento di grande sconforto per la sua padrona, piangendo affermerà di essere anch'essa cristiana e di voler dimostrare la sua fede con convinzione rimanendo anche nel dolore accanto alla sua amica Barbara; per questo Giuliana venne torturata in maniera molto cruenta: sospensione ed ustione delle carni, e infine venne rinchiusa nelle carceri.

Nemmeno questo bastò a far cambiare idea a Barbara, la quale pregava per lei e per Giuliana.

Il quattro dicembre fu l'ultimo giorno del processo: Marciano lesse la sentenza, Barbara vista la sua fede cristiana doveva essere decapitata ed il padre fece una richiesta particolare, voleva essere lui ad uccidere lui la figlia poiché non poteva sopportare di avere su di sé il disprezzo di tutta Roma a causa della fede disonorevole di Barbara, tutti gli sforzi che aveva fatto per costruirsi una carriera politica all'interno dell'Impero non dovevano essere vani, per questo decise di compiere un atto dal significato molto forte. Prese la sua spada, prese la figlia dai capelli e la giovane si mise in ginocchio, Dioscuoro con tutta la sua forza di cui era capace, sguainò la spada e senza guardare per un'ultima volta la figlia che tanto aveva amato, la decapitò. Questo accade il quattro dicembre del 290. La risposta divina arrivò, in quanto subito il cielo si aprì ed un fulmine colpì Dioscuoro uccidendolo e facendo cadere la sua spada⁴⁸.

La spada ed il fulmine, come abbiamo delineato, sono altri due attributi utili ad indentificare la santa. Fu ordinata anche la decapitazione di Giuliana, che per questo in alcuni casi può essere scambiata o confusa per Barbara. I fedeli servitori della giovane

⁴⁷ Torture simili vennero inflitte anche ad Agata, altra martire vergine, protettrice della città di Catania, che subì il martirio sotto la persecuzione di Decio. Ad Agata fu ordinato di camminare sui carboni ardenti, venne colpita dalle verghe ed in fine le vennero strappati i seni, gli stessi che oggi sono il suo attributo principale. Molte, infatti, sono le opere catanesi di chiese o abitazioni private in cui Sant'Agata è rappresentata con un vassoio con sopra le mammelle.

⁴⁸ Cattabiani, 2018, p. 126

Alcune biografie della Santa, raccontano che probabilmente si scatenò anche una terribile tempesta, e nella corsa verso un riparo anche il prefetto insieme ai dignitari di corte e a tutti coloro che avevano assistito al processo e al martirio, vennero risucchiati dal vento e dalle acque, causando anche la loro morte.

ormai martire preso i corpi delle ragazze e li portano presso una fonte in cui vennero seppellite. Ancora oggi rimane aperta la questione sul luogo della sepoltura; secondo la tradizione reatina il corpo di Barbara venne sepolto nei pressi di Scandriglia, e lì riposò fino alla fine del X secolo, quando i reatini lo recuperarono per traslarlo a Rieti. Secondo altri, invece il martirio avvenne a Roma e successivamente alla morte di Dioscuro un servo di nome Valentiniano prese i corpi delle due martiri, Barbara e Giuliana e li depose accanto ad una fontana. L'ultima ipotesi, ma la meno accreditata è che il luogo della sepoltura coincida con il luogo di nascita di Barbara.

2.2 Il culto in onore della Santa

Una storia tormentata ma anche molto conosciuta quella di Santa Barbara, oggi venerata in tutto il mondo.

Il suo culto e la sua venerazione sono legati a specifiche aree italiane, come Sicilia e Veneto, ma anche in diverse aree geografiche europee ed extraeuropee.

Legate alla sua storia nascono molte chiese e cappelle, in questo paragrafo verranno esplicate la loro nascita e diffusione in relazione al culto della santa.

Il culto più antico della santa nasce proprio a Roma, abbiamo già testimonianza di una chiesa in onore di Barbara, durante il pontificato di Giovanni X; la chiesa andò distrutta, ma Paschini informa il lettore che accanto alla santa ci fossero le figure dei santi Ciro e Giovanni, entrambi egiziani⁴⁹.

A Tivoli, nella metà del IX secolo, c'era già un monastero che portava il nome di Santa Barbara. A Viterbo, si ha il ricordo del culto della Santa in un casale denominato "Santa Barbara".⁵⁰ Tra le città d'Italia in cui si sviluppa il culto della devozione si annoverano: Venezia, Burano, Piacenza, Mantova, Trapani, Verona, Cremona, e Paternò, un paese nella provincia di Catania. A Torino, nel Duomo c'è una cappella dedicata alla santa. In Italia, il culto è testimoniato da altre cappelle, come quella a Firenze nella chiesa della SS. Annunziata. A Burano, un'isola di Venezia, si trova nella piazza centrale, una cappella dedicata alla Santa, che nei secoli diventa luogo di culto e di festa.

A Thiene, presso Vicenza, a Ca' Orecchiona si trova una torre identificabile come quella in cui fu rinchiusa Santa Barbara, a Conegliano Veneto, presso Treviso, nella chiesa di S. Pio X c'è un altare dedicato a lei.

A Padova, anticamente esisteva un devoto ed artistico Oratorio dedicato alla santa, di cui oggi resta solo il pronao: la martire oggi è venerata nella chiesa di San Nicolò.

A Paternò, in Sicilia, Barbara non solo è la Santa patrona della città, ma ad essa è dedicata un'intera chiesa, che porta il suo nome ma è anche collocata nel cuore del centro cittadino.

⁴⁹ Paschini, 1927, p. 16

La provenienza egiziana dei due santi, accanto a Barbara induce a pensare che anche Barbara fosse di origine egiziana, e dunque che il suo culto provenga dall'oriente.

⁵⁰ Si conosce pochissimo di questo edificio, i documenti catastali e notarili sono del tutto scomparsi, ma si probabilmente di un casale che doveva trovarsi accanto ad un Monastero, oggi non pervenuto.

Il culto popolare della santa, come già specificato ha luogo il 4 dicembre, e non solo in Italia, con varie feste e processioni in onore della Santa, ciò avviene anche in:

- In **Egitto**, dove al Cairo i copti ungono il viso con olio di Santa Barbara per prevenire e curare le infezioni.
- In **Romania**, dove il volto dei bambini veniva unto con l'olio della santa per prevenire il vaiolo,
- In **Germania**, a Brema, nella chiesa di Sant'Ascanio già dal 1380 durante la festa della santa i fedeli possono richiedere una sorta di indulgenza. A Metz, è venerata come seconda patrona della città.
- In **Austria**, Santa Barbara è molto venerata nella piccola chiesa rutena, dove è anche conservato il corpo di San Giosafat.
- In **California**, viene fondata una importante città nel XIX secolo, che deve il proprio nome alla santa.
- In Russia, a **Kiev**, il culto della Santa è molto sentito, e riceve un culto particolare nel Monastero di San Michele.

In Italia è invocata come colei che ripara e protegge dai fulmini e dalle saette.

Portando avanti un parallelismo tra culture differenti, è significativo pensare come durante i temporali la santa in Sicilia venga evocata con una sorta di litania, usata per difendersi dalla paura:

*“Santa Barbara era fora e si spagnava dei lampi e dei trona,
l'angileddi ci diceunu l'avi maria e u patri nostru.”⁵¹*

In Veneto, i pescatori di Burano durante una tempesta usavano una invocazione molto simile:

*“Santa Barbara benedetta,
guardami dal ton e de la saetta.”⁵²*

⁵¹ Traduzione in lingua italiana: Santa Barbara, fuggita dal padre e dalla sua ira si trovava in giro da sola, quando all'improvviso scoppiò un temporale; la giovane spaventata dai fulmini e dal rumore dei tuoni invoca l'aiuto degli angeli, i quali prontamente le infondono pace pregando con lei tramite l'Ave Maria ed il Padre Nostro.

⁵² Traduzione in lingua italiana: Santa Barbara benedetta, proteggimi dai tuoni e dai fulmini.

L'invocazione nasce quando le reliquie della Santa arrivarono nell'isola veneziana per tutto il viaggio si scatenò una terribile tempesta, ma le spoglie arrivarono intatte. Per questo, durante le tempeste i pescatori, che non potevano tirarsi indietro dal loro lavoro evocavano la santa con queste parole Ma Barbara è anche la protettrice degli artiglieri,⁵³ è patrona e protettrice di molte altre categorie: architetti, muratori, fabbri, cannonieri, pirotecnici, orafi, armaioli. È pregata con devozione nelle fortezze, negli arsenali e nei depositi di munizioni.

Papa Pio XII, nel 1951 ha dichiarato Santa Barbara come imperatrice del fuoco e patrona degli artiglieri, dei marinai e dei vigili del fuoco italiani.

In Sicilia, infatti, nei giorni prima della festa, molti artiglieri e vigili del fuoco recano omaggio alla santa, portando corone di fiori e adornando la sua statua posta sulla facciata della chiesa a lei dedicata.

Viene invocata anche nei lavori pericolosi e in situazioni drastiche, ma nella loro semplicità si affidano a lei anche i bisognosi spirituali.

Nel Medioevo era considerata la protettrice di lebbrosi e degli storpi, ed ebbe la fama di guarire le infezioni della malattia. In alcune località è invocata contro la sterilità, nelle gestazioni difficili.

Interessante è delineare un piccolo specchio delle personalità più devote alla Santa, tra cui alcuni Papi, come: San Gregorio Magno (590-604), Stefano IV (816-817), Leone IV (847-855), Gregorio XI (1371-1378), Nicolò IV (1447-1455), Benedetto XIV (1740-1758).

Altro personaggio insigne e di spicco devoto alla santa è Costanza d'Altavilla, madre di Federico II, la quale per la sua intercessione fu liberata dalla lebbra del Monastero della Santa a Valenza, dove si ritirò conservando con sé sempre un pezzo di roccia preso a Nicomedia.

Tra gli eroi della Grande Guerra, fu devoto a Santa Barbara uno dei più grandi artiglieri, il Patriota Damiano Chiesa, che catturato a Costa Violina in Val Lagarina fu fucilato dagli austriaci.

Dunque, il culto di Santa Barbara di Nicomedia è molto diffuso in tutto il mondo, così da essere annoverata tra i santi più popolari del Cristianesimo, grazie anche ai tanti

⁵³ Tradizione che nasce in Francia

miracoli e fatti prodigiosi legati alla sua figura.⁵⁴

⁵⁴ Angeletti, 1973, pp. 81-113

2.3 Il culto russo: Varvara

È doveroso fare una piccolissima e breve parentesi riguardo al culto ortodosso, per poter capire a pieno l'iconografia russa che si forma sulla figura di Santa Barbara.

Molte, infatti, sono le icone che nascono in questa area geografica, e sono le prime vere icone della Santa, ma nascono grazie ad un retaggio culturale che in breve si cercherà di analizzare, in quanto Santa Barbara è molto venerata tra i popoli slavi ortodossi, e viene conosciuta con l'appellativo di Megalomartire.

Le sue icone sono infatti molto presenti nelle chiese russe, ucraine e in Bielorussia, e ad essa sono consacrate moltissime chiese e cappelle.

Il suo culto arriva in questa precisa zona mille anni fa, insieme all'avvento del cristianesimo di matrice bizantina, ma nel corso dei secoli il suo culto cambierà, prendendo spunto dalle tradizioni e culture locali apportando dei piccoli cambiamenti, come il nome, prendendo spunto dalla tradizione greca, muta notevolmente il suono, diviene infatti Varvara, e ciò generò molte varianti⁵⁵.

È possibile allora che la santa in una icona sia chiamata e descritta con il nome di Varja, Varen'ka, Varecka, Varjusa: alla vista di questi nomi, lo spettatore e lo studioso sanno che ci si riferisce a Santa Barbara.

I giorni di commemorazione coincidono con quelli del culto occidentale, poiché entrambi si rifanno al martirologio costantinopolitano; tuttavia, è importante ricordare che in Russia nel 1918, viene adottato un doppio calendario.

La chiesa russa, infatti, ha rifiutato di avere un nuovo stile per continuare a vivere il proprio culto come si faceva nei tempi più antichi, per questo motivo, facendo un ritorno al passato le feste del tempo laico sono tutte slittate di tredici giorni in avanti; quindi, il culto della santa verrebbe festeggiato il 17 dicembre.

La festa ha molta risonanza grazie anche agli akafist, cioè dei canti, inni, in onore della santa in cui si parlava del suo martirio e venivano cantati in piedi.

Prima della creazione di akafist nell'Ottocento, il culto russo di Varvara venne storicizzato attraverso versioni della sua vita scritte in prosa.

La versione più antica risale al XIV secolo, ed è noto che molte altre biografie di Santi ortodossi venivano sempre paragonati alla vita di Santa Barbara: ne è esempio il

⁵⁵ Talalay, 2009, p.9

racconto del primo santo russo, il Principe Boris, la cui morte che avviene per mano del fratello viene paragonata a quella di Barbara avvenuta per mano del padre, due consanguinei che uccidono⁵⁶.

Le versioni russe della vita di Varvara, come le vite di altri santi, sono state unificate nel XVII secolo dal vescovo Rostov Macario, che creò un grande menologio russo.

Il suo lavoro può essere paragonato a quello di Jacopo da Varagine con la sua *Legenda Aurea*.

Insieme al culto della santa, cresce anche in maniera esponenziale in queste popolazioni il culto delle reliquie.

È grazie a loro che le reliquie assumono maggiore importanza, tantoché già nell'antica Kievana, si formò una propria personale storia delle reliquie della santa che si rifaceva alla scoperta delle reliquie a Venezia, di cui si approfondirà più avanti.

Per questo alcune reliquie che inizialmente vennero custodite nel monastero di San Michele adagate in una bara di cipresso, non appena il culo della santa crebbe d'importanza, furono custodite poi in un reliquiario d'argento dorato e infine vennero poste in un prezioso sepolcro nel 1847; inoltre l'adorazione delle reliquie entrò a far parte dell'itinerario indispensabile per andare a visitare l'attuale città di Kiev, unica città in cui poter vedere i resti della santa, dal momento che negli anni Trenta del Novecento il monastero di San Michele fu chiuso dai bolscevichi e subito dopo distrutto, ed il reliquiario che era al suo interno venne portato in un museo.

Ma successivamente alla caduta del regime sovietico i resti della santa furono restituiti alla chiesa e vennero riportati alla cattedrale di San Vladimir a Kiev⁵⁷.

Adesso i fedeli possono recarsi in questo luogo per pregare Santa Barbara e chiedono spesso delle intercessioni in circostanze di improvviso pericolo di morte o in caso di minaccia di fuoco.

È considerata per loro la protettrice dei minatori, e degli artiglieri.

Nel 1995 il Patriarcato di Mosca l'ha proclamata protettrice celeste delle armi missilistiche a scopo strategico. Mentre nel 1999 la sua icona è salita a bordo della stazione orbitale MIR. È quindi un culto che non si ferma solo negli anni in cui nasce la religiosità, ma è una devozione così forte e sentita dai fedeli, che si protrae fino ad

⁵⁶ Talalay, 2009, p.9

⁵⁷ Ivi, p. 10

un'epoca a noi più contemporanea.

Interessante poi è vedere come un culto del tutto religioso vada a trasformarsi in una strategia politica.

2.4 Il culto delle reliquie ed il loro mito

Come si è potuto appurare nel paragrafo precedente, il culto delle reliquie prende sempre più piede, creando una devozione che coinvolge il fedele in maniera totalizzante, ma le reliquie della santa hanno una storia travagliata, non sempre facile da ricostruire nei secoli. Queste, infatti, arrivarono anche in Grecia e vennero traslate fino in Russia e successivamente in Ucraina, precisamente a Kiev.

Dopo l'arrivo della religiosità in Russia, i principi si trovarono in rapporti di amicizia con gli imperatori greci e prendevano in sposa le loro figlie o sorelle; in questo modo Kiev riceve dalla Grecia un regalo inestimabile: le reliquie risanatrici di Santa Barbara. La prima moglie del principe kievano, chiamato Michele, fu la principessa greca Barbara, figlia dell'imperatore bizantino Alessio Comneno.

La principessa, prima della sua partenza per la nuova terra che l'avrebbe ospitata pregò il padre affinché le facesse dono delle reliquie della santa; reliquie che alla fine portò con sé a Kiev, e per questo il marito Michele fece costruire nel 1108 una chiesa in pietra dove pose le reliquie della santa, ovvero la chiesa di San Michele a cui si fa accenno nei paragrafi precedenti.

Ma nei secoli queste reliquie ebbero una storia alquanto travagliata.

Già nel momento in cui la Russia venne invasa da Khan tartaro Baty le reliquie vennero nascoste dai sagrestani in un posto segreto, che successivamente si scoprì essere sotto i gradini della scala della chiesa.

Molti anni dopo la devastazione di Baty le reliquie vennero rinvenute ed esposte con tutti gli onori nella stessa chiesa, ma il processo non finì qui.

Infatti, nel 1664, quando a capo dell'ortodossia vi era il kievano Pjotr Moghila e visitò Kiev non appena arrivò nel monastero di San Michele per vedere le reliquie affermò con grande fede:

“Credo profondamente nell'aiuto della santa megalomartire Barbara, poiché molti testimoniano che colui che si affida alla sua intercessione non morirà senza pentimento né senza la comunione con i sacri misteri. Io sono stato a Roma e nelle terre occidentali, e dovunque chiedevo dove si trovassero le reliquie della santa megalomartire Barbara: ad occidente oppure in oriente? Mi dissero che ad occidente non c'erano reliquie della santa megalomartire, né erano in oriente, come affermavano quanti

vi erano stati, ma che si trovavano in queste terre. Adesso sono convinto che proprio qui a Kiev si trovino le vere reliquie della santa megalomartire Barbara.”⁵⁸

Dopo aver venerato le reliquie ed averle bacciate con devozione, chiese che gli venisse data una piccola parte, e per la sua grande fede gli venne accordato e ceduto un piccolo pezzo della mano destra.

Nel 1650 sotto il metropolita kievano Kossov, l'hemano lituano principe prese d'assalto la città di Kiev e su sua richiesta gli vennero dati due pezzi delle reliquie presi dal petto e da una costola. Una parte del petto l'hemano la diede a sua moglie, la principessa Marja e quando questa morì la sua parte di reliquie venne trasferita nella città di Baturin, dove tutt'oggi si trovano e sono custodite nel monastero di San Nicola Taumaturgo, ed è anche una meta di pellegrinaggi poiché si narra di molte guarigioni miracolose; mentre l'altra parte presa dalle costole venne inviata dal principe al vescovo cattolico Wilno Georgij Tiskevic, esaudendo le sue continue richieste.

Il vescovo conservò la reliquia nella sua casa con tutte le onorificenze del caso, qualche tempo dopo, però, la casa andò a fuoco ma lo scrigno che conteneva le sante reliquie rimase miracolosamente integro.

Nel 1656, il patriarca di Antiochia, Macario, era stato a Kiev e con grande fede e devozione anche lui chiese che gli venisse data una parte delle reliquie, che alla fine gli venne accordata.

Inoltre, molti miracoli ebbero luogo presso il Monastero della cupola dorata dedicato a Michele Arcangelo, luogo che conteneva alcune reliquie della martire.

L'arcivescovo di Cernigov Lazar Baranovic, concede il merito della sua guarigione alla Santa, e durante la festa della santa sulle sue reliquie dimostrò la sua riconoscenza per la propria guarigione.

E lodando quel miracolo, lo raccontò anche nel suo libro *Atti delle feste*, stampato nel 1674 in cui scrive:

“In preda a una grave malattia, non mi sono rivolto a nessun medico, ma sono accorso pregando alle reliquie della santa megalomartire Barbara, con fede ho bevuto l'acqua nella quale era stata lavata la mano della megalomartire, e la tazza piena di

⁵⁸ Guiggi, 2009, p.22

quest'acqua mi è stata di salvezza".⁵⁹

Anche il superiore del monastero kievano dalla cupola dorata, Feodosij, racconta un aneddoto molto interessante.

Nel 1655 ebbe la direzione del monastero e ricorda che un certo signor Slutskij gli portò una mano d'argento con la richiesta di attaccarla alle reliquie della santa.

Si riporta di seguito quanto raccontato ed il motivo di una tale richiesta:

“La mia mano era stata colpita da una grave malattia, e si era così rattappita che non potevo neanche drizzarla. Mentre soffrivo di questa malattia incurabile, mi sono ricordato dei miracoli fatti dalle sacre reliquie della santa megalomartire Barbara. Ho pregato la santa megalomartire per la guarigione della mia mano ed ho fatto la promessa di andare a venerare le sue sante reliquie. Ed ecco, con l'aiuto di Santa Barbara, la mia mano rattappita è guarita, ed io, mantenendo la mia promessa, sono venuto qui con gratitudine e questa mano d'argento, come segno della guarigione della mia mano, alle sante reliquie della megalomartire ho portato.”⁶⁰

Nel 1666, durante il digiuno prenatalizio, due soldati pensarono di sottrarre il prezioso ornamento che si trovava sulle reliquie della santa; arrivarono di notte al monastero, forzarono le porte di ingresso e mossero il reliquiario, ma non appena si avvicinarono all'improvviso comparve un tuono terribile, e dal feretro fuori uscirono misteriosi lampi di luce. I ladri terrorizzati caddero per terra, uno divenne sordo mentre l'altro impazzì, alla fine uscirono allora dalla chiesa senza prendere niente.

Dopo qualche giorno, sette per la precisione, colui che aveva perso l'udito raccontò l'accaduto al suo padre spirituale, ed il confessore istruì i due giovani soldati su come poter dimostrare un profondo e reale pentimento e pregò affinché la stessa Santa Barbara potesse perdonarli e allo stesso tempo guarirli.

Un altro aneddoto racconta che durante l'agosto del 1669 la santa andò in visione ad un giovane soldato, il quale era l'unico sopravvissuto del suo regimento.

⁵⁹ Ivi, p. 24

⁶⁰ Giuggi, 2009, p. 24

La martire, spiega al giovane che è stata proprio lei a salvarlo, e spiega al giovane che molti non credono in lei e il compito del ragazzo deve essere quello di annunciare la veridicità delle sue reliquie, dei suoi miracoli e di Dio stesso.

Detto ciò, ritornò nel suo feretro e il soldato che aveva riportato qualche ferita in battaglia subito si ritrovò pieno di forze e di vita, come se il suo corpo non avesse mai patito le brutture e le violenze della battaglia.

Un avvenimento molto importante e collegato alle ricerche ed alle riflessioni che scaturiscono da esso per questo lavoro, è la scomparsa delle reliquie della mano. Importante perché questa parte delle reliquie che per tanto tempo sembra essere scomparsa, ritornerà in voga perché ritrovata.

Inoltre, a Paternò, una delle cittadine siciliane già precedentemente citate si trova un reliquiario in argento di cui si parlerà più avanti, a forma di mano.

Bisogna qui ricordare che la mano sinistra della martire da tantissimo tempo non si ritrovava perché in Grecia, e dopo tanti anni, venne portata in Polonia, e posta nella chiesa di pietra, a Lutsk, della confraternita in onore dell'Esaltazione della croce.

Gli ebrei però, svaligiarono la chiesa e la santa mano che era conservata in uno scrigno di argento venne trafugata insieme ad altre suppellettili sacri e la gettarono in una stufa bollente per la distillazione.

Ma la mano, nonostante venisse gettata e bruciata giorno e notte rimase intatta, allora i ladri cercarono di distruggerla con armi in ferro, la fecero pezzettini e di nuovo, la gettarono nella stufa bollente.

I ladri vennero scoperti, e dopo essere stati sottoposti a torture confessarono il loro misfatto. Chi li interrogò si premurò di andare a controllare se nella stufa fosse rimasto qualche rimasuglio della reliquia, ma trovarono la mano distrutta; era rimasto solo un ornamento di corallo che era sulla reliquia, ornamento che non si era trasformato in cenere ma a causa del calore era solo divenuto bianco.

Ma col tempo si riuscì a rimettere insieme la mano con tutte le sue parti in un bellissimo scrigno fatto costruire apposta, il quale viene poi portato in processione per tutta la città di Lutsk, ed alcuni anni più tardi il vescovo si trasferì in Russia e lo portò con sé.

Quando diventò il metropolita di Kiev pose lo scrigno sull'altare della Cattedrale della Metropolitana di Kiev, costruita in onore di Santa Sofia Saggezza di Dio. ⁶¹

⁶¹ Guiggi, 2009, p. 26

2.5 Le reliquie veneziane: Venezia e Burano al centro del culto

Nei paragrafi precedenti, è stato trattato il culto delle reliquie in diverse aree geografiche, ma in Italia Venezia, gioca un ruolo preponderante.

Già nel X secolo la storia delle reliquie della martire Barbara si intreccia con la storia di una famiglia veneziana: la famiglia Orseolo⁶², molto legata alla vita religiosa.

Nel 976 diventa doge di Venezia proprio Pietro Orseolo I, uomo religioso, promotore e finanziatore della primitiva basilica di San Marco.

Già alcuni nipoti di Pietro ebbero un ruolo importante nella vita religiosa di Venezia, un suo nipote diventò addirittura vescovo dell'isola di Torcello.

Mentre il figlio, Giovanni ebbe un ruolo importante nella scena politica: nel 1002 venne inviato come ambasciatore a Costantinopoli, dove ricevette importanti onori di corte e sposò la giovane Maria Argiropola, nipote dell'imperatore Basilio II.

La coppia, che può tranquillamente essere definita come “reale”, rimase per qualche giorno nella capitale bizantina, per poi ripartire alla volta di Venezia, dove la città aspettava la guida politica di Giovanni.

La giovane sposa prima di partire chiese allo zio imperatore di poter portare con sé, come dono nuziale le reliquie di Santa Barbara, martire alla quale era particolarmente devota.⁶³

I Veneziani collocarono le reliquie nella Basilica di San Marco, cuore pulsante da sempre della città e come testimonia un'antica tradizione, i marinai veneziani onorarono subito la martire come loro patrona, poiché durante il viaggio per far ritorno a Venezia ci fu una violenta tempesta, ma le navi veneziane viaggiarono in tutta tranquillità.

Le reliquie della Santa, però vennero trasportate nel Monastero di San Giovanni Evangelista di Torcello, su richiesta di Orso, il vescovo di Torcello.

⁶² Gli Orseolo furono una famiglia patrizia di Venezia che giocò un ruolo importante nelle vicende del ducato tra la fine del X e l'inizio dell'XVI secolo. Le ipotesi sull'origine della famiglia sono discordanti, comunque basate su tradizioni e mai su fatti certi. I precedenti e l'influenza nella vita politica veneziana della famiglia Orseolo avanti la crisi del 976, che rovesciò violentemente il governo del quarto Candiano e portò al seggio ducale il primo Orseolo, restano ignoti. Anche come Pietro I arrivò all'elezione è piuttosto oscuro. Dopo solo due anni, decise di lasciare il potere politico per ritirarsi in un monastero in Francia, dove morì. Nel 997, prima di ritirarsi, ricevette la richiesta dall'imperatore Basilio II di porgere aiuto a Bisanzio, sconfiggendo i Saraceni che nel frattempo avevano raso al suolo la cittadina di Comacchio.

Cfr. Cessi, 1929, pp.141-244

⁶³ Molin, 2011, p. 30

Interessante è capire il motivo di questa scelta, e per farlo è stato necessario esaminare la mentalità storico religiosa dei secoli X-XI.

Nel Medioevo, le reliquie dei martiri venivano considerate, da coloro che le possedevano, come se fossero un vero e proprio patrimonio familiare, un tesoro di famiglia, da venerare e custodire.

Dunque, il corpo di Santa Barbara divenuto ormai un bene della famiglia Orseolo doveva essere custodito dai membri della famiglia dogale, evitandone la dispersione. Per questo è storicamente accettata l'idea che il vescovo Orso abbia espressamente chiesto il trasferimento delle reliquie; inoltre, un particolare molto importante è che una sorella di Giovanni fosse la badessa nel cenobio di San Giovanni Evangelista, che conferma ancora una volta come il bene fosse sempre rimasto alla famiglia, ed in quel luogo di clausura le reliquie della santa vennero venerate per otto secoli, da monache e fedeli che chiedevano continue grazie.

Attraverso fonti veneziane ad oggi si è a conoscenza che nelle chiese della diocesi di Torcello il giorno di festa prefissato per la Santa fosse proprio il 4 dicembre e visto il periodo, la celebrazione poteva coincidere con una domenica del tempo di Avvento; in quel caso aveva la precedenza liturgica la memoria della martire.⁶⁴

Le suore benedettine invocavano Santa Barbara come protettrice celeste e alla sua intercessione attribuivano miracoli prodigiosi ed inspiegabili guarigioni.

Alcuni documenti parlano di una reliquia "ex contactu", chiamata il manto di Santa Barbara e di San Sisto: si trattava di un panno di seta color oro che un tempo avvolgeva le reliquie dei due santi, e posto sulle spalle degli infermi dava loro la guarigione tanto desiderata.

Nel 1630 arrivò a Venezia una terribile peste, che portò il senato veneziano a riedificare il tempio della Madonna della Salute in ringraziamento per la liberazione dal virus.

In questo clima di estremo ringraziamento la badessa Cornelia Pesaro, estrema devota della Santa decise di far costruire e dedicarle un nuovo altare ed ordinò il restauro della cappella a lei dedicata.

L'inaugurazione per il restauro e la nuova costruzione avvenne il 26 maggio 1630, e vi fu una delle prime processioni della santa il cui culto ricorda come una delle più

⁶⁴ Addirittura, nel 1621, il vescovo Zaccaria Dalla Vecchia, rinnovò l'ufficio liturgico di Santa Barbara, e dispose che nelle chiese della diocesi di Torcello la messa mattutina fosse riservata e celebrata in onore di Santa Barbara, mentre alla sera i vesperi fossero dedicati al tempo dell'Avvento

importanti; terminata la processione le reliquie della santa vennero custodite dentro una nuova urna di legno, rivestita con panni di seta ed oro e fu posta sopra l'altare.

In origine le reliquie erano conservate dentro un'urna di legno molto antica, era una cassetta molto simile ad un baule, per questo era chiamata in veneto il "casson di Santa Barbara".

Il culto di Santa Barbara continuò anche negli anni successivi come testimoniano le innumerevoli visite pastorali nel Monastero di San Giovanni a Torcello.⁶⁵

Un altro anno importante per il culto e le reliquie della santa è il 1765, anno in cui la Scuola dei Bombardieri di Venezia ristrutturò a proprie spese l'altare in cui vi erano le reliquie della martire.

Ma per fare queste operazioni le reliquie vennero temporaneamente spostate e fu l'occasione per compiere una ricognizione sui resti della Santa, ed anche in questo caso alla fine dei lavori vi fu una grande festa.

Purtroppo, però, con la caduta della Repubblica di Venezia e la soppressione degli ordini religiosi e delle confraternite, la vita religiosa e popolare subirono una forte crisi. Nel 1810, il Monastero di San Giovanni evangelista venne soppresso, le chiese e le strutture conventuali vennero usate inizialmente per scopi militari ma subito dopo il tutto venne abbandonato divenendo luogo di razzie e furti.

Nonostante gli avvenimenti storici non fossero a suo favore, la devozione verso Santa Barbara non si arrestò; infatti, i resti della martire vennero traslati a Burano, nell'isola più vicina, con l'obbligo addirittura della pubblica esposizione.

Così le reliquie di Santa Barbara vennero salvate e custodite dai pescatori di Burano che le veneravano con estrema devozione.

Sarà necessario attendere il primo conflitto mondiale perché il culto di Santa Barbara non sia solo un culto locale ma nazionale.

A Burano si trova la chiesa di San Martino, vescovo di Tours, costruita nella primissima metà del XVI secolo, ed accanto ad essa vi è un'entrata che conduce ad una cappella dedicata a Santa Barbara.

Ad oggi, al suo interno, vi è un reliquiario che contiene proprio le reliquie di cui sopra citate; è un luogo che i fedeli usano per il catechismo dei più piccoli, ma è anche meta turistica e di pellegrinaggi per i più devoti.

⁶⁵ Molin, 2011, p. 33

Durante la Prima Guerra Mondiale la cappella venne concessa in custodia al parroco di Burano e venne usata come cucina ed ambulatorio per le esigenze della popolazione dell'isola.

Dopo molti anni, venne accettata la proposta dal parroco di Burano di restaurare l'immobile per renderlo una sorta di monumento per la memoria di tutti i soldati deceduti nel conflitto mondiale.

Il luogo venne anche elevato a sacello in cui vengono custodite le reliquie di Santa Barbara che veniva tanto invocata durante le operazioni belliche.⁶⁶

La cappella in onore di Santa Barbara e dei Caduti delle guerre fu inaugurata nei giorni del 4 e 5 dicembre del 1926 dal Cardinale Pietro La Fontaine, e delle cariche più alte, con l'intervento della Marina Militare e dell'Artiglieria.

Sulla facciata venne posta un'epigrafe, fatta in bronzo fuso dei cannoni nemici di cui oggi però non c'è traccia.

L'epigrafe recava la seguente iscrizione:

“In onore ai caduti di Burano, questa cappella che accoglie il glorioso corpo di Santa Barbara, patrona delle armi; Venezia dedica.”

Ma nel 1957 venne murata nella facciata della cappella una lapide, che tutt'oggi è visibile.

Venne offerta dall'associazione Genieri e Trasmettitori d'Italia.

Venne ricostruita nel 1998 in seguito ad una caduta, l'epigrafe recita così:

“Le sacre spoglie di Santa Barbara vergine e martire di Nicodemia, donate dalla pietà di Giovanni, figlio del doge Pietro Orseolo II e da una circa un millennio in templi lagunari di Rialto, di Torcello e di Burano, serbate e venerate, in questo sacello dal comune restaurato e perpetuano luce di fede eroica, i genieri in congedo veneziani memorando l'opera del conscio Vittorio Maraffi nella redenzione dell'edificio queste pietre per loro, mani composte alla patrona dell'arma devotamente consacrano calende

⁶⁶ Molin, 2011, p. 37

di ottobre MCMLVII.”⁶⁷

Al di sopra della lapide si nota un medaglione in pietra d’Istria con l’icona di Santa Barbara, ad opera dello scultore Angelo Ziliotto.

Nel 1967 il parroco di Burano, Marco Polo commissionò una nuova urna per le reliquie, in legno con intarsi dorati, in sostituzione di quella preesistente.

Ma il 3 dicembre del 1992 le reliquie della santa vengono spostate a Roma, nella basilica di San Paolo fuori le mura, per una celebrazione solenne, ma fecero quasi subito ritorno a Venezia e vennero riposte nella chiesa dedicata a San Biagio.

Il 5 dicembre le reliquie fecero ritorno a Burano e nonostante il tempo avverso furono trasportate nella cappella con un trionfale corteo.

Nell’arco di pochi anni la devozione verso Santa Barbara a Burano crebbe ancora di più ed il sacello divenne meta dei pellegrini che giungono a Burano da vari paesi.

⁶⁷ Molin, 2011, pp. 38-39

TERZO CAPITOLO: UN LENTO SVILUPPO ICONOGRAFICO

3.1 Il viaggio inizia dall'icona

Il viaggio dello sviluppo iconografico di Santa Barbara ha inizio in tempi veramente lontani.

Le icone sono le prime immagini sacre che vedono la fortuna e la diffusione dell'iconografia della Santa, anche se ci sono stati periodi in cui queste immagini non sono state ritenute importanti, in riferimento al culto.

Non sempre è stato così, infatti quando ai tempi di Giustiniano le icone iniziano ad essere sempre più presenti nelle chiese, entrarono in contatto con la liturgia, poiché appese sull'architrave che separava il santuario dal tempio, inoltre la liturgia cambiava sempre più: l'identificazione delle icone divenne allora una triade fatta di parola, gesto ed immagine che aiutava il fedele a percepire al meglio le sacre scritture.⁶⁸

Le icone sacre sono il risultato di una grande evoluzione artistica che si compie nell'Impero Romano d'Oriente ed il centro di tale sintesi e sviluppo è ancora una volta Bisanzio.

La capitale divenne il luogo di piena maturazione, in cui le nuove tendenze si allineavano alla tradizione ellenistica.

Il punto di partenza per comprendere al meglio l'evoluzione artistica avvenuta a Bisanzio, che è poi diventata una delle espressioni e caratteristiche della sua civiltà, è l'ambiente dell'arte paleocristiana, la quale utilizzava un linguaggio espressivo comune a tutte e due le parti dell'Impero.

Questa arte, dal linguaggio aristocratico e raffinato, si era formata grazie agli influssi avvenuti nelle grandi città come: Roma, Antiochia, Alessandria ed Efeso.

Accanto a questa vi era anche un'arte di tipo popolare, che riusciva a soddisfare i desideri dei centri meno grandi ed importanti.

Inoltre, è da precisare che il linguaggio popolare deriva da tradizioni non ellenistiche,

⁶⁸ Galignani, 2011, p.17

ma da tradizioni dei popoli orientali.

Nella produzione delle icone, gli artisti egiziani, siriaci e mesopotamici, fecero sentire la loro influenza sulla nuova capitale: da una parte portavano una sensibilità affinata in tradizioni molto antiche, dall'altra dovevano quasi gareggiare con la pura tradizione ellenistica.

Ben presto si adoperò una sintesi che coinvolge l'icona, il mosaico e l'affresco.

Questa sintesi diviene parte integrante ed indispensabile della struttura dell'edificio sacro, il cui culto celebrato all'interno si carica di un significato simbolico preponderante, ed è grazie alle icone se i templi e le chiese diventano luoghi in cui tempo e spazio divino e terreno si distaccano, ma grazie all'arte delle icone diventano grandi luoghi di culto. Il senso popolare si incontra con l'aspetto mistico che assume sempre più la tradizione bizantina, la quale attribuisce all'icona un apprezzamento che accresce.

Inoltre, la vita religiosa del popolo è molto sensibile alle vite dei santi, è avida di racconti, e si cercano storie sempre più strambe.

Per questo avranno particolare notorietà quei santi i cui racconti sono legati ad eventi miracolosi e leggendari.

La grande controversia prodotta dall'iconoclastia mise per po' di tempo a tacere il significato simbolico di queste immagini, le quali ripresero il loro potere e significato dopo il concilio di Nicea II, in cui si affermò non solo la piena ortodossia dell'icona come veicolo per la fede e la tradizione, ma venne anche delineato il modo in cui l'icona doveva essere presentata, con uno spiccato senso ascetico religioso, lontano da racconti fittizi o da eccessi.⁶⁹

Ci si preoccupò maggiormente di custodire e mettere in scena gli elementi della religiosità bizantina, fino a identificarli con l'espressione corretta ed ortodossa del cristianesimo.⁷⁰

Tutto ciò comportò ad una differenziazione nella tradizione e nel culto tra Roma

⁶⁹ Nonostante la decisiva impostazione proposta da Giovanni di Damasco, il problema dogmatico alla base della controversia iconoclasta venne colto e compreso da pochi. Il risultato fu una costruzione ancora più tipica della tradizione bizantina, la quale iniziò ad esprimersi con dei tratti molto netti e marcati: mantenne un forte legame con la tradizione del passato.

⁷⁰ Galignani. 2011, p.38

Bisanzio.⁷¹

Quando si guarda un'icona si deve ragionare anche sul culto e sulle sacre scritture, poiché osservare solo su un fattore artistico e quindi estetico farebbe cogliere all'osservatore solo una parte del significato nascosto che c'è nell'immagine.

Come la parola di Dio si esprime attraverso strutture storicamente determinate di una lingua, così l'icona deve anche esprimere l'esperienza dell'artista che deve coincidere con l'esperienza religiosa.

Nell'arte bizantina, l'iconografia di Santa Barbara si forma nel X secolo.

Le sue immagini sono molto presenti nell'area cristiana orientale: Asia Minore, Grecia, Bulgaria, Serbia, Cipro.

Da Bisanzio il culto della Santa raggiunse anche la Russia e lì vi si radicò profondamente, tanto da avere la sua figura già nelle prime chiese russe.

Santa Barbara godeva di grande venerazione a Pskov, dove infatti venne fondata una scuola a cui appartenevano le icone russe più antiche della Santa.

La prima icona porta il nome di: *Deesis con Santa Barbara e Santa Parasceve*⁷²

(Fig.14), è un'opera della fine del XIV secolo, ad oggi si trova al museo di Novgorod.⁷³

⁷¹ Nella controversia iconoclastica Roma sostenne l'ortodossia della venerazione delle immagini. L'opposizione alla politica religiosa degli imperatori però si caricò anche di problemi economici e politici dal momento che: Roma considerava in modo diverso rispetto a Costantinopoli, il proprio rapporto con i popoli germanici dell'Europa occidentale. Questo ragionamento politico portò all'incoronazione di Carlo come imperatore del rinnovato Impero Romano d'Occidente. Per questi motivi l'epoca della controversia iconoclastica, nonostante Roma si fosse schierata con gli iconoduli, provocò un distacco sempre più vistoso e profondo tra i due mondi cristiani.

⁷² Santa Parasceve fu una religiosa bizantina, venerata non solo nella chiesa ortodossa ma anche in quella cattolica. Nata da una famiglia cristiana greca benestante in un villaggio non lontano da Costantinopoli. Parasceve crebbe con un'ottima educazione cristiana, e dopo la morte dei genitori decise di ritirarsi in un monastero, fino a quando decise di entrare definitivamente in un monastero femminile dove predicò il cristianesimo e la vita monacale ascetica femminile. Un angelo le apparve in sogno comandandole di ritornare al suo paese natìo; la giovane obbedì e dopo qualche tempo morì nello stesso luogo in cui nacque. Grazie ai miracoli avvenuti nella sua tomba, le sue reliquie furono riesumate ma vennero trovate incorrotte, per questo vennero riposte nella chiesa dei Santi Apostoli di Epivat. Ad oggi le sue reliquie si trovano in una chiesa della Romania presso il monastero dei Tre Santi Gerarchi.

⁷³ La Deesis, o deisis, è un termine che deriva dal greco, ed ha il significato di "supplica" o di "intercessione". È un tema iconografico cristiano di matrice bizantina, molto diffuso nel mondo ortodosso. Questo gesto esprime un bisogno, una necessità di cui l'uomo ha bisogno ma che solo Dio può soddisfare. La composizione di Deesis si trova anche in Occidente, nelle parti dell'Italia sotto l'influenza bizantina, ovviamente. Nella rappresentazione archetipa, in genere, si vede Cristo benedicente tra la Madonna e San Giovanni Battista, quest'ultimo può essere sostituito da altri santi, e sono in atto di preghiera e supplica per i peccatori.

La presenza di Maria e di Giovanni è una grande differenza rispetto all'Occidente, dove attorno al Cristo si trovano i quattro evangelisti ed i loro simboli sono disposti per tutta l'opera.

Nelle prime riproduzioni l'opera veniva spesso collocata sul templon delle chiese ortodosse, o addirittura sulle porte. Dopo lo sviluppo dell'iconostasi i santi attorno alla figura di Cristo aumentarono, formando una vera e propria fila, si venne allora a creare uno spazio tutto dedicato al tema dell'opera, in cui il

Nell'icona al centro è posto il Cristo benedicente con in mano un libro decorato con stilemi geometrici. In torno si trovano altri Santi: nella parte destra vi sono la Madonna e Giovanni Battista, mentre nella parte sinistra in basso è rappresentata Santa Parasceve con un manto rosso, mentre in alto Santa Barbara, che tiene in mano una croce, e porta un abito molto decorato con perle e pietre non solo nella parte alta della veste ma anche nell'orlo.

La seconda icona più antica di Santa Barbara è datata alla fine del XIV ed inizio XV secolo, si trova attualmente alla Galleria Tret'Jakov, a Mosca, e rappresenta *Santa Parasceve, Santa Barbara e Santa Giuliana*.⁷⁴(Fig.15)

Anche in questo caso lo fondo è color oro, al centro vi è la figura di Santa Barbara, facilmente identificabile per il nome dietro di lei, e la veste sempre piena di decori, con perle e gemme in tutto il mantello, tiene in mano una piccola croce.

Alla sua destra Santa Giuliana, con un manto azzurro ed alla sinistra Santa Parasceve in atteggiamento di esaltazione nei confronti di Santa Barbara, con le mani aperte in segno di preghiera. Sullo sfondo, angeli che volano ed uno di loro porta un libro sacro.

Sul capo delle sante si intravede un Cristo in trono benedicente, di dimensione ridotta rispetto alle altre figure.

L'ultima icona più antica in cui viene raffigurata la Santa risale alla prima metà del XVI, ad oggi si trova al museo di Novgorod e raffigura: *Santa Barbara, Santa Parasceve e Santa Giuliana, con scene di vita di Santa Giuliana e Santa Barbara*.

(Fig.16). Le tre sante sono al centro della scena, Barbara è centrale e si può riconoscere grazie all'incisione con il suo nome alle sue spalle; anche questa volta il manto rosso è decorato con gemme e pietre incastonate, mantiene anche una piccola croce nella mano sinistra. Al suo fianco, a destra Santa Giuliana, che, come Barbara, ha una piccola croce tra le mani ed un manto le copre il capo e tutto il corpo; alla sua sinistra Santa Parasceve, anch'essa con un manto che le copre l'intero corpo, ma un particolare importante la caratterizza: attraverso il gesto delle sue mani lancia un messaggio

Cristo stava al di sopra di una porta, ed i santi correvano lungo le pareti della chiesa.

⁷⁴ Giuliana è spesso correlata a Barbara, dal momento che entrambe sono state martorizzate insieme. Le due ragazze infatti erano amiche. Giuliana crebbe con Barbara a Nicomedia. Nacque lì ed apparteneva ad una famiglia pagana, fu promessa in sposa al prefetto della città, ma alla fine, convertitasi al cristianesimo venne portata in tribunale; venne imprigionata, ma non smise mai di confessare la sua fede, per questo venne uccisa, anch'essa decapitata, e subì il suo martirio insieme a Santa Barbara. Viene venerata in Campania e nei paesi Bassi, e la chiesa cattolica la festeggia il 16 febbraio.

importante, segna infatti il numero tre, simbolo della trinità.

Le immagini sono caratterizzate da una elevata spiritualità e drammaticità, e riflettono la forza della fede e la resistenza alle sofferenze, testimoniate anche dalle agiografie.

Esistono anche icone antiche con la figura singola a mezzo busto di Santa Barbara: una dell'inizio del XV secolo proveniente da Uglic (Fig.17), oggi conservata alla Galleria Tret'jakov, a Mosca; mentre un'altra fa parte della cerchia di Dionisij risalente alla fine del XV secolo (Fig.18)

Nella prima icona Santa Barbara è rappresentata con un manto molto decorato, sul capo vi è un diadema con una grande pietra centrale, ed immancabile è la croce tenuta in mano come simbolo del martirio. La posizione della Santa è ancora molto rigida e statica, diversa dalla seconda icona, in cui Barbara alzando la mano con cui tiene la solita croce, conferisce movimento alla figura. In questo caso manca il diadema, in favore di una fascia d'oro che adorna il capo.

Come si evince da queste icone Santa Barbara viene raffigurata in vesti riccamente adorne, conformi alle sue origini nobiliari, con velo bianco e corona, come si nota da icone come una Santa Barbara della fine del XIX ed inizio XX secolo (Fig. 19), ed un'altra icona fortemente decorata, della fine del XIX ed inizio XX secolo. (Fig.20).

Esistono anche icone che presentano l'iconografia della santa senza il velo, ma solo con la corona, come la *Santa Barbara* della prima metà del XIX secolo in cui Barbara tiene in mano solo una piccola croce e presenta sia una corona che gli abiti riccamente decorati (Fig. 21) e lo stesso discorso può essere fatto per un'icona della Russia del XIX. (Fig.22).

Senza velo è anche un'icona della fine del XVIII ed inizio XIX. (Fig.23)

Un caso emblematico è un'icona con *Santa Caterina d'Alessandria, San Basilio Magno e Santa Barbara*. (Fig.24) Santa Barbara è raffigurata con il capo scoperto e i capelli sciolti ciò nell'arte ortodossa rappresenta un caso fuori dalle regole, sicuramente ispirato ai modelli occidentali.

L'iconografia delle icone orientali risulta diversa rispetto a quella trattata fino ad ora, poiché non si trova la classica palma del martirio o la torre, ma reca in mano una croce come tutti i martiri. In alcune raffigurazioni è vestita con il maphorion⁷⁵, comune ad

⁷⁵ Dal greco "omos" ovvero "spalla" e pherein con il significato di "portare", il maphorion è la reliquia di Maria più famosa che sia arrivata a Costantinopoli. È il manto della Vergine usato per coprire il capo e le spalle, ma viene anche usato dalle sante. In epoca anteriore alla cristianità corrispondeva ad un pallio, una

altre sante, e in questi casi è impossibile riconoscerla se mancano le scritte del nome. La grande devozione che si ha per Santa Barbara in queste aree geografiche si deve alla larga parte delle reliquie presenti a Kiev, divenuta una delle maggiori mete di pellegrinaggio.

Esempi insoliti di riproduzione destinata ai pellegrini sono le immagini di Santa Barbara intagliate nel legno, realizzate presso le botteghe monasteriali. Sono tre icone tutte provenienti dall'Ucraina ed in tutte è raffigurata con la torre. (Fig.25) (Fig.26) (Fig.27). Numerose, sono anche le raffigurazioni della Santa accanto alla chiesa del Monastero di San Michele, luogo dove le reliquie erano state depositate. (Fig.28) Questa icona è ispirata all'arte ucraina, ed un dettaglio ha origine derivante dall'arte occidentale: la spada sotto ai piedi della Santa. E sullo sfondo la Chiesa di cui al secondo capitolo si è largamente scritto.

Attorno alla figura della Santa si sviluppano anche una tipologia di icone, dette risanatrici⁷⁶, come l'icona risanatrice della Risanatrice con la Resurrezione al centro della metà del XIX secolo, dove sul margine superiore vi è il titolo: "Racconto a chi Dio ha concesso la grazia di fare le guarigioni e quando è la loro ricorrenza" sui margini laterali sono raffigurati Sant'Isidoro e Santa Giuliana. Sul retro della tavola è scritto il soggetto da raffigurare, che doveva essere appunto risanatore.

CAT 20(Fig. 29) un'altra icona dello stesso genere è dell'ultimo quarto del XIX secolo, e sotto ogni immagine di santi, vi è scritta una intercessione. 21(Fig.30).

sopra veste formata da un ampio rettangolo o quadrato di stoffa che i romani indossavano sopra una fibbia. Deriva a sua volta dall'himation greco. Interessante che in età cristiana divenne anche attributo dei vescovi e consisteva in una striscia di lana bianca in cui erano intessute sei croci nere. Il Maphorion di Maria è di colore rosso, lo stesso usato per Santa Barbara in tutte le icone di cui si è scritto. Colore che secondo la tradizione è simbolo di regalità acquisita dalla persona umana attraverso l'incarnazione di Cristo. Inoltre, sulle spalle e sul capo il Maphorion ha impresso tre stelle.

⁷⁶ Le icone risanatrici hanno un valore simbolico straordinario. Santa Barbara veniva venerata affinché potesse intercedere presso Dio ed evitare una morte improvvisa al credente, ovvero quella morte che arriva senza aver ricevuto l'eucarestia. Ecco che in queste icone la Santa è raffigurata con il calice della comunione in mano ed è l'unica tra i Santi a cui ciò è permesso, dal momento che solo i sacerdoti potevano toccare il calice. Le viene quindi attribuito il compito di salvare gli uomini dalla morte attraverso l'eucarestia e di risanare i loro animi. L'usanza di pregare Santa Barbara per salvarsi dai fulmini e dai tuoni concerne la tradizione occidentale. Nelle icone risanatrici possono comparire altri Santi; la loro selezione non deriva dalla richiesta del committente di presentare santi omonimi ai membri della famiglia o di onorare una devozione personale, ma conferma la necessità di pregare per un'esigenza particolare.

Nella cultura dei Vecchi Credenti⁷⁷, Santa Barbara occupa uno spazio cospicuo grazie alla sua funzione salvifica da morte improvvisa. Le immagini sono ispirate non solo alle varie agiografie, ma anche ai versi spirituali che in forma poetica e commovente raccontano la storia della Santa. Questo potrebbe spiegare la creazione di varie icone con scene della vita come suggerisce un esempio conservato nella Russia sud-occidentale, in cui sono presenti scene della vita della Santa con ogni dettaglio narrativo. (Fig.31) sono raffigurati i momenti in cui la giovane scappa, ma viene trovata, il suo interrogatorio e martirio, ed infine la decapitazione.

⁷⁷ I vecchi credenti furono un movimento religioso russo che nel 1666-1667 si oppose alle scelte della gerarchia ortodossa del proprio Paese, separandosene in segno di protesta contro le riforme ecclesiastiche. I Vecchi credenti continuarono infatti ad esercitare le antiche pratiche della Chiesa russa.

3.2 L'iconografia nella pittura parietale

Santa Barbara, vergine e martire, come si è appurato è assai amata.

I cristiani la venerano, ne celebrano con entusiasmo la vita e la eroica morte, come testimonianza di amore e fede. Gli artisti, i letterati, i musicisti le dedicano l'omaggio del loro genio, producendo dei veri capolavori ispirandosi a lei.

Hanno scoperto in lei una fonte inesauribile di motivi ispiratori per le loro realizzazioni di arte pura o in funzione didattica nelle chiese.

La più antica rappresentazione della Santa in pittura si trova a Santa Maria Antiqua a Roma⁷⁸, risalente all'VIII secolo. La santa si presenta con tratti ancora molto bizantini: il marphirion, il manto rosso che le copre il capo ed il corpo intero è presente, tiene in mano una croce di legno come simbolo del martirio e la sua aureola è un cerchio perfetto, dietro di lei il pavone, anche se ormai molto sbiadito e difficile da vedere.

L'affresco è identificato come Santa Barbara dal fotografo Steven Zucker, e data l'opera all'VIII secolo.

Santa Maria Antiqua sorse alle pendici nordoccidentali del Palatino, negli ambienti di ampliamento della Domus Tiberia verso il Foro, voluti da Caligola e rifatti da Domiziano, come collegamento tra il Foro ed il Palazzo imperiale, sulla parete del pilastro a destra del presbiterio si trova Santa Barbara.

All'interno della chiesa sono ancora visibili molti affreschi, tutti dipinti tra la metà del VI e del IX secolo. La loro datazione è determinabile con buona precisione basandosi su riferimenti tratti dai cartigli e sulla presenza di personaggi ritratti con l'aureola quadrata azzurra, usata per le persone viventi e quella tonda e dorata che è riservata ai santi e martiri. Gli affreschi vengono scoperti nel 1901; attraverso il loro studio vi si riscontrano i modi della pittura cristiana romana, al tempo però della grande influenza dell'arte greca. Il ciclo di affreschi è inoltre un documento fondamentale per la conoscenza della pittura bizantina, poiché dopo la controversia e crisi iconoclasta in Oriente non è sopravvissuta nessuna immagine sacra risalente a quel periodo.⁷⁹

⁷⁸ Sebbene situata a Roma, Santa Maria Antiqua era una chiesa greca. Oggi dentro i fori romani è riaperta al pubblico. La maggior parte delle sue immagini seguono la pratica greca di indentificare il santo con un'iscrizione. Nessuna iscrizione è ad oggi facilmente visibile; tra tutte, quella di Santa Barbara è la più rovinata. L'unico attributo che aiuta il visitatore a riconoscerla è la piccola croce.

⁷⁹ Hülsen, 1927, pp. 4-5

Del 1471 è un affresco di Domenico Ghirlandaio raffigurante una *Santa Barbara*, si trova nell'abside della Pieve di Sant'Andrea, Cercina.⁸⁰(Fig.32) L'opera è una delle prime riferite al giovane artista, ma non risulta in nessuna fonte prima dell'Ottocento, perché coperta da un altare ligneo. Il pievano Angelo Pasquale Rigressi, nel 1834 fece smontare l'altare e lo utilizzò per ospitare una statua di San Giuseppe. Accanto alla Santa vi erano anche le figure di San Girolamo, con abito eremitico, recante la pietra nella mano destra con la quale si percuote il petto in segno di penitenza e Sant'Antonio Abate vestito da frate, reca il libro ed il bastone a forma di T. Barbara tiene in mano un modellino della torre con tre finestre e ai suoi piedi giace il padre vestito con un'armatura bianca e luminosa, in contrasto con il personaggio negativo che rappresenta nella sua agiografia. Le mani di Dioscuro sono un dettaglio non indifferente, (Fig. 33) poiché sporgono illusionisticamente dallo spazio dipinto della cornice in cui si trovano le figure, gettando realistiche ombre sui gradini della modanatura. La posizione centrale della Santa ed i colori vivaci della sua veste, in perfetta armonia con quelli della nicchia, donano alla figura una posizione predominante rispetto alle altre. Inoltre, è l'unica a guardare verso lo spettatore, ponendosi come mezzo di comunicazione tra mondo umano e mondo divino.⁸¹

Un altro bellissimo esempio nell'ambito della pittura parietale viene offerto da Ambrogio da Fossano, detto Bergognone (Fig.34). L'opera è datata al 1494 circa, ad oggi è collocata alla Pinacoteca di Brera, fa parte degli affreschi trovati nella chiesa di San Satiro. Situata nei pressi di Milano, la costruzione fu voluta da Gian Galeazzo Sforza nel Quattrocento e continuata da Ludovico il Moro come parte integrante di un ambizioso programma di rinnovamento nelle arti del ducato.⁸²

⁸⁰ La piccola abside della Pieve ha forma circolare, presenta una calotta a semi cupola. Lo spazio è scandito con una finta intelaiatura architettonica di gusto classico, con una cornice a girali su fondo giallo-oro nel sottarco che va a riprendere i colori della veste di Santa Barbara, creando così un gioco armonico di luci. In basso si trovano tre specchiature quadrate che imitano in marmi colorati, al di sopra vi è una cornice dipinta dove spiccano le tre nicchie in cui sono raffigurati i tre santi, intervallate da paraste con capitelli corinzi e basi dorate.

⁸¹ Cfr. Quermann, 1988

⁸² Buratti, Mazzotta, 1992, p. 173

La chiesa ingloba l'antico sacello di San Satiro da cui prese il nome, ed è celebre per ospitare il finto coro bramantesco, capolavoro della pittura prospettica rinascimentale italiana. Gli affreschi utili alla ricerca si trovano nella parte sinistra del transetto con una distribuzione di tre figure per nicchia. L'originaria pertinenza dei gruppi di santi alle rispettive nicchie si desume dalla relazione della visita pastorale compiuta da Federico Borromeo nel 1611, e da alcune indicazioni fornite in occasione del ritrovamento delle opere, nel secolo XIX, sotto lo scialbo. Nelle nicchie coronate da conchiglie dovevano susseguirsi a partire dal lato orientale del transetto e a proseguire lungo la parete sud della chiesa ed il lato occidentale

La Santa ha un calice in mano, dei lunghi capelli biondi su cui poggia un'aureola dorata simbolo di santità, ed il lungo manto azzurro dona movimento alla sua figura che risulta essere ancora statica.

Il ciclo affreschi raffiguranti Santa Veronica, Barbara e Chiara, furono scoperti nel 1896 in una nicchia del transetto sinistro. Vennero staccati e restaurati da Giuseppe Steffanoni di Bergamo. Soltanto nel 1901 furono esposti in Pinacoteca, tranne la Santa Veronica, che a causa delle cattive condizioni, fu conservata in un magazzino.⁸³

Datato 1500-1525 è l'affresco attribuito a Francesco Sparapane Piertommaso, da Norcia. (Fig. 35) L'opera si trova infatti a Norcia, ma non si conosce la sua posizione attuale. *Santa Barbara* questa volta è accanto ad un San Michele Arcangelo, e sui loro capi aleggiano una Madonna con Bambino. L'affresco è stato realizzato in una nicchia con catino. La Madonna è circondata dagli angeli e poggia sulla luna crescente; San Michele presenta i suoi classici attributi, l'armatura luminosa e la lancia con cui sconfigge il demonio, spesso nelle sembianze di un drago, ma viste le cattive condizioni di conservazione si nota solo l'impugnatura dell'arma; mentre Santa Barbara stringe tra le mani la torre con tre finestre e un ramo di palma. Le sue vesti sono vaporose e rivolge un dolce sguardo allo spettatore. Alle loro spalle, sullo sfondo si nota un colonnato classico che si apre verso un cielo sereno. L'affresco, in parte celato da un pilastro che occulta la figura di san Claudio, può essere riferito a un maestro locale formato in ambiente perugino, da riconoscere forse con Francesco di Piertommaso Sparapane,

del transetto i santi così raggruppati: Agnese, Eufemia, Barbara; Chiara, Apollonia, Veronica; Giuliana, Agata, Lucia; Onofrio con altri due Santi; Rocco, Cosma, Damiano; Martino, Sebastiano, Cristoforo; Maria Maddalena, Caterina, Marta. La critica ritiene attendibile l'ipotesi che fossero presenti nella decorazione del transetto, anche i Santi che, citati nella relazione della visita pastorale, non ci sono mai pervenuti (Santa Lucia e i Santi Cosma e Damiano). La mancata citazione, nella stessa relazione, di affreschi, poi rinvenuti nell'Ottocento, è presumibilmente dovuta all'ingombro, in corrispondenza della nicchia in questione, dell'altare di San Mauro Abate e di S. Antonio da Padova. Probabilmente la decorazione continuava anche nella nicchia contigua verso il corpo della chiesa (zona attualmente interessata dall'altare di S. Luigi, e che nel periodo della visita pastorale del Borromeo conservava un presepe in legno scolpito). Il rinvenimento degli affreschi delle pareti avvenne solo nel secolo XIX, a più riprese e non tutte documentate dalle carte conservate presso gli Archivi della Soprintendenza. La prima vaga notizia della riscoperta degli affreschi è riportata dal Malaguzzi Valeri (Catalogo della R. Pinacoteca di Brera, Bergamo 1908) che ricorda che nel 1857 fu scoperto il gruppo delle sante Maria Maddalena, Caterina e Marta, che furono staccate, trasportate su tela e restaurate da Antonio Zanchi e Giuseppe Steffanoni nel 1878, quando furono acquistate dall'Accademia di Brera. Le campagne di ritrovamento degli affreschi sono ancora ricordate dal Calvi nel 1865 e dal Mongeri nel 1872.

⁸³ Faraoni, 1999 (scheda ministeriale n. 0300097720-6) consultabile al link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300097720-6>

discendente di un'ampia dinastia di pittori di Norcia e attivo per tutta la prima metà del XVI secolo. L'opera presenta una sapiente impaginazione dello spazio, in particolare nella parte sottostante al catino, dove campeggiano le figure di san Michele e di santa Barbara che si stagliano di fronte a un'alta balaustra su cui poggia una fila di colonne accoppiate al di là della quale si apre un paesaggio arioso e cristallino. Molto accurata è la resa dei particolari, si veda l'armatura dell'arcangelo che, nella sua nerboruta articolazione, mette in evidenza anche primi contatti con pittori di Maniera.⁸⁴

Della prima metà del XVI secolo, vi è anche un'opera attribuita a Luce Giovanni⁸⁵, ma con poca convinzione da parte della critica. L'opera si trova a Pietrapertosa, in Basilicata. (Fig.36) La Santa è seduta con il capo reclinato sulla destra, veste una tunica senza alcuna decorazione e con entrambe le mani sorregge la torre con una sola finestra. Spicca la semplicità con cui l'artista riduce la narrazione ad un lineare rapporto di luci e di forme, eliminando ogni eccessivo accademismo. In basso, in lettere capitali è presente un'iscrizione che riporta il nome della Santa: "S. Barbara".⁸⁶

Nella chiesa di Santa Maria Nascente a Morimondo⁸⁷ nella provincia di Milano, è

⁸⁴ Calvatori, 2017 (scheda ministeriale n. 1000216375) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000216375>

⁸⁵ Non si hanno molte notizie biografiche intorno all'autore del ciclo pittorico. Si sa per certo che fu allievo di Andrea da Salerno e operò a Pietrapertosa, dove decorò ad affresco i Sotterranei del Duomo e dipinse un San Paolo. Questo ciclo è stilisticamente legato alla corrente umbra e influenzato soprattutto dalla pittura di Andrea da Salerno. L'iconografia complessiva, pur elaborata nell'estrema semplicità ed ottemperante a stilemi popolari più veri ed autentici, diventa rarefatta nelle linee, tanto da configurare nei personaggi caratteristiche come semplicità, nitidezza e trasparenza.

⁸⁶ Mercante, 1993 (scheda ministeriale n. 1700122552) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1700122552>

Nonostante l'opera sia riportata in bianco e nero, si conoscono i colori originari delle vesti: si pensa che il mantello fosse grigio mentre la veste beige.

⁸⁷ Mira, 2010, pp. 116-123

L'impianto basilicale si presenta a croce latina, a tre navate con volte rette da archi a sesto acuto che poggiano su pilastri cilindrici. Sulla crociera poggia un piccolo tiburio ottagonale. Costruita nell'ultimo quarto del XII e fine del XIII secolo, l'abbazia oggi si trova nel cuore del centro abitato. La chiesa abbaziale si discosta però da tutte le altre edificazioni cistercensi del XII secolo: infatti, Morimondo è un esempio di architettura cistercense già evoluta verso lo stile gotico, come sottolinea l'uso della volta a crociera ogivale, che crea delle campate rettangolari. Pur essendo da reputare pienamente gotiche sia la chiesa sia le parti superstiti del chiostro, tuttavia esiste la possibilità di una comparazione con Chiaravalle Milanese, posta alla periferia di un quartiere di Milano. La chiesa si basa su quella di Chiaravalle, sia per il "tipo bernardino" seguito, sia per la presenza di grandi pilastri in muratura non articolati (alcuni cilindrici). Essa può essere considerata lo sviluppo gotico di Chiaravalle. La planimetria segue il tipo bernardino, con tre navate, transetto e cappelle absidali. Dominano l'interno gli archi acuti, le volte a costoloni torici, l'alternanza bicroma fra il colore del laterizio e le profilature in pietra delle fasce capitellari. La chiesa risulta dunque un incrocio di schema borgognone, modi costruttivi lombardi e accoglimento del gotico. Il sistema alternato di Chiaravalle è abbandonato: le campate sono rettangolari sia nella navata centrale che nelle laterali; di conseguenza anche i contrafforti esterni non sono alternati e le volte interne hanno un ritmo più serrato e quindi, gotico. Anche a Morimondo troviamo inoltre la scala incorporata nel braccio nord del transetto (lato ovest), e il gioco di finestre (tre arcuate e tre a oculo) nella

rimasta traccia di un antico affresco raffigurante *Santa Barbara*, (Fig.37) nella parete che portava al coro ligneo. La Santa viene presentata con una palma nella mano sinistra mossa dal vento, mentre nell'altra mano tiene un libro aperto da cui fuori esce un piccolo angelo che legge insieme a Lei. Il piccolo angelo è un attributo insolito nel corredo della Santa, e questo è l'unico esempio in cui lo si può ammirare.

Sul capo poggia una corona vaporosa di fiori, e sullo sfondo è presente l'immane torre. Accanto all'edificio si intravedono dei lavoranti, uomini che trasportano dei materiali, forse per la costruzione della torre stessa. Si tratta di un'opera del primissimo Seicento, databile dopo l'erezione del muro, avvenuta per lo spostamento del coro nel 1591. L'artista dell'opera è ignoto. Accanto alla figura della Santa sono presenti dei lumi di ispirazione manierista, che hanno il compito di rappresentare il valore edificante per la fede.⁸⁸

Nella stessa Abbazia, la presenza di Santa Barbara non si limita ad un affresco, ma si trova anche nel battente esterno di una piccola porta all'interno della chiesa, che conduceva agli stalli del coro (Fig.38).

Questa volta, si conosce anche l'artefice: Francesco Giramo.

Intagliata ed incisa sul legno, Santa Barbara appare in piedi in una posizione sicura e stabile, tenendo nella mano sinistra una grande torre, dove le tre finestre sono poste su vari piani, e nella mano destra stringe la palma con tre piccoli frutti pendenti, come altro simbolo della Trinità. Sul capo ha un piccolo e sottile velo che scende fino alle spalle. Nel battente accanto, vi è un'altra figura femminile, con uno scettro in mano ed un libro chiuso, ed è una figura non ancora ben identificata. Probabilmente si tratta di una Maria Maddalena.⁸⁹

Ancora nell'ambito della pittura parietale è interessante un esempio di *Santa Barbara* rinvenuto in una casa privata fiorentina, di cui non si conosce l'autore né una datazione certa, probabilmente la prima metà del XVI secolo. (Fig.39) Nell'affresco sono presenti

parete est della cappella maggiore. Restano tracce del portico nord, sotto il quale due portali introducevano rispettivamente nel transetto (portale dei monaci) e nella seconda campata della chiesa (portale dei conversi).

Cfr. Castelfranchi, 1955, pp.15-25

⁸⁸ Bandera, 1996 (scheda ministeriale n. 0300198582) consultabile al link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300198582>

⁸⁹ Bandera, 1996 (scheda ministeriale n. 0300198585-1), aggiornata al 2020 da Viale Gloria, consultabile al link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300198585-1>

una Madonna con Bambino in piedi e benedicente; accanto vi è una figura proporzionalmente e prospetticamente più piccola rispetto alle altre due, si tratta di Santa Barbara riconoscibile perché poggia la mano destra sulla torre; il suo sguardo è rivolto verso al gruppo principale, ma nonostante le sue piccole dimensioni riesce ad inserirsi perfettamente nella scena grazie al suo gesto. L'affresco, inedito per le dimensioni e per il soggetto si trovava originariamente in una stanza, probabilmente adibita a cappella visto il tema sacro, di un palazzo privato, antistante la parrocchia di Montegemoli, di proprietà della famiglia D'Albertis. Sotto l'affresco vi è uno stemma che con molta probabilità si riferiva a quello di Monsignor Giovanni Riccobaldi del Bava⁹⁰, e potrebbe essere un indizio per identificare il proprietario originario del palazzo, che fu costruito tra il XV ed il XVI secolo.⁹¹

L'affresco è stato successivamente staccato da Fausto Giannitrapani per la Soprintendenza di Pisa, dove si conserva la documentazione inerente all'affresco. Sulla malta sono ancora visibili le tracce di un disegno graffito preparatorio. Purtroppo, pesanti ridipinture sul volto della Vergine, soprattutto, rendono difficile la lettura dello stile originale del dipinto.

Altri due affreschi della Santa si trovano a Matera, nella Chiesa Rupestre di Santa Barbara⁹², una delle più suggestive cripte della Basilicata; la datazione dovrebbe essere non posteriore al 1528. La prima raffigurazione della Santa (Fig.40) si trova affrescata in basso alle arcate scavate nella parte superiore, si riconosce grazie alla torre tenuta nella mano destra e con l'altra tiene la palma, i suoi abiti sono riccamente decorati,

⁹⁰ Un abate commendatario di San Giusto e Clemente a partire dal 1526. Lo stesso stemma dell'abate viene anche riconosciuto in altre raffigurazioni del Duomo di Volterra e in un'altra abitazione di Via Franceschini dove si trovava già lo studio del Monsignor del Bava.

⁹¹ Melograni, 1992 (scheda ministeriale n. 0700050877) consultabile al seguente link:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0700050877>

⁹² Le chiese rupestri del territorio di Matera, fondate principalmente nell'Alto Medioevo, sono edifici scavati nella roccia. La chiesa bizantina di Santa Barbara è annoverata tra le più importanti chiese rupestri di Matera e sorge al Rione Casalnuovo. Collocata in una parete rocciosa che si affaccia direttamente sulla Gravina, è caratterizzata da una facciata con due accessi in cui il principale è abbellito da colonne con capitelli. L'interno è caratterizzato da tre ambienti, il narcece, il presbiterio e l'abside, e l'esterno contraddistinto da alcune tombe antiche scavate nella roccia. La sua struttura architettonica richiama la tradizione liturgica bizantina e di notevole fattura sono le decorazioni pittoriche presenti all'interno. Fra queste spiccano i meravigliosi affreschi raffiguranti la Madonna con il Bambino e Santa Barbara. Degli affreschi restano alcuni pannelli e pochi frammenti sulle pareti, tra cui le due immagini della Santa. Fuori dalla chiesa rupestre ci sono alcune tombe antiche scavate anch'esse nella roccia. L'architettura non ha una datazione certa, anche se molto probabilmente è di tipo bizantina, ma non si può affermare con esattezza poiché vi è una discordanza tra la datazione delle decorazioni, attestata tra il XV ed il XVI secolo, ed il periodo di influenza bizantina che nel materano si è avuta tra il VII ed il XIII secolo.

simile ad una principessa bizantina, presenta anche una piccola corona, è risalente probabilmente al XIV secolo. Accanto all'ingresso dell'altare di fianco alla Santa, si trova affrescata una Madonna con Bambino a cui hanno staccato via la testa. Sul fianco destro della Madonna è presente un'altra raffigurazione di *Santa Barbara*, (Fig.41) con la torre nella mano sinistra e nella mano destra tiene una palma.

In questo secondo affresco la Santa è a figura intera, rivolta verso destra ed è rivestita da una tunica senza decori, presenta solo da una fascia gallonata al collo, il mantello che la avvolge è anch'esso privo di decorazioni; dunque, si è di fronte ad una Santa Barbara semplice, l'unico attributo che riporta alla sua regalità è il diadema a punte che le circonda il capo. È presente anche un'iscrizione in latino e a lettere capitali, e si trova ai lati dell'aureola in alto: "Sancta Barbara". Non si conosce il frescante, la cui identità culturale è da ricercare negli ultimi barlumi della pittura angioina.⁹³

Lo stato di conservazione è pessimo, si trovano delle effrazioni diffuse ed evanescenza dei colori, nel 2003 vennero attuati dei restauri.

Datato 1524, è un affresco all'interno della Cappella Suardi, provincia di Bergamo.

L'oratorio era stato costruito intorno al 1502 e dedicato a Brigida d'Irlanda, protettrice della campagna dal cattivo tempo, e a Barbara, soccorritrice dai fulmini e dalla morte improvvisa. Battista Suardi decise di far affrescare la cappella di famiglia per adempiere ad un voto, questo è quello che si legge in una epigrafe al centro della parete principale. Lotto affrescò il soffitto a capanna e le tre pareti della cappella, con le storie delle due Sante. Sulla parete sinistra campeggia la figura di Cristo Vite, il cui corpo si snoda come fosse un reale albero di vite, su di esso è dipinto un versetto del Vangelo di Giovanni 15,5 che ne ispirò la figura: "*Ego sum vitis vos palmites*".

Ai lati di Cristo si dispiegano, lungo una serie di edifici e di squarci paesaggistici, le *Storie di santa Barbara*, dalla sua conversione al Cristianesimo al martirio. Le storie sono ambientate in movimentate scene cittadine, come quella di un mercato, che danno un sapore popolare e vivace alla narrazione. Le figure sono più piccole di quelle del registro superiore e rendono l'idea di una storia senza eroi, svolta per aneddoti, e perciò prossima alle rappresentazioni del nord Europa, antiretoriche e anticlassiche, come mostrano anche gli accordi inconsueti dei timbri cromatici, dal giallo col viola, al rosa

⁹³ Lavermicocca, 1979 (scheda ministeriale n. 1700034989) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1700034989>

col verde, al bianco col bruno. Da sinistra si vede Barbara, che viene chiusa dal perfido padre in una torre cilindrica in costruzione. Lì, la visita un eremita che la istruisce sulla fede cristiana, finché essa chiede il battesimo e rifiuta l'idolatria pagana. Al ritorno a casa della donna, la sua scelta religiosa viene scoperta dal padre che, su tutte le furie, tenta di ucciderla con la spada (Fig.42). La santa fugge allora sui monti e si nasconde tra i cespugli, dove però un pastore la tradisce, facendola ritrovare e trascinare per i capelli davanti al pretore (Fig.43)

A destra del Cristo centrale riprendono le storie del martirio (Fig.44), con la fanciulla di nuovo davanti al pretore, che la fa appendere per le braccia e tormentare con torce. Denudata, amputata delle mammelle e svergognata, viene protetta con un telo bianco da un angelo e poi trascinata per la città, in mezzo a una folla curiosa, proprio nella piazza del mercato. Alla fine, sullo sfondo, si vede la conclusione della vicenda con il padre che esegue la condanna a morte della figlia.⁹⁴

Per quanto riguarda lo stile è narrativo, con pennellate rapide ma altamente efficaci. Il gusto per la narrazione popolaesca, tipica in Lotto, rimanda ancora alla tradizione nordica. Molti personaggi derivano dalle classi umili, come i contadini, spesso studiati dal vero e fino ad allora inediti nel repertorio figurativo italiano.⁹⁵

⁹⁴ Zuffi, 1992, p. 85

⁹⁵ Pallucchini, 2004, p. 17

3.3 L'iconografia nella pittura del XV secolo

Una prima proposta di iconografia della Santa in quest'epoca è l'opera del Meister Franchke che nel 1415 realizza un *Polittico di Santa Barbara*, (Fig.45) oggi conservato al Suomen Kansallismuseo (Museo nazionale di Finlandia) di Helsinki. Il polittico, che si trovava nell'altare intitolato a Santa Barbara presso la Cattedrale di Turku, è famoso per essere uno dei più grandi esempi di pittura di questo artista, all'interno del quale inserisce otto scene della vita della Santa, le quali sono visibili se le ali del polittico si aprono. Karl Konrad Meinander, un membro dello staff del Museo fu il primo ad attribuire l'opera al Meister Franchke nella sua tesi di dottorato del 1908. Dal momento che i dipinti sulla pala rivelano chiaramente una certa influenza dell'arte miniata francese dell'inizio del VX secolo, si presume sia un'opera della giovinezza del Maestro. Oltre all'influenza francese, Otto Pächt ha identificato un'influenza stilistica notevolmente forte dei Paesi Bassi. Vengono narrati gli episodi più salienti e più conosciuti, come la fuga dalla torre, il padre che di conseguenza la cerca, Barbara che trova rifugio ma viene scoperta perché tradita da due pastori e portata davanti al prefetto, infine il martirio e la decapitazione da parte del padre. Ma la prima scena da sinistra è insolita e non era mai stata rappresentata, si nota infatti Dioscuero che chiede alla figlia spiegazioni sull'aggiunta della terza finestra nella torre: è il momento dell'epifania della cristianità della Santa. Tutte le scene hanno uno sfondo dorato che conferiscono luce all'intera opera. Infatti, tipico di quest'arte è il ricorso a colori delicati e sfumati, oltre all'estrema attenzione nei dettagli sfarzosi, come le ricche vesti di ogni personaggio.⁹⁶ Particolare importanza ha anche la scena del Tradimento e punizione dei pastori, considerata uno dei capolavori del tardo gotico europeo. L'episodio narrato è quello del padre Dioscuero e dei suoi aiutanti che cercano la fanciulla fuggita; fermatisi a chiedere informazioni a due pastori scoprono il nascondiglio della ragazza. Per questo tradimento la punizione divina non tardò ad arrivare, le pecore dei pastori si trasformarono in cavallette. Il pittore ricrea una scena surreale, dove qualsiasi convenzione spaziale viene abolita in favore di una nuova immediatezza narrativa. La scena è composta, infatti, in due piani, e nel primo piano nonostante ci siano tutte le

⁹⁶ Markus, 2014, p.7

figure più piccole si vedono i due pastori rappresentati con minuzia di particolari e il gregge trasformato in cavallette le quali sembrano essere dipinte quasi in divenire, con la metà destra già trasformata in insetti. La Santa è presente, anche se defilata lateralmente, si riconosce grazie all'aureola e viene inoltre indicata dal padre. Difficile da riconoscere è la *Santa Barbara* messa in scena da Robert Campin, detto Maestro de Flémalle⁹⁷, (Fig. 46) nel 1438 e ad oggi conservata al Museo del Prado. In primo piano una donna legge un libro, in una scena di interno, dietro un camino acceso, ed accanto a lei un fiore, un giglio, che potrebbe confondere lo spettatore in quanto attributo della Vergine. Inoltre, non compaiono in primo piano nemmeno i classici attributi della Santa, per trovarli bisogna aguzzare la vista. Santa Barbara leggente è identificata da un particolare molto piccolo e quasi insignificante dipinto all'interno del quadro. Si tratta di una torre rappresentata nel piccolo paesaggio oltre alla finestra. Barbara siede su di una panca ed è circondata da oggetti che simboleggiano la sua castità. A sinistra della panca un giglio è esposto all'interno di un boccale di metallo, mentre in alto, su di una mensola del camino, si trova una bottiglia con dell'acqua e su di un mobile di legno, verso la finestra, si nota posata una catinella in metallo. L'ambiente e i vari oggetti sparsi all'interno della stanza sono dipinti con una grande precisione e raccontano l'interno di un ambiente borghese del Quattrocento. La superficie dipinta è stata realizzata con un colore sfumato. Infatti, gli incarnati della Santa sono lisci e morbidi come i panneggi della veste. I tessuti, poi, ricadono creando ampie pieghe chiaroscurate piuttosto spigolose e dure. I capelli della donna sono descritti in modo preciso e assumono un aspetto metallico, simile alla catinella poggiata verso la finestra. Anche le fiamme del camino assumono un aspetto volumetrico e paiono possedere una massa. Tutto l'insieme di figure e oggetti assume un aspetto concreto e ritagliato nella propria fisicità isolata dal resto dell'ambiente. La descrizione

⁹⁷ Le notizie biografiche su Robert Campin sono molto limitate e frammentarie, in accordo col fatto che le opere attribuite al fantomatico Maestro di Flémalle non sono né datate né firmate. Nacque tra il 1378 e il 1379 in una località delle Fiandre, fu attivo già nei primi decenni del XV secolo. Nel 1406 si rilevano tracce della sua presenza a Tournai, dove l'artista fondò una scuola di pittura. Nella sua bottega si formarono artisti dal grande calibro come Jacques Daret e Rogier Van der Weyden. Come artista si concentrò molto sui ritratti ma soprattutto sui trittici. Le scene a tema religioso vengono tradotte in immagini di forte realismo ed ambientate in luoghi quotidiani, con interni borghesi, ma riesce allo stesso tempo a dare un aspetto contemplativo alle sue opere. Il colore è sempre vivo, denso e corposo. A causa del suo temperamento battagliero, Campin dissipò molti consensi in ambito politico, infatti, nel 1429 i notabili di Tournai gli vietarono l'accesso alle cariche pubbliche, ma la sua attività artistica continuò comunque, fino al 1440. Morì a Tournai nel 1444.
Cfr. Panofsky, 1953

della stanza e degli oggetti è attenta ed estremamente dettagliata anche nella riproduzione delle superfici.

Degli stessi anni, datata 1437, è la *Santa Barbara* di Jan van Eyck ed è conservato allo Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa. (Fig. 47)

Si tratta di una grisaille, un monocromo datato e firmato dall'artista sulla cornice nella parte bassa. Disegnato con i toni dei bruni direttamente con il pennello, i particolari non vengono trascurati. Secondo alcuni l'opera è ancora incompleta, e si tratterebbe di uno studio preparatorio, mentre per altri la volontà dell'artista era quella di lasciarla senza colore. L'eccezionalità dell'opera risiede anche nell'accostamento tra un primo piano monumentale e uno sfondo densamente narrativo, in cui l'occhio dell'osservatore è chiamato a soffermarsi su ogni dettaglio.

Santa Barbara siede su un'altura, intenta a leggere un poderoso volume; la testa è leggermente piegata di lato, e in una mano mantiene la palma. Con geniale fantasia Van Eyck trasforma il luogo del martirio in un torrione gotico in costruzione, che giganteggia in mezzo alla campagna. Lo sfondo alle spalle della santa si popola così di una miriade di piccole figure indaffarate, intente a trasportare materiale, a sgrossare la pietra o, semplicemente ad ammirare l'opera.

Non si tratta di una rappresentazione inventata, ma della descrizione di un vero cantiere: oltre a scalpellini e operai, Van Eyck ha rappresentato l'architetto con il compasso in mano, intento a eseguire calcoli a destra della torre.

Una particolare Santa Barbara viene messa in scena da Cosimo Rosselli⁹⁸ tra il 1468 ed il 1470, in una pala d'altare con: *Santa Barbara tra San Giovanni e San Mattia*, oggi collocata presso la Galleria dell'Accademia di Firenze.⁹⁹ (Fig.48)

⁹⁸ Nasce a Firenze nel 1439, (studi recenti pongono come data 1440) settimo di undici figli. Nel 1453 entrò nella bottega di Neri di Bicci, da cui si allontanò per compiere un soggiorno a Roma di cui però non si conosce quasi nulla. La sua prima importante opera commissionata fu una pala d'altare per la cappella Scali in S. Trinità, oggi andata perduta. Tra il 1465 ed il 1466 risulta documentato nel Duomo di Pisa. Alla fine degli anni Sessanta è impegnato nel complesso della SS. Annunziata, per la quale su commissione eseguì la pala con Santa Barbara, dove il suo stile evolve nella direzione di Domenico Veneziano e Alessio Baldovinetti. Alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento ricevette la commissione a Roma, insieme a Perugino, Botticelli e Ghirlandaio, per gli affreschi della parete della cappella Sistina. Dopo questa impresa ritorna a Firenze, dove morì nel 1507.

⁹⁹ Fototeca Everett Fahy, 2017 (scheda n. 13364) tratto dalla Fondazione Zeri, consultabile al seguente link:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/15666/Rosselli%20Cosimo%2C%20Santa%20Barbara%20tra%20san%20Giovanni%20Battista%20e%20san%20Mattia>

L'opera si trovava precedentemente nella Basilica della SS. Annunziata a Firenze, e venne commissionata dalla Compagnia di Sancta Barbera, la quale aveva già una tavola di Santa Barbara, ma troppo deteriorata e sostituita con quella di Cosimo Rosselli. Al centro è presente la figura di Santa Barbara con forme giovanili e molto sottili, la testa ovale e i capelli divisi scendono dritti sulle spalle, donando alla figura un aspetto regale, indossa infatti una veste quasi principesca ed un pesante manto azzurro. Nella mano destra tiene la palma del martirio mentre col braccio sinistro sorregge la torre con tre finestre. Ai suoi piedi giace un cavaliere bruno e barbuto, con un accenno di corona e l'armatura con spalline a testa di leone: è Dioscuro. L'uomo sembra essere colpito all'improvviso e per questo disteso per terra scomposto.

A sinistra è presente la figura di San Giovanni Battista con il volto scavato dalla penitenza e richiama il momento in cui Barbara viene battezzata. A destra vi è San Mattia, avvolto in un'ampia veste e tiene in mano un libro chiuso del Vangelo. La sua presenza non ha nessun motivo specifico iconografico, si può però supporre che sia stato un omaggio un frate operante all'interno della Chiesa.¹⁰⁰ Dietro al gruppo dei santi si trova un seggio con gradini e nicchia sostenuta da colonnette che terminano in cornice. Nello sfondo, una natura benevola e serena. Nella pala, inoltre, vi è anche un'iscrizione che recita:

“Barbara diva tibi tabulam sanctissima cetuus theutonicus posuit qui tua festa colit”¹⁰¹

Di simile composizione appare una *Santa Barbara* datata 1480-1510, il cui artista è il Maestro della Leggenda di Apollo e Dafne, ha avuto nel tempo diverse collocazioni. (Fig. 49) Nel 1950 si trovava nel Palazzo degli Uffizi e nella Galleria degli Uffizi, dal 1950 al 1960 si trovava ad Arezzo, nella Casa Vasari, ad oggi l'opera è stata spostata a Palazzo Pitti ed è possibile vederla anche alla Galleria Palatina e negli Appartamenti Reali a Firenze.

Anche in questo caso abbiamo una Santa Barbara con la torre con le tre finestre nella

¹⁰⁰ Berenson, 1963, p.190

Cfr. Padoa, 1997, pp. 27-28

¹⁰¹ De Marchi, 2013, pp. 155-157, 172

mano sinistra, mentre nella destra tiene la palma. Il suo abito è regale e conferisce movimento all'opera; due angeli pongono sul suo capo una corona piena di diamanti, e ai suoi piedi, di nuovo un cavaliere con armatura è disteso per terra in una posizione scomposta. Anche questa volta appare Dioscuro. La figura della Santa sembra essere posta in una balconata, da cui si intravede una natura ed un bosco sereni e placidi.¹⁰²

Un altro dipinto del XV secolo, datato tra il 1450 ed il 1470 con soggetto *Santa Barbara*, viene attribuito a Des Meister Hausbuchs, si trova oggi a Palazzo dei Diamanti a Ferrara. (Fig.50) Dell'opera non si conosce quasi nulla, è stata acquisita dallo Stato nel 1996, ed oggi fa parte della collezione Sacrati Strozzi. La Santa è rappresentata con un abito bianco con inserti rossi. In una mano tiene una torre con forme ancora gotiche, mentre nell'altra stringe una palma. Sul capo è presente un piccolo diadema a forma di fiore decorato con perle e pietre, come simbolo della sua condizione regale.¹⁰³

Grazie alla mano e l'ingegno di Giovanni Martino Spanzotti,¹⁰⁴ è possibile osservare un dipinto datato ancora una volta alla fine del VX secolo, 1475-1480, in cui Santa Barbara è in una scena d'insieme con altre Sante: *Santa Barbara con Santa Caterina d'Alessandria, Santa Maria Maddalena e Santa Margherita d'Antiochia*. (Fig. 51)

L'opera presenta una cornice di legno intagliato e dorato ed è costituita da tre modanature decorate con motivi a dentellato. Oggi l'opera si trova ai Musei Reali, Gallerie Sabauda. Santa Barbara è subito riconoscibile grazie all'attributo della torre, anche stavolta tenuta in mano dalla Santa stessa, ed avvolta dalla palma. L'abito presenta un colore molto luminoso, un rosso che diventa fonte di luce in tutta l'opera.

¹⁰² Fototeca Everett Fahy, 2017 (scheda n. 103412) tratto dalla fondazione Zeri, consultabile al seguente link:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/105636/Maestro%20della%20Leggenda%20di%20Apollo%20e%20Dafne%2C%20Santa%20Barbara>

¹⁰³ Ghelfi, 2002 (scheda ministeriale n. 0800066149) consultabile al seguente link.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800066149>

¹⁰⁴ Cfr. Caramellino, 1992, pp. 15-29

L'artista nasce a Casale Monferrato nel 1455 circa, è annoverato tra i principali interpreti del rinnovamento rinascimentale della pittura piemontese. La sua biografia è scarna, e poche sono le notizie certe che si hanno sulla sua formazione. Il suo primo apprendistato forse avvenne nella bottega del padre, nella quale lavorava anche il fratello. La parte più significativa del suo apprendistato avvenne a Milano, dove soggiorna a più riprese e dove apprende le l'evoluzione pittorica lombarda. Molto evidente, nel ciclo pittorico di Ivrea, dove risalta la capacità di trattare la luce delle diverse ore del giorno, dimostrando padronanza degli effetti luministici come nell'opera con Santa Barbara, in cui la luce diventa motivo di studio ed attenzione per l'artista.

La capigliatura è tipica dell'epoca dell'artista, Barbara quindi non presenta la classica corona o un diadema o una corona fatta di fiori, ma presenta un'acconciatura raccolta. Anche le altre sante presentano i propri attributi come la ruota per Santa Caterina, una piccola croce simbolo del martirio per Santa Margherita, un vaso di unguento per Maria Maddalena. Per quanto riguarda lo sfondo, la linearità delle forme, la limpida intensità del colore, l'ornata eleganza classica del loggiato attestano, intorno il 1475-1480, un passo verso la modernità da parte del giovane pittore.¹⁰⁵

Nel 1997 l'opera fu oggetto di restauro, eseguito da Marellò Angelo e Bianco Rita, che riguardava solo la cornice. Nel 2012 venne eseguito un nuovo restauro da Doneux e Soci srl, che riguardava una manutenzione dell'intera opera ed anche la cornice.

Del 1474 circa, è una *Madonna in trono fra i santi Matteo apostolo, Guglielmo eremita, Barbara e Sebastiano*, di Pier Francesco Fiorentino¹⁰⁶, (Fig. 52)) tavola che originariamente era collocata presso la Collegiata di Sant'Andrea, nella cappella di San Guglielmo, Empoli. La tavola conservata al Museo della Collegiata è paradigmatica del suo conservatorismo, che gli garantì tuttavia il successo in Valdelsa e in Valdarno fino alla fine del secolo. La pala ha un aspetto arcaizzante, sia per la scelta di disporre le figure sacre sul fondo oro, affidando solo al trono centrale il compito di suggerire lo spazio attorno al quale i personaggi sono raccolti alla meglio, ma anche per alcuni dettagli ornamentali, come i nomi dei santi incisi sui nimbi e l'ondulatissimo orlo dorato del manto di Maria, di gusto addirittura tardogotico. Santa Barbara è l'unica a rivolgere il capo e lo sguardo verso la Madonna con il bambino, ma sembra comunque essere una figura statica, ancora arcaizzante. In una mano tiene la torre con tre finestre, sul capo ha una corona di fiori e attorno all'aureola è inciso il suo nome. L'opera oggi è esposta al Museo attiguo alla Collegiata.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Caldera, 2012 (scheda ministeriale n. 0100373294) consultabile al link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100373294>

¹⁰⁶ Nasce a Firenze nel 1444 o 1445. Si forma presso la bottega del padre, e a venticinque anni fu ordinato prete. Si formò con molta probabilità anche nella cerchia di Benozzo Gozzoli e con lui lavorò a San Gimignano e Certaldo. Negli anni Settanta del Quattrocento lavorò insieme a Ghirlandaio alla decorazione di una volta della navata centrale del Duomo di San Gimignano. Nello stesso anno lavora alla tavola con Santa Barbara alla Collegiata di Empoli. Una piccola curiosità sull'artista: ha realizzato anche due immagini che sono oggi venerate come miracolose; una si trova presso il Santuario di Santa Maria Assunta a Pancole, San Gimignano, e l'altra a Villamagna di Volterra presso l'oratorio della Madonna della neve.

¹⁰⁷ Proto Pisani, 2005, pp.39-42

Un'altra tra le opere annoverate come più antiche relative alla Santa, si trova a Venezia, oggi conservata alle Gallerie dell'Accademia, ed è intitolata semplicemente: *Santa Barbara*. (Fig.53) Oggi l'opera non è esposta, ed è arrivata alle Gallerie nel 1812, con le soppressioni napoleoniche. Il dipinto realizzato da Bartolomeo Vivarini¹⁰⁸, nella parte bassa presenta un cartiglio dipinto, in cui l'opera viene firmata e datata 1490, e si conosce anche il luogo di provenienza ovvero la chiesa di San Geminiano a Venezia ormai andata distrutta. In prima istanza l'opera doveva trovarsi ai lati dell'altare nella cappella del Cristo, e successivamente in una stanza vicino alla sagrestia.

L'opera era arrivata alle Gallerie insieme a un altro dipinto, raffigurante Santa Maria Maddalena, frutto dell'opera dello stesso artista e prodotta negli stessi anni. Entrambe sono rappresentate all'interno di una nicchia, con i rispettivi attributi: il libro ed il vasetto di unguento per Maria Maddalena.

Santa Barbara è un personaggio di grande monumentalità, ma allo stesso tempo l'artista riesce ad addolcirne la postura in forme più aggraziate. Con la torre in mano è facilmente riconoscibile, e sembra indicare l'ingresso dell'edificio come se fosse la porta di accesso alla Santità: indica un cammino, lo stesso che lei ha percorso.¹⁰⁹

Si hanno notizie certe sul luogo di appartenenza perché anche Anton Maria Zanetti nel suo testo *“Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de veneziano maestri”* scrive:

¹⁰⁸ Cfr. Pallucchini, 1961, pp. 37-54

Nato a Venezia nel 1430, Vivarini iniziò a lavorare insieme al fratello maggiore Antonio, attorno agli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento. Bartolomeo si distinse dal fratello grazie alla sua pittura plastica e alla spiccata saturazione cromatica; qualità attraverso le quali riuscì ad essere considerato come l'erede veneziano di Andrea Mantegna. La prima opera attestata di Bartolomeo risale al 1450, quando il pittore firmò insieme al fratello Antonio un grandioso polittico nella chiesa di San Girolamo alla Certosa di Bologna, ora Pinacoteca nazionale. L'opera d'esordio non poteva avere inizio più felice perché commissionata da papa Niccolò V. Ma è sui ponteggi della cappella Ovetari agli Eremitani dove Bartolomeo poté mostrare la sua tecnica e maestria. Alla morte del fratello, divenne l'unico responsabile della bottega. Nel tempo il pittore sperimentò un maggiore controllo della luce, studiando figure più arrotondate e splendenti, arrivando a risultati simili alla porcellana. La prima opera che firmò da solo fu il San Giovanni da Capestrano, dipinto commissionato da Gagliano Aterno, oggi al Louvre. Nel corso di oltre quarant'anni di carriera pittorica, attivo soprattutto a Venezia, rimase sempre legato allo stile di Andrea Mantegna, visibile nei dettagli anatomici e nella ricerca della sfera tonale.

¹⁰⁹ Nepi Scire, 1998 (scheda ministeriale n. 0500402384) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500402384>

«In S. Gimignano nella stanza vicina alla sagristia
Fonovi le immagini delle Sante Maria Maddalena, e
Barbara, dipinte dal Vivarino nel 1490.
Belle sono queste opere tutte per il buon
ingegno del Pittore; benché alcune sentano
Ancora i modi dell'antica età. Il quadro tuttavia del
Vivarino che dir si può dipinto con tenerezza,
in cui si vede quanto egli seguisse bene i lumi
delle nuove maniere». ¹¹⁰

Conferma così il luogo dell'originaria collocazione dell'opera e dona preziose informazioni sullo stile e sull'idea che si aveva dell'artista.

Un'opera controversa per quanto riguarda l'attribuzione dell'esecutore è la *Santa Barbara*, datata alla fine del XV secolo. (Fig. 54)

La Santa indossa una veste gialla, stretta in vita con maniche trinciate. Sopra ha un manto turchese bordato d'oro ed anche un cencio legato fra i capelli. Tiene fra le mani una lunga torre color marrone, ed alle sue spalle vi è un paesaggio collinare e montuoso con alberi sparsi. L'opera ad oggi si trova al Museo Nazionale di Villa Guinigi, di Lucca.

Sulla difficile attribuzione, si esprime Russo, il curatore della scheda catalogale dell'opera:

«Non risulta facile dare indicazioni su questo interessante dipinto che per la sua qualità e soprattutto per il suo riecheggiare di modelli illustri è stato esposto fin dall'inizio nella Pinacoteca, richiamando l'attenzione della critica. La locale attribuzione a Botticelli viene accolta con riserva dagli studiosi. Le Ross/ Erichsen (1912) parlano cautamente di un imitatore del Filipepi mentre Venturi (1911) e Van Marle (1931) accostano il dipinto alla maniera di Filippino Lippi e la Belli Barsali (1970, 1988) la propone per Botticini. Non è invece fondato il riferimento a Bernardo da Parenzo avanzato da Pietro Lazzarini (1937). Everett Fahy propone di indagare in direzione di Bartolomeo di Giovanni. Attualmente l'opera è esposta come Raffaellino del Garbo, attribuzione proposta già dal Berenson (1932). Queste indicazioni aiutano a leggere l'opera come frutto di un'artista affascinato dalla pittura fiorentina dell'ultimo

¹¹⁰ Zanetti, 1771, p.26

ventennio del Quattrocento e con una predilezione verso colori limpidi e tersi. Proprio in merito a considerazioni di questo tipo non è scartabile un'origine lucchese per questo dipinto. Meditazioni sull'arte di Filippino Lippi, Botticelli e Ghirlandaio, nonché sulla produzione fiamminga coeva, venivano portate avanti da tutta la temperie dei grandi maestri lucchesi di fine secolo e non va a mio avviso rifiutato un confronto con le opere di Ansano di Michele Ciampanti, autore per altro di due opere (la bandinella con Crocifissione fra penitenti bianchi, il trittico con lunetta inv. 138) esposte entrambe, attualmente, proprio ai lati di questa tavola. Le due opere, attribuite ad Ansano in tempi recenti, hanno alcune affinità con questa piccola tavola. Soprattutto si osservino i due angeli ai lati della Madonna nel trittico 138. Il modo di comporre le pieghe, quasi irrazionale ed estremamente frazionato rimanda da vicino a quello della S. Barbara. Meno pregnanti risultano i confronti tipologici fra le fisionomie. Oggi è del tutto scartabile qualsiasi riferimento anche solo all'ambito del Botticelli. Più calzante è forse l'indicazione di Fahy che in Bartolomeo di Giovanni (probabile autore della predella della pala di Ghirlandaio conservata nella sagrestia della Cattedrale di Lucca) aprirebbe alcuni spiragli in direzione dell'ambito dei Ghirlandaieschi».¹¹¹

È una controversia ancora aperta, e di difficile risoluzione.

Della fine del XV ed inizio del XVI secolo è una *Santa Barbara* con angioletto, molto particolare di Francesco Nasini. L'opera si trova al Museo di Acquapendente, in provincia di Viterbo. (Fig.55) La Santa è raffigurata con una grande torre che fa da sfondo, con le tre finestre, ma insolita è la presenza dell'angelo che si sporge per prendere dalle mani di Barbara un piccolo catino con dentro un fuoco che arde. Oltre la torre non sono presenti attributi che aiutino l'osservatore a riconoscere la Santa, la quale viene raffigurata come una donna d'epoca, con abiti e acconciatura contemporanea; non vi è nulla di raffinato o regale nei gesti, nella postura e nei tratti del volto. Assente, ovviamente la corona o l'aureola. L'opera venne commissionata da Frate Giulio Leonardi di Acquapendente, priore generale dell'ordine e uomo di grande cultura e appassionato di arte che ha vissuto nel convento aquesiano di Santa Maria, noto come San Francesco, intorno al 1645. L'angelo poggia le mani su un cartiglio, sul quale è presente un acronimo "F.I.L.A", che secondo alcuni rimanda al nome di Francesco Nasini e alla sua bottega, pittore di ambito senese che ha eseguito diverse opere facenti parte delle collezioni del convento prima e del Museo dopo.

¹¹¹ Russo, 1999 (scheda ministeriale n. 0900523899) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900523899>

3.4 L'iconografia nella pittura del XVI secolo

Per l'iconografia del XVI secolo, si parte senza dubbio da una delle opere più rinomate di sempre; si è a conoscenza di una Santa Barbara inserita in un dipinto di uno degli artisti più rinomati: *La Madonna Sistina di Raffaello*, datata 1513-1514 e conservata nella Gemäldegalerie di Dresda. (Fig. 56) L'opera è considerata uno dei massimi capolavori dell'arte occidentale. Il dipinto ha subito numerosi spostamenti fra l'Italia, Germania e Russia. La Madonna Sistina è una delle due sole Madonne di Raffaello in cui Maria guarda direttamente negli occhi lo spettatore, insieme alla successiva Madonna della seggiola.

L'opera presenta un'evoluzione del tema storico della sacra conversazione, reinterpretato da Raffaello in maniera originale attraverso un processo di sintesi ed eliminazione degli accessori iconografici superflui a favore di un rapporto diretto tra soggetto ed osservatore. Una tenda verde scostata rivela una Madonna tra Santa Barbara e Papa Sisto II. Mentre il gruppo della madre e del figlio guardano direttamente lo spettatore, mentre Sisto e Barbara rivolgono invece, sguardi, gesti e pose del corpo in direzioni opposte, il primo tende verso l'alto mentre la seconda verso il basso.¹¹²

A sinistra San Sisto è un uomo anziano con radi capelli bianchi e una barba canuta e ispida. Sopra il camice candido porta un manto dorato simile a un piviale. A destra Santa Barbara è raffigurata con abiti eleganti del Cinquecento, è di profilo ed inginocchiata sulle nuvole. Si riconosce grazie alla piccola parte di torre alle sue spalle. Il modello per San Sisto II probabilmente fu il Papa Giulio II e lo conferma l'immagine con le ghiande roveresche ricamate sul piviale, e questa immagine ricorre nello stemma della famiglia Della Rovere; mentre le sembianze di Giulia Orsini, nipote del papa, sarebbero quelle della figura di Santa Barbara.

Un'altra iconografia in cui la Santa è difficile da indentificare è senza dubbio la *Santa Barbara* di Parmigianino del 1523, oggi al Museo del Prado. (Fig. 57) Il quadro è probabilmente quello inventariato nel 1624 tra le opere acquistate dalla principessa Giulia d'Este per il cardinale Alessandro, e successivamente nel 1662, finì nella collezione Muselli a Verona. Nel 1686 l'opera risultava in Spagna, al Real Alcázar di

¹¹² Brink, Henning, Schölzel, 2005, p.41
Cfr. Gazzola, 2013

Madrid, e dal 1746 nel palazzo della Granja. L'opera è un ritratto di Santa Barbara di profilo su sfondo nero e verde; tra le mani tiene una torre, unico attributo che aiuta a riconoscerla. Risalta subito il grande panneggio della manica rosa con lo scollo bianco decorato da nastri e riflessi dorati. I capelli sono biondi e acconciati con una treccia, non è presente anche in questo caso nessuna aureola o corona. L'artista, dunque, la ritrae quasi senza simboli, e vestita in stile cinquecentesco. Delicatissimo è il profilo della Santa, costruito con caratteristiche fisiche della produzione dell'artista. Il quadro è un esempio dell'influenza che la pittura classica del Correggio ebbe sul Parmigianino a partire dal 1520, quando il primo arrivò a Parma.¹¹³

Scena di insieme, datata 1500-1524 viene prodotta da Jacopo Negretti, detto Palma il Vecchio. Nella tela si vedono una *Madonna con bambino con Santa Barbara, Santa Cristina e due devoti*. (Fig.58) Oggi l'opera si trova in Galleria Borghese.

Al centro la Madonna con Bambino, la cui torsione conferisce movimento all'opera, ai lati due figure maschili, due devoti che prostrati adorano la Vergine. Accanto ai devoti a sinistra, Santa Barbara con la torre e la palma, sul capo dei piccoli filamenti di pietre che donano regalità alla figura; mentre a destra Santa Cristina con la palma e la pietra con la corda. Sullo sfondo vi è un paesaggio collinare.¹¹⁴

Datata 1524-1525 è un polittico con *Santa Barbara ed altri santi*, sempre per mano di Palma il Vecchio a Venezia, nella chiesa di Santa Maria Formosa. (Fig.59) L'opera di grandi dimensioni è posta all'interno dell'edificio come se fosse una pala d'altare nel transetto destro, l'altare venne commissionato dalla Confraternita dei Bombardieri nel 1509, e successivamente chiamarono l'artista per raffigurare Santa Barbara. Il polittico si compone di sei tavole: San Giovanni Battista nello scomparto superiore a sinistra, raffigurato a mezzo busto; San Vincenzo Ferreri nello scomparto superiore a destra, raffigurato a mezzo busto negli abiti dell'ordine domenicano con il libri dal lui stesso scritto; San Sebastiano, posto nella parte inferiore sinistra, è rappresentato a figura intera e nella tradizione del suo martirio, quindi legato con addosso il solo perizoma e trafitto dalle frecce; Sant'Antonio Abate si trova nella parte inferiore destra del polittico,

¹¹³ Scheda del Museo del Prado (numero inventario P00282) consultabile al seguente link: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/saint-barbara-2/>

¹¹⁴ Russo, 1980 (scheda ministeriale n. 1201007938) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1201007938>

il Santo è a figura intera, con il maialino ai piedi come ad imporre la propria protezione agli animali e nella mano destra il fuoco.

Santa Barbara è la tavola più grande in quanto protettrice della confraternita, e ciò spiega il cannone sotto i piedi. Dietro di lei la torre la identifica e regge nella mano destra la palma che cromaticamente viene messa in evidenza dalla manica gialla dell'abito, che si accompagna con tonalità marroni. È avvolta in un ampio mantello rosso che la copre fino al ginocchio evidenziandone il movimento. Inoltre, i colori bruni sono utili per creare un gioco di luci ed ombre nel velo bianco che dal capo corre lungo lo scollo dell'abito. Il pittore usando dei colori caldi mette in ombra una parte del viso della Santa.

Anche Anton Maria Zanetti esprime un parere sull'opera ed informa il lettore che si trovava nella chiesa di Santa Maria Formosa e che fosse usata come una pala d'altare:

«Ma la più bella figura, che facesse il Palma
vecchio, e che celebrata sia da tutti gli scrittori,
è quella di Santa Barbara, che sta all'altare della stessa Santa.

Veramente è immaginata con gran proprietà: è posta in una bella movenza
assai naturale graziosa e nobile; ed è dipinta con arte e molto amore.

Dai lati di essa Santa sonovi in figure alquanto picciole i Santi Sebastiano,
Antonio Abbate, e nell'alto Cristo morto in seno alla Madre, S. Giambattista e S. Domenico».¹¹⁵

Ma fornisce un'altra importante informazione, in un'annotazione a piè di pagina scrive:

«i candidi marmi che cingono queste pitture, già offuscate dal tempo, e il sito poco luminoso
impediscono il poter esaminare liberamente»¹¹⁶.

I marmi che hanno funzione di cornice sono stati inseriti nel 1719, quindi a distanza di qualche anno il lettore viene informato della cattiva tenuta dello stato di conservazione dell'opera. Rimane una delle opere più monumentali ed eleganti dell'iconografia relativa a Santa Barbara.

Altro dipinto che si innesta nella prima metà del Cinquecento, con datazione che oscilla

¹¹⁵ Zanetti, 1771, p. 205

¹¹⁶ Ibidem

tra il 1500 ed il 1549 è una *Madonna con Bambino ed angeli tra Sant'Antonio e Santa Barbara*, di autore ignoto di ambito fiorentino. (Fig. 60)

In origine l'opera doveva essere collocata nel terzo altare della parete destra della chiesa di San Procolo, venne poi rimossa nel 1787 quando la chiesa fu soppressa. Oggi l'opera si trova a Bagno a Ripoli, Firenze.

Al centro dell'opera la Madonna è al centro su un trono con il Bambino in braccio che sta in piedi; sui loro capi campeggiano degli angeli che sorreggono una corona da poggiare sul capo della Vergine. Ai lati: a sinistra Sant'Antonio raffigurato con i suoi attributi ovvero un libro, un bastone ed una campanella, a destra Santa Barbara raffigurata con la piuma di pavone, animale che fino ad ora si era incontrato solo a Santa Maria Antiqua, ed immancabile la classica torre con le finestre simbolo della trinità, ma all'interno dell'opera vi è un altro richiamo alla trinità, infatti, i putti che ai piedi del trono giocano segnano con le mani il numero tre indicando un libro sacro aperto.¹¹⁷

Una *Madonna col Bambino tra i Santi Giovannino e Barbara* viene prodotta da Daniele da Volterra, nel 1548, conservata agli Uffizi. (Fig.61) L'opera apparteneva un tempo alla collezione della famiglia Pannocchieschi d'Elci. La Galleria degli Uffizi lo ha acquistato nel settembre del 2019. Santa Barbara viene raffigurata per la prima volta con i seni scoperti. Tiene in mano una spada, la stessa con cui il padre la decapitò, e dietro sullo sfondo si staglia una grande torre. Dagli abiti contemporanei e dai colori vivaci non ha l'aspetto di una santa, ma di una donna che vive il proprio tempo. L'acconciatura è formata da un abile gioco di luce ed ombre, messo in evidenza delle trecce. Sembra, inoltre, essere molto attenta nella lettura del rotolo che San Giovannino indica al lettore. Anche l'abito della Madonna è costruito con colori molto vivaci, anch'essa legge, mentre il Bambino cerca di prendere il rotolo.

Una nuova iconografia viene messa in scena da Lattanzio Gambara¹¹⁸, in una tela datata

¹¹⁷ Sparani, 1979 (Scheda ministeriale n. 0900123660) consultabile al seguente link:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900123660>

Le figure sono illustrate in bianco e nero, ma ne sono descritti i colori delle vesti: rosa, rosso, si legge di un manto blu, di una veste marrone e di un mantello rosa, senza però specificare a quali personaggi appartenessero. L'abbigliamento è inoltre all'antica.

¹¹⁸ Artista bresciano, era figlio di un sarto; alla fine degli anni Cinquanta esegue una serie di cicli di affreschi a tema profano in diverse abitazioni bresciane. Negli anni Sessanta, diventato ormai un'artista di successo, si aggiorna sui temi del manierismo di Giulio Romano e di Pordenone. Per un breve periodo soggiornò a Venezia dove eseguì una serie di opere andate perdute.

1558, conservata presso la Chiesa di Santa Maria in Silva, Brescia. (Fig. 62) L'opera originariamente era collocata presso la Collegiata dei Santi Nazaro e Celso di Brescia dove esisteva un altare dedicato a Santa Barbara. Nel 1858, la Commissione alla Fabbrica di Santa Maria in Silva invia una richiesta alla parrocchia di cedere il dipinto che in quel momento era appeso su una parete della cappella della Natività. La richiesta venne accolta e l'opera viene inviata.¹¹⁹ La cessione della tela da parte della collegiata, concepita come provvisoria, richiedeva una sola condizione: al momento della consegna, la Commissione alla Fabbrica di Santa Maria in Silva avrebbe spedito alla fabbriceria dei Santi Nazaro e Celso una ricevuta recante l'impegno firmato a restituire l'opera, in qualsiasi caso essa fosse stata rivolta indietro. Tale ricevuta, però, tarda ad arrivare, bisogna attendere il 1927 per ritrovare i documenti di corrispondenza. Nel frattempo, il direttore dei Musei Civici Giorgio Nicodemi, il 7 marzo scrive alla parrocchia di San Nazaro di aver visto l'opera e constatava il cattivo stato di conservazione e invita a far riparare l'opera. La fabbriceria dei Santi Nazaro e Celso, seccamente, dirotta tutte le responsabilità e gli oneri verso Santa Maria in Silva. Nel 1939, Antonio Morassi segnala che la tela si trova ancora in cattivo stato, con ben tre strappi sulla superficie. Il 18 febbraio 1944, per salvaguardare l'opera da eventuali danneggiamenti dovuti ai bombardamenti (che già avevano colpito la chiesa), l'amministrazione comunale la fa ritirare e nascondere in luogo sicuro: nei documenti relativi, la tela è detta "di proprietà della chiesa di Santa Maria in Silva", sebbene effettivamente non lo fosse ancora. Il dipinto entra a far parte definitivamente del patrimonio della chiesa, anche se in modo indiretto, nel 1977, quando Santa Maria in Silva viene elevata a sede parrocchiale, separandosi dalla collegiata dei Santi Nazaro e Celso e acquisendo la proprietà sui beni all'interno, fra cui la tela del Gambara.¹²⁰ La Santa è raffigurata in piedi, vestita con una tunica ed un ricco mantello; è appoggiata alla torre. Ai suoi piedi, nella parte destra è inchinato un devoto, probabilmente il committente dell'opera: un uomo di cui non si conosce il nome, vestito di nero, stempiato e con una lunga barba rossiccia. La Santa, con un dito indica al devoto Gesù crocifisso in un'aurea lucente tra le nubi, alle sue spalle. Sullo sfondo si intravede una città fortificata in cima ad un colle, dove su una delle torri si sta scaricando un fulmine,

¹¹⁹ De Leonardis, 2003, p. 48

¹²⁰ Ivi, pp. 50-53

contro il quale la santa è invocata come protettrice. Il cielo mostra delle nubi nere e tempestose, che accrescono il tono scuro della tela. L'artista sembra aver ripreso nella posa e nei movimenti la Santa Giustina di Padova e un donatore, che Moretto aveva realizzato nel 1530; (Fig. 63) ma l'atmosfera mistica e spirituale qui manca; Santa Barbara è più dimessa e si rende autonomamente mediatrice di salvezza indicando al devoto Cristo, così da non essere l'unico centro di attenzione del dipinto come accade nell'opera del Moretto, dove l'attenzione è tutta rivolta verso la Santa. Del Moretto riprende solo l'inclinazione del volto della Santa e della sinuosità del corpo.

Del 1560 è un'opera di Jacopo Robusti, detto il Tintoretto: *Sant'Elena, Santa Barbara, Sant'Andrea, San Macario, un altro santo ed un devoto adorano la croce*. (Fig. 64) conservata presso la Pinacoteca di Brera.

L'opera è da sempre attribuita a lui,¹²¹ la tela è già ricordata da Torre nel 1674, come opera di Tintoretto; l'unico a metterne in dubbio la paternità è Pallucchini che la considera piuttosto un lavoro fatto in collaborazione, poiché ritenuto troppo debole per essere opera di Tintoretto. Il dipinto si trovava nella chiesa distrutta di Santa Croce, ed è stata una delle prime tele a giungere nella Pinacoteca. Non si conoscono bene le ragioni che portarono a Milano,¹²² un dipinto di un artista veneziano, i cui legami con la città lombarda erano molto rari.

Si sconosce anche l'identità del committente che è raffigurato sulla destra del quadro. Per quanto riguarda l'opera al centro presenta una grande croce, ai cui lati campeggiano figure di santi: Sant'Elena a sinistra porta una corona e secondo la tradizione cristiana è colei che ritrovò la croce; Santa Barbara è identificata grazie alla torre ed alla palma che sorregge, anche in questo caso ha una corona che si sviluppa nello spazio come dei raggi di sole, simbolo della sua regalità; San Macario il quale secondo la tradizione cristiana accompagnò Elena nel suo viaggio verso la ricerca della vera croce, è identificato da una croce doppia; infine, Sant'Andrea è inginocchiato in basso a sinistra e tiene la croce sulla quale fu crocifisso. Non si conosce l'identità dell'ultimo santo, ma

¹²¹ Cfr. Zanetti, 1771, p.130 Tintoretto già in gioventù aveva avuto a che fare con la figura di Santa Barbara: nella scuola dei Sartori ai Gesuiti dipinse una delle sue primissime opere, delle raffigurazioni delle "azioni" di Santa Barbara, definite dal Zanetti «piccole figure ma piene di spirito». Si tratta di tele andate perdute. Questo porta la critica ad affermare con ancora più convinzione l'autenticità del lavoro di Tintoretto.

¹²² Berker, Erich von der, 1923, p. 235 (Vol. I) in questo scritto viene accertata la paternità del Tintoretto affermando anche il luogo di conservazione quale Brera.

si tratta probabilmente del santo eponimo del committente perché con la mano sinistra lo tocca su una spalla, mentre con la destra indica davanti a sé come per invitarlo a contemplare la croce insieme a loro. L'opera si distingue soprattutto per l'uso della luce, che sottolinea i volti dei santi e illumina con tonalità crepuscolari un cielo solcato da grandi nuvole.¹²³ Importantissimi i tratti fisionomici che sembrano avvicinarsi al reale.¹²⁴

Di Giovanni Battista Moroni¹²⁵, è una pala raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Barbara e Lorenzo*. (Fig. 65) Altra scena d'insieme del XVI secolo, datata 1575-1578 circa; l'opera oggi si trova nella Pinacoteca di Brera, ma nel 1575 la Congregazione dei Bombardieri di Bergamo, devoti a Santa Barbara, diedero in commissione la costruzione di una cappella nella chiesa del Carmine, luogo dove probabilmente doveva trovarsi originariamente l'opera.

La tela forse fu eseguita subito dopo e si inserisce nella produzione artistica più tarda del pittore.

La pala ha una struttura piramidale, l'apice è il gruppo della Madonna col Bambini, i quali purtroppo non hanno avuto una buona storia conservativa, i volti infatti non sono più ben visibili. Mentre, nella parte inferiore si riconosce un San Lorenzo che tiene nella mano sinistra sia una palma sia una piccola graticola, come simboli del supplizio, ed il suo abbigliamento ricorda quello di un diacono perché rivestito dalla dalmatica. Il suo sguardo è rivolto verso la Madonna in gloria, in atteggiamento di adorazione.

Diverso e più di impatto per lo spettatore è lo sguardo di Santa Barbara: rivolto verso chi guarda la tela, induce a soffermarsi su di essa. Inoltre, come si è potuto notare nelle

¹²³ Vami, 1995 (scheda ministeriale n. 0300180034) consultabile al seguente link:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180034>

¹²⁴ Cfr. Marini, Pedrocchi, 2004, pp.48-49

I ritratti erano una delle fonti di maggiore entrata nella bottega, nonostante la grande concorrenza che doveva affrontare in una città come Venezia, in particolare era difficile il confronto con Tiziano.

¹²⁵ Moroni, nato ad Albino nel 152-1524 circa, si formò nella bottega del Moretto, da cui riprese l'intonazione severamente devozionale dei dipinti con soggetto religioso. È già un pittore affermato a Bergamo negli anni Cinquanta, anni che segnano la grande fortuna dell'artista. Negli anni Sessanta la sua fama declina per un decennio, sia perché una delle famiglie più ricche che spesso commissionava quadri, cadde in disgrazia a seguito di vicende criminose, sia perché si stavano affermando delle nuove tendenze in materia di arte sacra: dalla Curia proveniva un'ostilità che gli precludeva l'accesso alle committenze della nuova cittadina. Per questo tornò ad Albino, nella casa di famiglia dove l'artista iniziò a gestire l'attività del padre, che dovette fruttare bene perché alla morte del padre comprò molte terre e divenne anche membro della Fraternità della Misericordia ed ottenne l'incarico di Console di Albino. Ma nei primi anni Settanta ebbe una nuova rivalutazione nei pressi di Bergamo, grazie al ritorno di un suo vecchio mecenate: Giovanni Gerolamo Albani, che l'artista ritrae in uno dei suoi migliori dipinti.

opere dei secoli precedenti, la Santa non era ancora stata raffigurata con l'attributo del cannone come in questa tela. La figura così monumentale prende movimento grazie alla posizione chiasmica che la santa assume: la gamba destra si flette ed il piede poggia sul cannone, mentre il braccio sinistro piegato, poggia su una grande torre, altro attributo della Santa. Nella mano sinistra tiene inoltre una palma. Sullo sfondo di nuove scene bucoliche.¹²⁶

Dello stesso artista e degli stessi anni vi è un'altra *Santa Barbara con la Madonna ed il Bambino in gloria con Santa Caterina d'Alessandria*, (Fig. 66) oggi l'opera si trova all'accademia Carrara.

L'opera probabilmente doveva avere una destinazione privata. Il paesaggio al centro potrebbe essere quello di Albino.

Questa volta Santa Barbara non viene raffigurata con il cannone, ma ha solo la palma e si sorregge sulla grande torre, c'è poco della monumentalità dell'opera precedente.

Inoltre, il suo sguardo è rivolto verso la Vergine, in atteggiamento di devozione e preghiera, appare come una figura più docile. Più austera e severa come figura sembra essere Santa Caterina, anch'essa con la palma e la ruota come simboli del martirio; la Santa guarda verso lo spettatore, facendo da tramite tra mondo terreno e mondo divino.¹²⁷

La pala probabilmente doveva decorare la chiesa di Santa Barbara Vergine e Martire di Bondo Petello, frazione di Albino in provincia di Bergamo.¹²⁸

Datata al 1550-1560 circa, è anche una *Santa Barbara* attribuita alla cerchia di Vasari; oggi presso la Galleria dell'Accademia a Firenze. (Fig. 67)

Si vede una Santa con una veste rosa che si rivela essere la fonte di luce per l'intero dipinto, tenere in una mano una palma mentre nell'altra un libro decorato con un fiore,

¹²⁶ Pardini, 1995 (scheda ministeriale n. 0300180120) consultabile al seguente link:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180120>

¹²⁷ Triches, 1998, (scheda ministeriale n. 02024350) consultabile al seguente link:

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/C0050-00679/>

¹²⁸ Cfr. Ceruti, 2009

L'edificio intitolato a Santa Barbara presenta un'abside a est, è circondato su tre lati dal sagrato con pavimentazione in terra battuta e selciato. La facciata si presenta molto semplice, con la gronda a due spioventi molto sporgente per proteggere la facciata. Nella parte superiore presenta una grande apertura semicircolare utile ad illuminare l'interno. L'interno è costituito a croce greca si compone di due parti, quella più ampia è dedicata ai fedeli mentre di misure inferiori è la zona presbiteriale. Lesene sorreggono quattro grandi archi completi di colonne e capitelli di ordine corinzio. La parte superiore della navata è completa di trabeazione e cornicione illuminati da due finestre semicircolari. L'altare maggiore ospita la pala con la Madonna in gloria con le due Sante Barbara e Caterina d'Alessandria.

che viene richiamato nell'opera grazie all'una con dentro rose e gigli, di cui gli ultimi di solito usati come fiori per la Madonna. Sullo sfondo un ambiente crepuscolare ed una imponente torre. Non si hanno attributi che ripito alla regalità della Santa: la veste è semplice e non compare nemmeno una corona o un diadema, ma una semplice aureola molto stilizzata. Si hanno pochi, ma efficaci attributi che aiutano a riconoscere la Santa.¹²⁹

Di più difficile argomentazione sembra essere però la reale attribuzione dell'opera. Il curatore della sua scheda catalogale, Caldini, scrive:

«Il dipinto raffigura Santa Barbara, patrona degli artiglieri; proviene dalla cappella della Fortezza da Basso, dove lo vide Richa (1755), che lo dice opera di Alessandro Allori. Riferito al Tosini dal Gamba, che vi riconobbe "l'ultima maniera di Michele, più diluita di colore, meno densa di chiaroscuro e più raccolta di forma". L'attribuzione è accolta dal Berenson, dal Procacci e dalla Meloni Trkulja (1980) che la considera opera tarda. La Lecchini Giovannoni (1984) suggerisce una datazione dopo il 1570 per analogia stilistica con il 'San Pietro Martire' di S. Vincenzo a Prato, opera che Roani Villani data in questi anni. L'attribuzione a Michele di Ridolfo, mantenuta fino alla guida dell'Accademia del 1999, è stata respinta da Alessandro Cecchi (in "Intorno David" 2003), che lo ritiene dipinto di "impronta fortemente vasariana", forse realizzato da un cartone del maestro aretino, pensando che l'autore sia "da individuare nella rosa di collaboratori minori, come il giovane Macchietti", attivi col maestro in Palazzo Vecchio negli anni '50 o '60 del Cinquecento».

Della fine del XVI ed inizio del XVII secolo è un'opera attribuita a Bartolomeo Castagnola, che vede raffigurata una *Santa Barbara*. (Fig.68) Il dipinto si trova a Cagliari, ma non si conosce la sua posizione originaria, inoltre, chi ha curato la scheda catalogale dell'opera, Loi Gianfranca, nel 2002 scrive sull'opera:

«Nella Guida della città e dintorni di Cagliari del 1861, Il Canonico Giovanni Spano ha proposto l'attribuzione dell'opera allo Scaleta. Più recentemente, è stata attribuita dalla storica dell'arte M. G. Scano a Bartolomeo Castagnola sulla base della conformità stilistica tra questa e altre opere del pittore attivo a Cagliari tra la fine del XVI e il XVII secolo. In seguito, tale attribuzione ha avuto conferma dalla documentazione d'archivio riferita ad una vertenza tra il

¹²⁹ Caldini, 1988 (scheda ministeriale n. 0900192832) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900192832>

Castagnola e il capitano di artiglieria Andrea Perez, sull'acquisizione di un dipinto per la cappella dedicata a Santa Barbara presso la chiesa di San Leonardo, nel convento degli Agostiniani. L'elegante figura della santa rappresentata su uno sfondo di una essenziale veduta paesaggistica raccoglie le suggestioni della pittura manierista campana. Già conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Cagliari, è attualmente esposta nella sua sede d'origine, nella navata della chiesa Rinascimentale di Sant'Agostino Nuovo».¹³⁰

Santa Barbara si posiziona nello spazio con grande eleganza, tutti gli attributi regali sono presenti nell'opera, il suo abito infatti, oltre che ad essere di colore rosso ha il manto riccamente decorato, e due angeli la stanno incoronando con una corona di fiori. La Santa tiene in una mano il ramo di una palma e nell'altra un libro chiuso. Alle sue spalle una torre imponente ma dalle linee semplici ed eleganti con le tre finestre. Lo sfondo è cittadino, si intravedono infatti abitazioni ed altre torri in onore della Santa. Dietro di lei, piccolissimi, ci sono due uomini che indicano la torre, vestiti in abiti dell'epoca.

¹³⁰ Loi, 2002 (scheda ministeriale n. 2000248908) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/2000248908>

La chiesa di Sant'Agostino Nuovo nasce nel XV secolo fuori dalle mura della Marina, accanto al convento degli Eremitani, sul luogo in cui si credeva fosse stato custodito il corpo del Santo prima di essere traslato a Pavia. La chiesa nel 1576 venne demolita per essere ricostruita tra il 1577 ed il 1580 e riempita di opere d'arte, tra cui probabilmente il dipinto di Santa Barbara. I bombardamenti del 1943 danneggiarono la chiesa che fu nuovamente chiusa al culto, e l'edificio cadde in rovina. Per avviare i lavori di restauro si deve aspettare il 1978, data in cui la chiesa fu di nuovo aperta e popolata di fedeli.

3.5 L'iconografia nella pittura del XVII secolo

Della prima metà del XVII secolo, è attribuita una *Santa Barbara* a Salvi Giovanni Battista¹³¹; (Fig.69) l'opera è conservata nel Convento di San Pietro a Perugia.

L'opera era già stata citata da Galassi nel 1792 e da Guardabassi nel 1872 come decorativa dell'appartamento abbaziale, le opere in tutto erano dieci e tra il 1822 ed il 1826 cinque vennero trasportate nella chiesa annessa al monastero mentre le altre rimaste sono custodite in clausura. Tra queste ultime era inclusa la Santa Barbara che probabilmente non fu mai spostata perché l'inventario di Cecchini del 1932, le guide di Guerrieri del 1955 e quella di Siciliani del 1944 la descrivono tutti nello stesso luogo. Esiste anche un'altra attribuzione di quest'opera fatta ad Anton Maria Fabrizi¹³², grazie a stringenti analogie stilistiche con sue opere certe. Inoltre, il Fabrizi lavorò nel 1630 presso il Monastero di San Pietro e le sue opere testimoniano la pronunciata inclinazione dell'ambiente perugino nei confronti della pittura bolognese del XVII secolo. Se infatti, si guarda alla sua Santa Cecilia e San Valerio incoronati da un angelo¹³³, del 1630 (Fig. 70) si notano da subito i parallelismi con il plasticismo delle figure, la postura e le linee piene e vaporose. In Salvi Giovanni Battista però, l'elemento mistico e contemplativo della fede è espresso con maggiore forza.

La Santa nell'opera è rappresentata con la torre che poggia su un libro di preghiere chiuse, tenute nella mano sinistra, mentre nella destra tiene il ramo di una palma. Il suo

¹³¹ Nasce a Sassoferrato nel 1609, e le notizie sulla sua vita. Nel 1630 è attivo nel Monastero di San Pietro a Perugia, si sposterà successivamente a Roma, dove si sposerà e dipingerà sottocommissione di cardinali ed ordini religiosi. I soggetti maggiormente realizzati sono di carattere sacro, ma non mancano nel suo corpus i ritratti. La sua formazione avviene a Sassoferrato nella bottega del padre, e altri maestri da cui apprende e si ispira sono Francesco Albani e Guido Reni, immane ovviamente Raffaello, Guercino e Dürer. I suoi lavori furono tenuti in grande considerazione nella metà del XIX secolo, tanto da essere creduti contemporanei della scuola di Raffaello. Nel XX secolo vede un revival d'interesse per i dipinti del Seicento italiano, si è registrata una rinnovata attenzione per le opere dell'artista, considerato un fedele esecutore della tradizione pittorica italiana del suo tempo.

¹³² Nasce ad Umbria nel 1595 e si conosce poco della sua formazione. Le sue prime opere, oggi andate perdute, erano eseguite per i benedettini di San Pietro a Perugia, tra il 1623 ed il 1625. Del 1630 sono fatate le opere che sono ancora conservate nella chiesa perugina di San Fiorenzo, raffiguranti scene del martirio del Santo titolare, ed il Battesimo di Cristo. Tutte le sue opere rivelano l'influenza che artisti dal calibro di Annibale Carracci, Guido Reni e Caravaggio abbiano avuto nel suo modo di dipingere. Fu uno dei pittori umbri che maggiormente aderì alla poetica classicistica e seppe rappresentare il filone naturalistico.

¹³³ Pesola, 2000 (scheda ministeriale n. 1000078331) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000078331>

sguardo è rivolto verso l'alto in atteggiamento contemplativo. La veste è contemporanea e vaporosa, ma non presenta nessuna decorazione, inoltre sul capo c'è solo una piccolissima aureola, senza corona di fiori o diadema.¹³⁴

Un'altra opera datata 1630 è prodotta da Guercino (Fig.71) purtroppo, si conosce davvero poco dell'opera, non è citata in molte fonti, ma si conoscono tutte le collocazioni che ha avuto. È stata rilevata a Roma nel 1979, successivamente si trovò a Londra nel 1980, infine la sua ultima collocazione dove ancora oggi si trova è la Cassa di Risparmio di San Miniato in Toscana, ma anche la sua storia collezionistica non è ricostruita. Anche questa volta Santa Barbara è l'unica protagonista dell'opera, in primo piano tiene nella mano sinistra una torre appoggiata a libro chiuso e nella mano tiene anche una palma. I suoi abiti sono semplici senza alcuna decorazione regale, ma molto vaporosi, che conferiscono movimento all'intera composizione. Non presenta né l'aureola né la corona di fiori o un diadema, è una semplice fanciulla, ma l'inclinazione del capo e lo sguardo spiritato suggeriscono un elemento mistico che invade anche il paesaggio invaso da nuvole e qualche piccolo albero in lontananza. Si presenta simile nell'impostazione e soprattutto nella postura alla Santa precedente, ma qui è evidente un particolare in più: alle spalle di Barbara vi è un'ulteriore torre, con le sembianze di una fortezza, in cui si vedono due cannoni e una piccola figura umana rivolta verso il paesaggio, una sorta di macchietta non ben identificata. Questo particolare ricorda non solo un ulteriore attributo della Santa, ma anche uno dei suoi patronati. Il dipinto nella sua realizzazione si presenta preciso nei dettagli.¹³⁵

Databile negli stessi anni è una tela di cui non si conosce l'artista, sicuramente di ambito fiorentino, ed oggi conservata al Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto. (Fig.72) Originariamente l'opera era collocata presso il Monastero di San Michele a S. Salvi, nella cappella della Fortezza da Basso, da cui venne successivamente estratto nell'agosto del 1865, come attesta un cartello manoscritto incollato sul retro della tela. Il riferimento per la paternità dell'opera da parte di un artista fiorentino del XVII secolo, si trova nell'inventario del 1890, e trova conferma nei caratteri stilistici del dipinto, che

¹³⁴ Marcellino, 1996 (scheda ministeriale n. 1000062471) consultabile al seguente link:
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000062471>

¹³⁵ Fototeca Zeri, numero scheda 57169, consultabile al seguente link:
<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/59763/Barbieri%20Giovanni%20Francesco%2C%20Santa%20Barbara>

indicano una personalità dipendente dalla pittura fiorentina della prima metà del Seicento. La tela dai toni bruni mette in scena una Santa Barbara con la classica posa quasi adorante, con lo sguardo rivolto verso l'alto. Questa volta Barbara non tiene in mano la torre ma si appoggia ad essa; l'artista non si limita alle tre finestre, ma costruisce l'edificio con un'architettura semplice ed inserisce più aperture. In mano sorregge una palma. La martire sul capo presenta l'aureola ed ha un gioco di nastri bianchi e rossi tipici dell'epoca, presenta una decorazione sulla manica della tunica che mette in evidenza la torre. Gli abiti vaporosi sono ornati in maniera elegante e regale, ed il colore dalle tonalità calde che usa è il punto di maggiore luce di tutto il dipinto. Purtroppo, lo stato di conservazione non è dei migliori, il telaio col tempo non ha retto, rompendosi in corrispondenza dell'angolo inferiore destro, provocando il distacco della tela, la cimasa è consumata e sono presenti anche delle lacune nel colore lungo i margini e sul volto della Santa, vi è anche una preponderante caduta di colore nei margini sullo sfondo e lacerazioni. Inoltre, la superficie pittorica è cretata nei bruni. Durante vecchi interventi di restauro, eseguiti in tempi diversi, sono state applicate quattro toppe sul retro della tela.

Sulla parte antistante alla tela è presente una iscrizione in corsivo a matita: "878", un numero forse identificativo. Sul retro, nel cartellino è presente l'iscrizione che dichiara l'estrazione della tela¹³⁶, ed è critta in corsivo con l'uso della penna.¹³⁷

Una bellissima tela con Santa Barbara in Gloria, della prima metà del Seicento, si trova al Castello Racconigi di Cuneo. (Fig.73) L'artista è ignoto, infatti il dipinto è ricordato nell'inventario del 1955 come opera di ignoto del '600. La tela, al momento dell'aggiornamento risultava conservata nel deposito del Castello, in attesa di essere

¹³⁶ La chiesa di San Michele in San Salvi è una delle più importanti pievi antiche fuori dalle mura della città. La chiesa fu fondata intorno al 1048 su un precedente oratorio e fu dedicata a San Michele, ed il convento che ospitò una delle prime comunità di monaci benedettini venne dedicato al Santo fondatore dell'ordine. La chiesa nel Cinquecento per volere dei frati venne ampliata e decorata; tra le decorazioni del periodo compare quella di Andrea del Sarto. Durante un assedio della prima metà del secolo la chiesa fu gravemente danneggiata, e venne affidata alle Monache di Faenza dell'ordine di clausura. Nel Settecento, in seguito agli stravolgimenti politici venne iniziato un processo che gradualmente tolse la proprietà all'ordine religioso. Attiguo alla chiesa vi è il Museo del Cenacolo di San Salvi che ha sede nell'ex refettorio del convento e contiene un grande affresco di Andrea del Sarto, da cui prende il nome, e una raccolta di opere d'arte, soprattutto incentrate sulla pittura del periodo del manierismo fiorentino. Cfr. Cattolico, 1994

¹³⁷ Pagliarulo, 1989 (scheda ministeriale n. 0900035098) consultabile al link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900035098>

collocata nella cappella del castello che in quel momento era in restauro. Quindi la collocazione dell'opera non è nemmeno certa, ma nella scheda di catalogazione si è preferito mantenere l'ultima localizzazione certa dell'oggetto d'arte. Per quanto riguarda l'iconografia della Santa, anche stavolta si è davanti a qualcosa di nuovo; la martire occupa lo spazio centrale della tela, vestita con abito verde e manto rosso si ritrova ad essere sospesa sulle nubi. Gli abiti sono costruiti con pennellate dense e lucenti ma se non fosse per gli attributi sarebbe difficile riconoscere il soggetto, non presenta nemmeno la corona, ma dietro il suo capo di diramano dei piccoli spicchi di luce. Tiene in una mano uno dei suoi attributi, la palma del martiro e alle sue spalle come sfondo campeggia una imponente torre trasportata da un angelo. A sostenere Barbara ci pensano due cherubini. Lo stato di conservazione è mediocre, poiché la tela presenta delle cadute di colore e cretture su tutta la superficie. Sul retro presenta due iscrizioni, entrambi sono dei numeri arabi, una è fatta a matita mentre l'altra con l'utilizzo del pennello e del colore azzurro.¹³⁸ Anche nell'iconografia del XVII secolo Santa Barbara viene messa in scena insieme ad altri Santi; in questo caso si propone una tela attribuita a Pietro Paolo Sensini¹³⁹, (Fig.74) datato nella prima metà del secolo, *Santa Barbara, San Pietro e San Paolo con angeli reggi corona e colomba dello Spirito Santo*. Il dipinto si trova nella chiesa di San Francesco (ex)¹⁴⁰, a Giano dell'Umbria, nell'altare dedicato alla Santa sulla parete sinistra dell'edificio. La tela è di forma

¹³⁸ Arnaldi di Balme, 1993 (scheda ministeriale numero: 0100088410) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100088410>

Aggiornamenti: Quasimodo, 2002; Artpast, 2006; Barbero, 1016; Angelini, 2020.

¹³⁹ Nasce a Todi nel 1555, fu un artista impegnato nella sua città natale e nelle vicine città dell'Umbria. Dipinse prevalentemente pale d'altare religiose. Alla fine del XVI ed inizio del XVII secolo fu attivo presso il refettorio del Monastero dei SS. Annunziata di Todi. L'artista doveva dipinse per la Chiesa di San Francesco a Giano cinque pale d'altare simili alla tela con Santa Barbara, per questo viene attribuita a lui.

¹⁴⁰ Il complesso monumentale di San Francesco si trova al centro di Giano dell'Umbria, a ridosso della cinta muraria in corrispondenza della porta d'accesso al castello. Fu edificato nella seconda metà del XIII secolo, ma fu oggetto di numerosi rifacimenti, che tuttavia non hanno compromesso del tutto la lettura della primitiva chiesa. Dedicata al santo fondatore degli ordini mendicanti, inizialmente la pianta ricalcava precisamente le direttive espresse dalla regola francescana con unica navata, tetto a capriate ed estrema semplicità decorativa. Questo rigore fu alterato nel XVII secolo, quando si intervenne con l'innalzamento dei muri perimetrali ed il rifacimento del tetto, poi nascosto da una volta a mattoni nel 1909. L'esterno, in conci rosati con copertura a due spioventi, presenta una facciata sopraelevata rispetto all'originale e decorata da un oculo tamponato e da un portale a un rincasso. Sulla destra si aprono i locali del convento, tra i quali spicca l'ambiente dell'ex refettorio. L'interno della chiesa è ad una navata, impianto tipico degli edifici degli ordini mendicanti francescani, conserva nella parete di controfacciata un organo ligneo del XVIII secolo. Le pareti sono decorate da sei altari lignei del XVIII secolo, abbelliti da paliotti in scagliola, di scuola toscana, dipinti a motivi floreali e sormontanti da pregevoli tele. Nel primo altare di sinistra una Santa Barbara Vergine tra San Pietro e San Paolo.

rettangolare, al centro Santa Barbara è rialzata su un basamento recante un'iscrizione con il suo nome, la Santa con il piede sinistro è appoggiata ad un libro chiuso, questa posizione conferisce movimento all'opera. Un altro libro è tenuto nella mano destra insieme alla palma mentre nella mano sinistra sorregge una imponente torre, un edificio con molte aperture e per nulla lineare nelle forme costruttive come quelle viste in precedenza. Il suo abito rosa pastello è arricchito dal mantello oro ornato su tutta la superficie e nell'orlo. Ai lati sono raffigurati i santi Pietro e Paolo con i rispettivi attributi iconografici quali: la spada, il libro ed una chiave. I loro abiti risultano più semplici ma comunque pieni di luce. Sul capo della Santa in alto è presente la colomba dello Spirito Santo tra due angioletti che sorreggono una corona da porre sul capo di Barbara. La didascalia del basamento in cui è inciso il nome della Santa si presenta in latino e con lettere capitali.¹⁴¹ La composizione del dipinto, impiantata sull'unità piramidale, risulta impostata su un chiaro equilibrio spaziale e particolarmente connotata grazie ai numerosi attributi iconografici che contraddistinguono i personaggi. Il pittore ha arricchito la tela mediante l'utilizzo di dorature e di una tavolozza composta da colori chiari e luminosi.

Altra iconografia dei primi anni del secolo, è una decapitazione di Santa Barbara di Jacopo Chimenti detto Empoli¹⁴², (Fig.75) oggi conservata alla Galleria degli Uffizi, ma mai esposta. Il dipinto proviene dall'Arcispedale di Santa Maria Nuova, con l'attribuzione tradizione ad Empoli. Malgrado il pessimo stato di conservazione è ancora possibile riconoscere lo stile del pittore, come il capo della Santa dipinto con estrema delicatezza e raffinatezza. La Vries nel 1933 notava in quest'opera figure snelli e gesti fatti con movimenti liberi ma decisi, identificava però per il soggetto come Martirio di Santa Caterina. In effetti si è di fronte ad un'opera in cui mancano gli attributi principali, non ci sono dettagli che richiamino alla vita o ai patronati della Santa. L'unico attributo posto in lontananza sullo sfondo, e defilato rispetto agli altri edifici è la torre con le tre finestre. Ai piedi dell'edificio una folla che corre da tutte le

¹⁴¹ Baruffi, 2002 (scheda ministeriale n. 1000220295) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000220295>

¹⁴² Nato a Firenze nel 1551, fu un pittore del Manierismo italiano. Si formò a Firenze presso Maso da San Friano. studiò l'opera di pittori manieristi come Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Jacopo Pontormo, e soprattutto il Bronzino. A partire da queste iniziali influenze, Empoli portò nel suo lavoro l'influsso dello stile veneziano di pittori come Lodovico Carli, detto Cigoli, esponente del primo periodo Barocco.

parti. Ma per il resto la martire è rappresentata come una semplice ragazza di buona famiglia, visto l'abito damascato. Il padre viene messo in scena nell'atto di estrema tensione, precedente la decapitazione, raffigurato in abiti orientali il suo volto è pieno di pathos. Interessante il contrasto di luci ed ombre con cui viene costruita l'opera: Barbara con il suo abito rosa e bianco, candido è la fonte principale di luce, mentre il padre, dietro di lei, con abiti dai colori con tonalità scure è messo in ombra, la luce della figlia non riflette su di lui.¹⁴³

Del 1690 è una Santa Barbara attribuita a Giuseppe Simonelli¹⁴⁴, (Fig.76) attualmente a Marsico Nuovo, Potenza. La tela venne precedentemente letta come una "Santa Caterina", ed attribuita a Matteo Simonelli. Il dipinto solo di recente è stato restituito a Giuseppe Simonelli. Nell'opera, la lezione di Luca Giordano viene smorzata da un impianto compositivo bilanciato e condizionato da moduli classicisti; la superficie pittorica si dispiega in un leggero e luminoso pittoricismo. La Santa appare con un ricco abito ed ampio mantello, accetta, inginocchiata la palma del martirio che le viene offerta da un putto in volo. Un altro le porge una ghirlanda ed un altro ancora regge in alto un pesante tendaggio che in parte nasconde una colonna su piedistallo. Sullo sfondo a sinistra si staglia un ampio paesaggio con torre merlata con la particolarità di essere colpita da un fulmine: iconografia che quasi nessuno aveva messo in scena.

Lo stato di conservazione è buono, e nella relazione di restauro del 1984 si evidenzia che il dipinto non è stato foderato e posto su un nuovo telaio ad espansione e poi pulito. Nel corso della pulitura, sono state rinvenute vecchie toppe prelevate da altri dipinti, rimosse e sostituite con nuove toppe ad intarsio. Riparata una grossa lacerazione al centro, riportato in superficie il frammento di tela ripiegato sul retro, le lacune sono state integrate con colori a vernice con la tecnica del puntinato.¹⁴⁵

¹⁴³ Schultze, 1973 (scheda ministeriale n. 0900021769) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900021769>

¹⁴⁴ Nasce a Napoli nel 1650, fu uno dei più importanti allievi della scuola di Luca Giordano, apprese così tanto l'arte del maestro che quando questi lasciò Napoli per la corte del Re di Spagna nel 1692, diede a Simonelli il compito di concludere le sue opere napoletane per consegnarle ai committenti. La sua abilità nell'arte del maestro fece sì che attorno a lui si sviluppasse delle voci negative, e per questo iniziò ad essere descritto come un'artista che non ha invenzioni proprie e la cui fantasia ha sempre bisogno dell'aiuto del maestro. Dopo questi avvenimenti poco piacevoli iniziò a dipingere le opere di propria mano, ed il suo corpus è ricco di tele con soggetti sacri, quali San Nicola da Tolentino o l'Assunta che adorava la Chiesa di San Francesco.

¹⁴⁵ Palmieri, 1984 (scheda ministeriale n. 1700125224) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1700125224>

Ultima proposta per l'iconografia del XVII secolo, è una *Santa Barbara* di Giovanni Venanzi¹⁴⁶, (Fig.77) l'opera si trova a Montelabbate nel comune di Pesaro e Urbino. È un dipinto datato e firmato dallo stesso pittore in bassi a sinistra.

L'intero spazio è occupato dalla martire, la quale in posizione chiastica si appoggia su un cannone che si vede a metà e lo copre con il suo mantello d'orato, che insieme alla veste bianca è il punto di luce maggiore dell'intera opera. Le palle del cannone sono ai piedi della Santa insieme ad un insolito barilotto e due boccali. In una mano stringe la palma mentre con l'altra mano indica qualcosa, ma ad oggi la mano non è arrivata integra. Non è presente l'aureola o la corona, ma per la prima volta non è riconoscibile la torre, che sembra avere più le sembianze di una colonna. Alle spalle della Santa allora ecco la famosa torre, ma senza finestre o aperture di altro genere. Nel paesaggio si intravedono delle abitazioni.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Nasce a Pesaro nel 1627, è noto grazie ai suoi dipinti con soggetto religioso, e fu influenzato dalla pittura di Correggio. Sarebbe stato allievo di Simone Cantarini a Bologna, ed in alcune sue opere si rifece al modello di Pier Antonio Bernabei. Intorno al 1660 arrivò a Parma, forse perché chiamato dai padri teatini, per le cui chiese realizzò diversi dipinti. Lavorò anche per i padri carmelitani. Successivamente fu anche al servizio della corte di Pietro Farnese e poi del Duca Ranuccio II, lavorando sia a Parma che a Piacenza. Terminato il periodo a Parma, ritornò a Pesaro, dove alla fine vi morì.

¹⁴⁷ Del Baldo, 2003 (scheda ministeriale n. 1100154569) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100154569>

3.6 L'iconografia nella pittura del XVIII secolo

Si inizia la ricerca presentando un'opera di inizio secolo, datata 1700-1710, realizzata da Francesco Soderini¹⁴⁸, si parla di una *Santa Barbara con il padre colpito da un fulmine*, (Fig. 78) la cui ubicazione è ignota purtroppo. L'opera è correttamente riferita all'artista: il tocco rapido e a tratti abbreviato, nonché la luce utilizzata per far emergere le forme senza tuttavia delinearle sembrano assolutamente distintivi dell'età di Soderini.¹⁴⁹

La tela presenta un'iconografia nuova; la scena si svolge in un ambiente rurale, pieno di alberi e con un paesaggio roccioso, la martire è distesa su una roccia ormai esanime, inoltre, dopo aver subito le torture è diventata una martire, ecco perché la sua aureola è così luminosa, è il simbolo della sua nuova condizione cristiana. Ritorna l'attributo della torre alle spalle della fanciulla, questa volta con una struttura diversa, poiché non sono le finestre ma gli archi al di sotto dell'edificio. Il padre, rappresentato con abiti orientali, è colto nel momento in cui dopo aver ucciso la figlia viene colpito ed ucciso da un fulmine. Nonostante il clima sia tempestoso e gli alberi siano spostati dal vento, la composizione non risulta essere cruenta o violenta, ma è dominata da una silenziosa eleganza.

Un dipinto di difficile datazione, e di cui non si conosce il pittore risulta essere una *Santa Barbara* trovata a Firenze, a Reggello. (Fig. 79) Il dipinto sembra essere ispirato per la postura statica della Santa a modelli trecenteschi. Racchiusa in una cornice, la martire osserva lo spettatore con un'aria austera e severa; porta con sé alcuni dei suoi attributi quali la torre con le tre finestre e la palma. L'aureola non è quasi più visibile e le sue vesti sono ampie ma così severe e dritte nelle linee da non conferire movimento all'opera.¹⁵⁰

Un'altra *Santa Barbara* datata alla prima metà del secolo, si trovava nella cappella del Forte Urbano a Castelfranco Emilia, è stata successivamente trasportata nella chiesa

¹⁴⁸ Nato a Firenze nel 1673, Soderini inizia il suo apprendistato di pittore sotto la guida di Alessandro Gherardini per poi passare nello studio del fiammingo Giovanni Niccolò Rombouts. Più tardi divenne artista con una propria bottega lavorando soprattutto per il Gran Principe Ferdinando e sua sorella Anna Maria Luisa, Elettrice palatina. Soderini morì a Firenze probabilmente nell'anno 1736.

¹⁴⁹ Leonelli, 2020, p.177

¹⁵⁰ Guidi, 1983 (scheda ministeriale n. 0900159433) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900159433>

parrocchiale dopo il periodo napoleonico. (Fig. 80) Ad oggi la critica è concorde nell'attribuire l'opera a Francesco Monti¹⁵¹, specie dopo il restauro che ne ha evidenziato i caratteri plasticamente intensi del Monti, ma molte nel tempo sono state le attribuzioni fatte. Bacchi nel 1841 attribuisce l'opera a Guercino; mentre Aureli nel 1851 a Giuseppe Varatti. Nella tela si osserva un tripudio di putti, presenti sia nella parte bassa che in quella alta della tela, intenti a portare fiori alla Santa o a scherzare tra di loro. Alle spalle della Martire un piccolo cannone con le palle da sparare accanto. Le vesti sono vaporose ma non sono riccamente ornate. Accanto a Barbara ritorna il motivo della torre di cui si nota solo la base, che assomiglia di più ad una colonna. Per la prima volta Barbara non stringe nulla tra le mani, ma portando una mano sul petto assume un atteggiamento di preghiera, come se fosse consapevole del martirio che avrebbe dovuto sopportare.¹⁵²

Opera del 1745 è una *Santa Barbara* di Francesco Busti, (Fig. 81) attualmente conservata presso la Galleria Nazionale dell'Umbria. Il dipinto è ricordato negli inventari, ma non si conosce il percorso che ha seguito per arrivare in Galleria, anche se si ritiene che nel 1908 fosse collocato nella Chiesa di San Bernardino. Sul retro della tela è riportata una data 1736 con la cifra richiesta per l'esecuzione, è possibile quindi che la data si riferisca alla committenza, che in tal caso sarebbe stata soddisfatta per motivi a noi ignoti solo nove anni dopo. Iscrizione e stemma indicano gli estremi di questa committenza del Conte Carlo Degli Oddi di Laviano (1682 - 1762). Secondo le "Note illustrative all'albero genealogico" pubblicate nel 1904, fu descritto come "castellano" della Rocca Paolina nel 1749, la data però non coincide con quella dell'iscrizione.¹⁵³

La tela presenta la Santa in primo piano, la quale indossa un abito riccamente decorato,

¹⁵¹ Nasce a Bologna nel 1685 e fu allievo di Sigismondo Caula a Modena per tre anni, e successivamente di Giovan Gioseffo Dal Sole a Bologna. La prima opera attribuita in modo certo al Monti risale al 1713 e si tratta della: Pentecoste per la Basilica di San Prospero a Reggio Emilia. In questi anni si occupa di mettere in scena anche opere di carattere profano come Achille che trascina il corpo di Ettore. Fu anche ingaggiato da McSwiny per la realizzazione di alcuni Tombeaux des Princes per decorare il palazzo di Goodwood del Duca di Richmond. Grazie a questo incarico l'artista collaborò con importanti artisti veneti, quali Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Pitoni, Giovanni Battista Piazzetta ed Antonio Balestra. Dopo questo incarico lavorò anche a Brescia e Cremona, e fondò anche una scuola in cui si formò il pittore Sante Cattaneo.

Cfr. Lanzi, 1823, pp.149-150

¹⁵² Garuti, 1971 (scheda ministeriale n. 0800186905) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800186905>

¹⁵³ Rosi, 1990 (scheda ministeriale n. 1000017367) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000017367>

come le perle che porta sul capo. Anche in questa rappresentazione non stringe nulla tra le mani, ma portandole al petto osserva con sguardo attento un piccolo angelo che le porge una corona di fiori. Alle sue spalle di staglia nello spazio una grande torre con le tre finestre, mentre accanto vi è un cannone in funzione, e lo si può dedurre dal fumo che ne deriva. La posizione della martire è chiastica ed accentuata dal suo ginocchio piegato su un rialzo, il quale presenta una croce incisa, simbolo del martirio. L'artista usando colori caldi e bruni riesce a rendere un clima mistico all'interno dell'opera.

Una particolare iconografia della Santa viene offerta da Francisco Goya, datata 1772-1773, e ad oggi esposta in una sala del Museo del Prado. (Fig. 82)

Il pittore la raffigura con i suoi attributi, con l'ostensorio nella mano destra e la palma del martirio nella sinistra. Indossa una corona come se fosse una principessa; la torre di piccolissime dimensioni è alle sue spalle, dove si svolge la rappresentazione del suo martirio, reso nel momento in cui Barbara sta per essere decapitata ed un fulmine si intreccia alla spada del padre, lo stesso fulmine incendia la punta della palma creando un punto luce nell'opera. Dioscuro, inoltre, ha una corona ed abiti da imperatore romano. Il vero punto di attrazione dell'opera è la martire, grazie alle sue vesti bianche e dorate che emanano una forte luce. Questo dipinto nasce nell'immaginario di Goya dopo un suo viaggio in Italia e rivela la sua ispirazione sia dalla statuaria classica che dalla pittura classicista italiana del XVII secolo. Ciò è documentato nel suo taccuino, dove studiò sia la testa che la composizione.¹⁵⁴ Al Museo del Prado è conservato un disegno prodotto a matita rossa, ed è uno *studio preparatorio per il dipinto di Santa Barbara* realizzato intorno al 1773. (Fig. 83) Il rapporto formale è innegabile, così come l'atteggiamento e la caratterizzazione simili della Santa. In entrambe le opere Barbara, per le sue vesti rigonfie e per un piede piegato, sembra essere appena arrivata in scena, con l'intento di mostrare l'ostensorio e dunque di lanciare un messaggio cristiano all'osservatore.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Numero scheda P0007794, consultabile al seguente link:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-barbara/88f659a9-1949-4d0d-b58f-5c5d16926610>

¹⁵⁵ Numero scheda P07794, consultabile al seguente link:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-barbara-estudio-preparatorio/561dc928-26b6-4c02-b3d6-6a67ce291470>

3.7 *L'iconografia nei reliquari*

L'iconografia di Santa Barbara non si limita alla pittura, ma anche nelle opere di oreficeria la sua figura ed il suo culto diventano preponderanti per la realizzazione di oggetti d'arte come i reliquari; oggetti adibiti alla conservazione e venerazione dei resti della Santa. Come già trattato nel capitolo secondo, le reliquie di Santa Barbara sono sparse per tutta Italia, per questo si cercherà in questo paragrafo di riportare alcuni esempi di questi oggetti, che possano soddisfare al meglio curiosità e dubbi relativi ad essi e all'iconografia della Santa.

Il primo reliquiario proposto è datato 1607, ad opera di Lelio Giliberto è una *Santa Barbara a mezzo busto*, (Fig. 84) prodotto con legno, rame e argento viene realizzato a fusione, con cesellature, dorature ed intaglio. Si trova a Castelnuovo, Napoli e la Santa è raffigurata con gli attributi più comuni, quali: la grande torre a cui Barbara si appoggia e diventa un pilastro portante per l'opera, il libro di preghiere chiuso e la palma del martirio stretta in una mano. Le vesti realizzate con la tecnica della doratura sono particolarmente decorate riportando la figura della santa nella sua dimensione regale. Grande è la resa nei dettagli della capigliatura e nell'aureola, in cui compare un gioco di forme floreali.¹⁵⁶ La parte sottostante si amplia con dei cassettoni in legno, all'interno dei quali vengono intagliate le scene più salienti della vita della Santa. La prima scena è nella parte frontale del reliquiario, e viene rappresentato *Dioscuro che denuncia Santa Barbara al prefetto* (Fig. 85); su un piedistallo siede infatti, il prefetto Marciano, che rivolto verso Dioscuro rappresentato accanto a lui indicano la ragazza, scortata dalle guardie. Incredibile come grazie alla tecnica della doratura i dettagli delle armature dei soldati siano in evidenza, e come nonostante l'opera sia di piccole dimensioni ogni personaggio riesca ad avere un proprio spazio, senza correre il rischio di risultare un'opera confusionaria. Dietro alla grande apertura, nello sfondo vi è la torre. In un piccolo riquadro accanto è rappresentato il preludio di quello che sarebbe accaduto alla giovane ragazza: la decapitazione, nella scena vi sono infatti due uomini, uno ordina l'esecuzione, mentre l'altro con la spada in alto la compie. Infatti, la scena che si osserva nel secondo cassettone, che sta alle spalle della Santa, è la *Decapitazione di*

¹⁵⁶ Campanelli, 1995 (scheda ministeriale n. 1500297674-1) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500297674-1>

Santa Barbara. (Fig.86) La lettura dell'opera avviene su tre livelli diversi, a sinistra vi è la scena del martirio di Barbara, due uomini infatti le infliggono le punizioni fisiche più conosciute tramite le agiografie, uno le rimuove i seni, mentre l'altro le brucia le carni. A destra, il prefetto Marciano con i suoi dignitari di corte che stabilisce l'esecuzione della ragazza, ed in fine al centro il fulcro dell'opera: Dioscuro, che sembra quasi una figura classica per la barba lunga e la sua postura, sguaina la spada tendendola verso la figlia, inginocchiata su uno sperone roccioso e svestita fino al busto, con il capo chino, simbolo di chi ha accettato la sua morte. Nel cassettoncino laterale vi è la *Punizione di Dioscuro*, (Fig.87) in cui nella destra si presenta Barbara ormai priva di vita che viene piantata dall'amica Giuliana e dalla comunità cristiana, a sinistra sembra esserci una tempesta; la punizione divina non tarda ad arrivare, gli uomini pagani vengono risucchiati dal terreno e dal cielo, una sorta di sole prende con i suoi raggi Dioscuro, che si ritrova imprigionato. Ma un dettaglio è fondamentale, a differenza di tutte le iconografie fino ad ora viste, Dioscuro viene ucciso da un fulmine, qui invece la forza divina lo induce a puntare verso sé stesso, nella zona del collo, la stessa spada con cui uccise la figlia e quindi morire nello stesso modo.

Sempre a mezzo busto, è un reliquiario datato 1600-1612, e realizzato da una bottega siciliana di Catania, che utilizza la tecnica dell'intaglio e della doratura visto che il materiale usato è il legno. (Fig. 88) Il reliquiario oggi è conservato nella Civica Raccolta d'Arte "Claudio Ridolfi", ad Ancona. Diciotto statuette di Santi, tra cui quella di Santa Barbara dovevano andare nella cappella di San Bartolomeo nella chiesa di San Nicola a Bari e vennero trasportate dalla Sicilia nel 1613 da Fra Bartolomeo Orlandi. I reliquiari sono tutti accompagnati da una pergamena miniata dal frate agostiniano Desiderio da Catania, in data 8 dicembre 1613, in cui il notaio siracusano Francesco Anastasio attesta l'autenticità delle reliquie, informando di essere state donate dal Frate agostiniano Guilelmun De Bianchis di Messina al reverendo padre Fra Bartolomeo Orlandi di Corinaldo, provinciale agostiniano di Sicilia e di Malta. L'opera presenta nella base della parte anteriore una iscrizione fatta con l'uso del pennello e a lettere capitali: "S. BARBARA V.M". La Santa è raffigurata con abiti riccamente decorati, immancabile la torre che stringe con la mano sinistra e un libro chiuso in quella destra. La figura si trova sulla base con gradino sulla cui parte anteriore è posta una piccola

teca ovale.¹⁵⁷

Un'altra tipologia di reliquiario molto diversa dal primo è stata prodotta da una bottega tedesca non bene identificata ed è a forma di capsula, datata al 1440-1460 circa.

(Fig.89) È conservato al Museo archeologico di Ancona, i materiali usati sono l'argento e la perla, rarissimo da trovare e usare, e le tecniche utilizzate sono quelle dello sbalzo, della cesellatura e dell'incisione. Presenta una iscrizione in corsivo in cui vengono segnate soltanto due lettere: "BG"¹⁵⁸, la Santa è raffigurata con una corona regale sul capo, in una mano stringe una palma mentre nell'altra, coperta dal manto, sorregge la torre, la quale non presenta nessuna finestra. Mentre il verso è privo di incisioni, tutto il perimetro rotondo è decorato con pietre incastonate e perle, come richiamo al materiale utilizzato.¹⁵⁹

Reliquiario del tutto diverso, di tipologia antropomorfa, proviene da una bottega ligure, oggi conservato a Spotorno. (Fig.90) La tipologia dell'oggetto, la decorazione a baccelli e a gigli, l'intaglio accurato consentono una collocazione alla prima metà del secolo XVIII. La reliquia contenuta, di Santa Barbara Martire, è quella originaria. Con molta probabilità il reliquiario è da identificarsi con quello menzionato nell'Inventario del 1734, trascritto sul libro dei Conti della Chiesa nel 1798. Su una base circolare profilata da baccelli a piccoli gigli, poggia il reliquiario a forma di braccio, al centro del quale vi è una teca ovoidale decorata da perline.¹⁶⁰

Uno dei reliquiari più importanti si trova a Burano, nella cappella di Santa Barbara presso la parrocchia di San Martino, dove sono conservate molte delle reliquie della Santa. (Fig. 91) Parte in argento e parte in bronzo con dorature, il reliquiario è da attribuire alla prima metà del XVI secolo. Le spoglie arrivarono nell'isola nel 1810 e collocate nella chiesa dove tuttora sono venerate. A cassettoni nella parte alta del coperchio è incisa la scritta: "CORPUS S. BARBARA VIRGINIS ET MARTURIS", mentre nella parte inferiore e frontale in mezzo a due stemmi delle famiglie più importanti, vi è la scena della decapitazione della Santa, un uomo le tiene il capo,

¹⁵⁷ Sorcinelli, 1988 (scheda ministeriale n. 1100041829Q) consultabile al seguente link:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100041829Q>

¹⁵⁸ Con il significato di Barbara Vergine, tradotto in lingua italiana.

¹⁵⁹ Giombetti, 1993 (scheda ministeriale n. 1100056254) consultabile al seguente link:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100056254>

¹⁶⁰ Arnaud, 1980 (scheda ministeriale n. 0700022750) consultabile al seguente link:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0700022750>

mentre il padre con la spada in alto, ma dei raggi divini che partono dalla colomba dello Spirito Santo sul capo della fanciulla, invadono l'intera composizione. Gli attributi della Santa sono comunque ben in evidenza: alle spalle della martire infatti compare una torre, mentre accanto a Dioscuro vi è un uccello che porta le penne del pavone, simbolo di rinascita ed immortalità.

Una cittadina della Sicilia orientale, Paternò, situata in provincia di Catania, vanta ben sei reliquie della Santa: un braccio, un osso omerale, donato nel 1660 da Fra Stefano De Marinis, la mascella, donata nel 1731 dai Padri Benedettini della chiesa della Gancia di Paternò e un dito¹⁶¹. Tutte le reliquie sono contenute all'interno di splendidi reliquiari in argento e alcune di esse si trovano all'interno del simulacro della Santa e del busto reliquiario. Due reliquiari antropomorfi, (Fig. 92) con la forma del braccio sono entrambi realizzati in argento, a sbalzo e con cesellature e sono di recente manifattura; portano un attributo della martire, poiché la mano che si pone come chiusura dell'oggetto stringe una palma, anch'essa realizzata in argento. Un'altra tipologia di reliquiario è l'urna, (Fig.93) che venne realizzata nel 1873 dalla ditta Protti di Valenza, a sostituzione di un'antica urna di legno ormai andata perduta. Gli oggetti si trovano nella parrocchia intitolata a Santa Barbara¹⁶²; durante l'anno vengono conservati all'interno della Chiesa, al di sotto della mensa, luogo in cui si celebra l'Eucarestia, mentre nei giorni 4 e 5 dicembre l'urna viene portata in processione per le vie della città accompagnando il Simulacro della Santa.¹⁶³ Sono quasi sempre chiusi, e vengono aperti solo per prelevare le reliquie di Santa Barbara o nelle feste annuali, quali 14-17 maggio,

¹⁶¹ Questa è la reliquia più antica che Paternò possiede, incastonata in un braccio reliquiario d'argento era custodita dai Padri Cassinesi della Grangia, ai quali era stata donata dall'antica chiesa di San Bartolomeo, ma in seguito alle soppressioni di alcuni ordini religiosi, il Monastero di San Nicolò l'Arena, attuale sede universitaria di Catania per gli studi umanistici, acquista tutti gli arredi della chiesa, compresa la reliquia, la quale viene consegnata nel 1572 alle Benedettine del Monastero della SS. Annunziata, solo successivamente arriva a Paternò per volere della giurisdizione dei Vescovi.

¹⁶² Nel 1576 santa Barbara fu proclamata patrona della città, in quanto i paternesì ritennero che avesse debellato la peste di quell'anno. Il culto della santa inizialmente si era svolto nella chiesa della Madonna dell'Itria dei cavalieri teutonici, ma nel 1583 l'università paternese acquistò un oratorio dedicato a santa Maria Maddalena, che apparteneva al monastero di Santa Maria della Valle di Josaphat e il culto venne in esso trasferito. Nel 1669 il vescovo Michelangelo Bonadies la elevò a parrocchia, come filiale della chiesa madre di Santa Maria dell'Alto. L'attuale edificio si deve probabilmente a un progetto settecentesco che ha inglobato sul fianco destro il più antico oratorio, oggi sala parrocchiale. Nel 1781, come attesta un cartiglio nel timpano dell'ingresso principale, fu innalzata la facciata. Fu danneggiato dal terremoto di Messina del 1908 e successivamente restaurato. La Vigilia di Natale del 2008 è crollato un fregio della cupola della chiesa: il 26 dicembre l'edificio è stato dichiarato inagibile e chiuso al pubblico. Dopo cinque anni di lavori, la chiesa è stata riaperta il 17 novembre del 2013 dall'arcivescovo Salvatore Gristina.

¹⁶³ Anicò, 2006, pp. VI-VII (introduzione)

14-17 luglio, 3 novembre, 18 novembre, 3 dicembre, 11 dicembre. Lo stile del manufatto è un neobarocco, realizzato con delle eleganti forme tondeggianti e con un tripudio di putti che pregano la Santa. In alto una colomba da cui fuori escono i raggi dello Spirito Santo. Sul Simulacro (Fig.94) non si hanno molte notizie; realizzato nel 1745 sotto a reggenza dei Moncada a Paternò, reca nel retro in basso la firma del committente, Andrea Moncada, incisa in una lamina d'argento. L'opera è scolpita in legno massello non rifinito, al fine di essere ricoperto con sessanta lamine d'argento fissate al legno con chiodi sempre d'argento. Le lamine finemente cesellate si adagiano sulla scultura lignea definendone la movenza sia nel corpo che nella veste. I bordi della veste sono in argento dorato per accentuare la tridimensionalità del panneggio. L'opera argentea probabilmente alla scuola di argentieri catanesi. Le mani ed i piedi sono stati realizzati in bronzo, mentre il capo, in sacco, corda e gesso è finemente decorato, mettendo in evidenza dei lineamenti del viso delicati e regali. I capelli dorati simboleggiano, ulteriore punto di luce sul capo, simboleggiano lo splendore della santità. Il braccio sinistro in basso tiene il libro del Vangelo nel quale è incastrato un mazzo di fiori. Il braccio destro, invece, tiene in mano la palma, simbolo del martirio e le chiavi che simboleggiano il suo patrocinio sulla città. Al centro del petto, infine, è incastonata una reliquia della Santa contornata da quattro putti. Anche la base, in legno è ricoperta in lamine d'argento, porta quattro simboli iconografici della Santa, quali la torre, la palma, il libro, e il calice.

In conclusione, l'ultimo reliquiario proposto, datato 1700-1710 si trova a nella Chiesa dei SS. Cosma e Damiano a Roma, ed è stato prodotto da una manifattura romana. (Fig. 95) Realizzato in legno con aggiunte di argento, il reliquiario è ad ostensorio, ed è posto su un basamento mistilineo dorato, presenta un ornato a larghe volute che si dispongono simmetricamente ai bordi lungo il fusto e la mostra in un gioco di rincavi e sporgenze, richiamano le foglie della palma; cherubini sporgono in basso, al centro e in alto, attorno all'otricolo circolare sormontato da una piccola croce raggiata. L'opera è frutto di un vario movimento ed ornamentazioni che attingono i loro temi dal repertorio barocco, con eleganza e raffinatezza, visibile soprattutto nei cherubini e nel medaglione in basso.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Mangia, 1985 (scheda ministeriale n. 1200218562) consultabile al seguente link: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200218562>

CONCLUSIONI

Santa venerata e amata dal popolo, Barbara è una figura che nel corso della storia cambia costantemente, è sempre in evoluzione e la panoramica artistica ne dà conferma. Ideologicamente rappresenta la capacità di affrontare il pericolo, grazie al dono della fede e del coraggio, ma riesce a conferire serenità e conforto quando non c'è alcuna via di scampo. La sua non è soltanto una storia di fede, ma è un dramma familiare che diviene simbolo di uno scontro culturale i cui esiti sono destinati a cambiare per sempre il volto dell'Occidente. La testimonianza di Barbara segna il passaggio di consegne dal mondo pagano a quello cristiano, la forza di una giovane donna rivela l'importanza di un Impero e di una piccola minoranza che in quegli era rappresentata dalla comunità cristiana. La vita ed il culto della Santa rivivono nella storia delle immagini che la rappresentano, passa dall'essere rappresentata nelle icone russe come una statica principessa bizantina, con il solo attributo della torre e di una piccola croce in legno come simbolo del martirio, ad essere una giovane fanciulla che non porta attributi di santità se non la torre. L'aureola che conferisce la condizione di santo o la corona o il diadema che simboleggiano regalità in queste iconografie non sempre compaiono. La torre nello sviluppo artistico dei vari secoli si è dimostrata l'unico attributo sempre presente nella sua iconografia, può avere una diversa architettura che rispecchia l'epoca in cui viene riprodotta, ma sempre comparirà, come simbolo del luogo della vera conversione della Santa e non come luogo di prigionia come si è abituati a credere. La palma, oltre che nelle prime icone, nei secoli a venire è un altro attributo che torna spesso. Ma a partire dal XV secolo maggiore diffusione avranno la pisside, il libro chiuso o aperto di preghiere, e la spada con la quale viene uccisa.

Nel XVII si assiste all'avvento di due nuovi attributi: il cannone che viene richiesto in molte opere soprattutto in ambito veneto, come nella città di Venezia in cui era presente la Confraternita dei Bombardieri e la Santa era la loro protettrice; ed il fulmine, lo stesso che colpì ed uccise il padre subito dopo averla decapitata. Questo, inoltre, può colpire solo il padre oppure grazie alla sua forza può creare una tempesta che avvolge tutte le figure pagane presenti nella raffigurazione. Le scene, grazie a questi elementi diventano sempre più narrative, raccontano la sua vita ed il martirio subito. Queste immagini della Santa avranno grande diffusione grazie alla realizzazione dei cosiddetti

“Santini”, immagini che raffigurano i Santi protettori della cristianità. Questo tipo di immagini hanno delle piccole dimensioni, così da essere portate dovunque, ed hanno una qualità pregevole, ma poco incisiva, poiché inizialmente venivano prodotte ad acquarello, tecnica che non è particolarmente brillante.

La figura di Santa Barbara grazie a questo nuovo espediente di riproduzione viaggia per tutta l’Italia e non solo, arriva anche in Germania, Austria e Praga. Con lo sviluppo successivamente di nuove tecniche di stampa in cui viene migliorata la resa del colore viene creata la stampa a punzone, ciò permette la creazione di “Santini” con un supporto costituito da un pregiatissimo pizzo traforato, che si può trovare in Sicilia e nell’isola di Burano a Venezia, prodotti soprattutto nell’Ottocento e nel Novecento.

L’analisi delle opere proposte, si affianca a versioni di cui non si è potuto prendere visione, perché andate distrutte o per il cattivo stato di conservazione. L’individuazione degli elementi ricorrenti ha però fornito gli strumenti per accompagnare il riconoscimento del soggetto in ogni contesto artistico, quali musei, chiese o gallerie, e *dulcis in fundo* anche nelle riproduzioni filmografiche; riprendendo le parole di un regista proveniente dalla città di Paternò, Salvo Campisano, che chiudono il film da lui scritto e diretto sulla vita della Santa, si intuisce come l’iconografia sia un forte legame per ricostruire la storia ed il culto della Santa.

Dopo la morte di Barbara un terribile temporale si scatenò in tutta la Numanzia e Roma, si racconta che Dioscuoro venne colpito da un fulmine e carbonizzato subito dopo l’esecuzione, e che la stessa sorte toccò pure a Marciano; dopo il martirio il corpo di Barbara venne portato e seppellito presso una fonte che divenne meta per tutti i cristiani ed ancora oggi vengono da tutte le parti del mondo per pregare sulla tomba di Barbara, ed il Signore, per intercessione a glorificazione della martire operò per i vivi molti e strepitosi prodigi.

Galleria delle immagini.



(Fig.1) ANONIMO PITTORE, *Santa Barbara*, sec. VIII, Roma, Santa Maria Antiqua.



(Fig. 2) MATTEO GIOVANNI DA SIENA, *Santa Barbara in trono, con le sante Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria*, 1479, Siena, Basilica di San Domenico.



(Fig. 3) JACOB CORNELISZ, *Santa Barbara*, sec. XVI, Berlino.



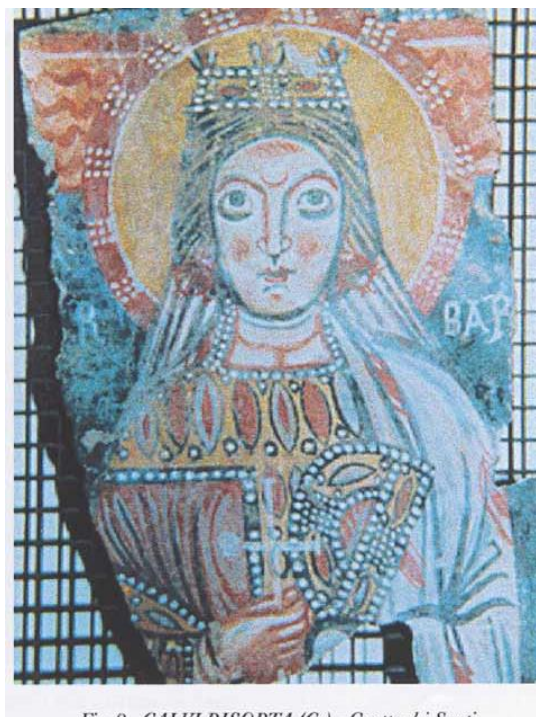
(Fig. 4) LUCAS CRANACH, *Santa Barbara*, sec. XVI, Berlino.



(Fig. 5) HANS FRIES, Decapitazione di Santa Barbara, 1503, Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire.



(Fig. 6) CECCO DI PIETRO, *Crocifissione di Cristo con Santi*, 1386, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



(Fig.7) ANONIMO PITTORE, *Santa Barbara*, sec. X – XI, Cavi Risorta, Grotta dei Santi.



(Fig. 8) come oggi appaiono tutti gli affreschi della grotta.



(Fig.9) BOTTEGGA ABRUZZESE, sec. XIV – XV, Sulmona, Museo Civico.



(Fig. 10) BERNARDINO DI BETTO BETTI, detto PINTURICCHIO, *Fuga di Santa Barbara*, 1452- 1513, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Sala dei Santi.



(Fig. 11) GIACOMO DURANDI, *San Giovanni Battista, San Paolo, San Giovanni Evangelista, San Michele Arcangelo, Santa Barbara, Cristo in piet , San Pietro, Santa Lucia, Sant'Agata, San Grato di Aosta*, 1465-1469, Nizza, Musée des Beaux-Arts.



(Fig.12) PITTORE ANINIMO, *Santa Barbara*, 1400, Quarazze, Chiesa San Pietro.



(Fig. 13) CATINATO VENEZIANO, *Vergine con Bambino e santi e Crocifissione*, inizio sec. XIV, Baltimora, Walters Art Museum.



(Fig. 14) ARTISTA ANONIMO, *Deesis con Santa Barbara e Santa Parasceve*, sec. XIV, Museo di Novgorod.



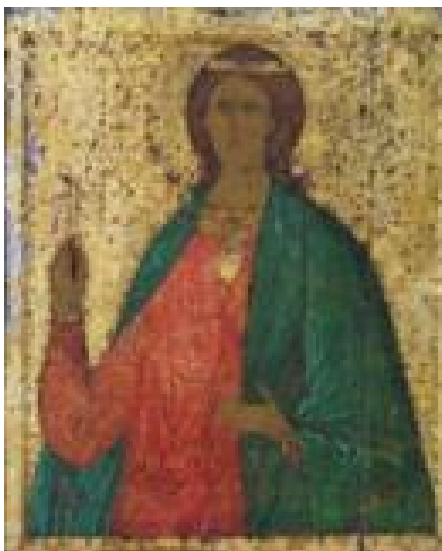
(Fig. 15) ARTISTA ANONIMO, *Santa Parasceve, Santa Barbara e Santa Giuliana*, sec XIV-XV, Mosca, Galleria Tret'jakov.



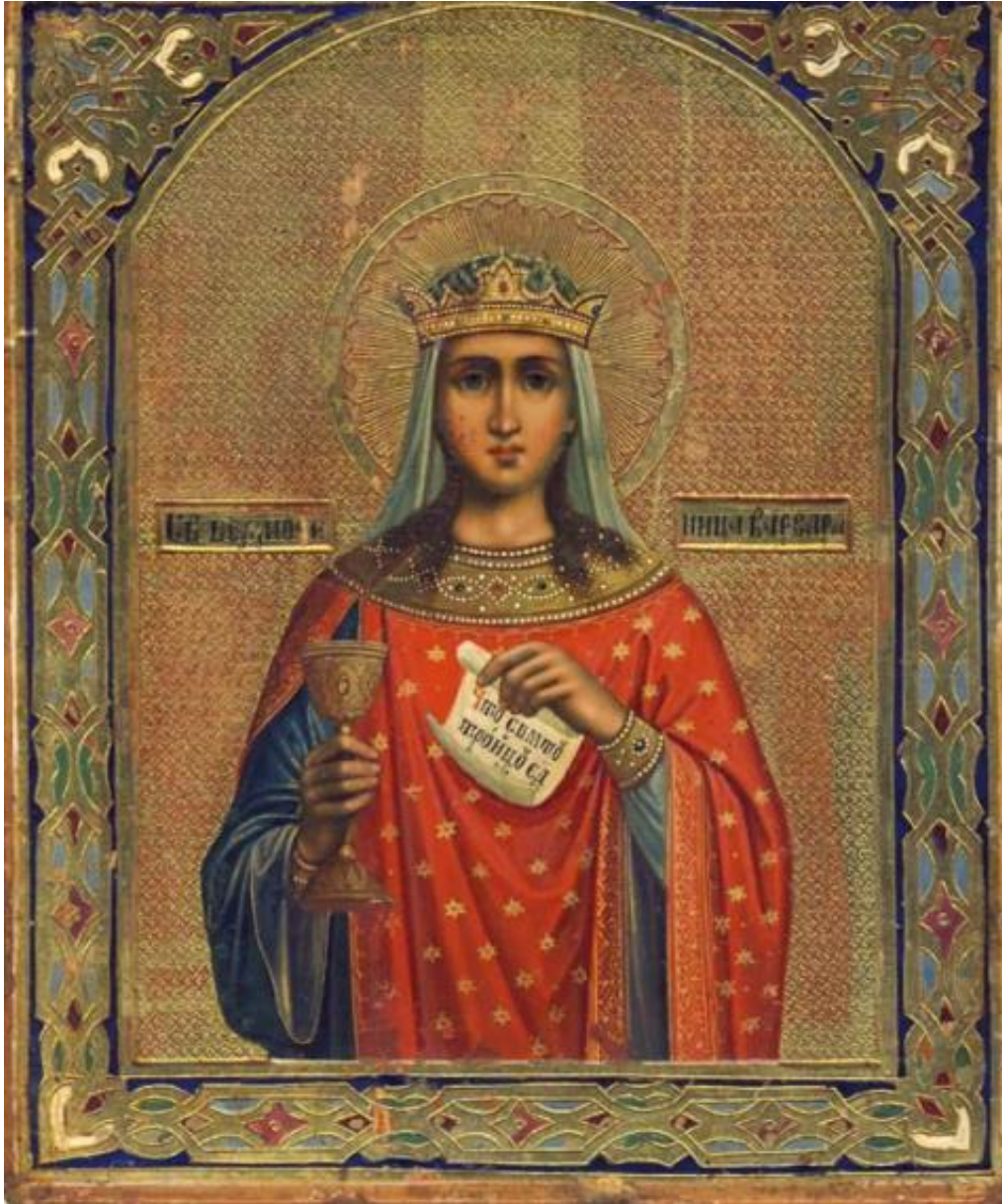
(Fig. 16) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara, Sana Parasceve e Santa Giuliana con scene della vita di Santa Barbara e Santa Giuliana*, sec. XVI, Museo di Novgorod.



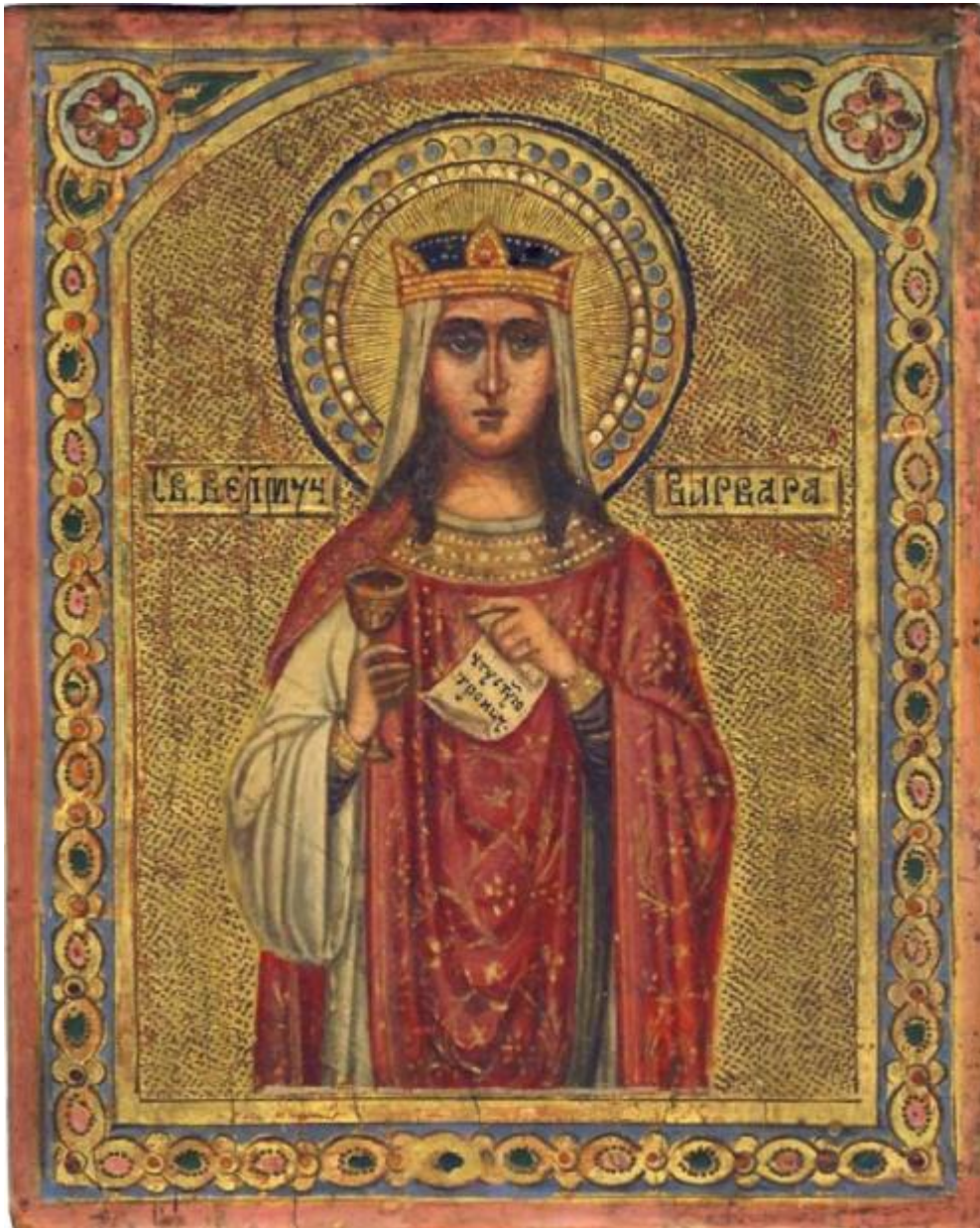
(Fig. 17) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, sec. XV, Mosca, Galleria Tret'jakov.



(Fig. 18) CERCHIA DI DIONIIJ, *Santa Barbara*, sec. XV, Museo di Serghiev Posad.



(Fig. 19) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, sec. XIX-XX, Russia.



(Fig. 20) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, sec. XIX-XX, Antiquariato Retrò di Margherita Maka.



(Fig. 21) ARISTISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, sec. XIX, Russia, Collezione John Lindsay Opie.



(Fig.22) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, sec. XIX, Russia, Collezione privata.



(Fig. 23) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, XVIII-XIX, Russia, Antiquariato di Guido Sola.



(Fig. 24) ARTISTA ANONIMO, *Santa Caterina d'Alessandria, San Basilio Magno e Santa Barbara*, sec. XIX, Russia.



(Fig. 25) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, sec. XIX, Ucraina, Lavra delle Grotte di Kiev.



(Fig. 26) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, sec. XIX, Ucraina, Lavra delle Grotte di Kiev.



(Fig. 27) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, sec. XIX, Ucraina, Lavra delle Grotte di Kiev.



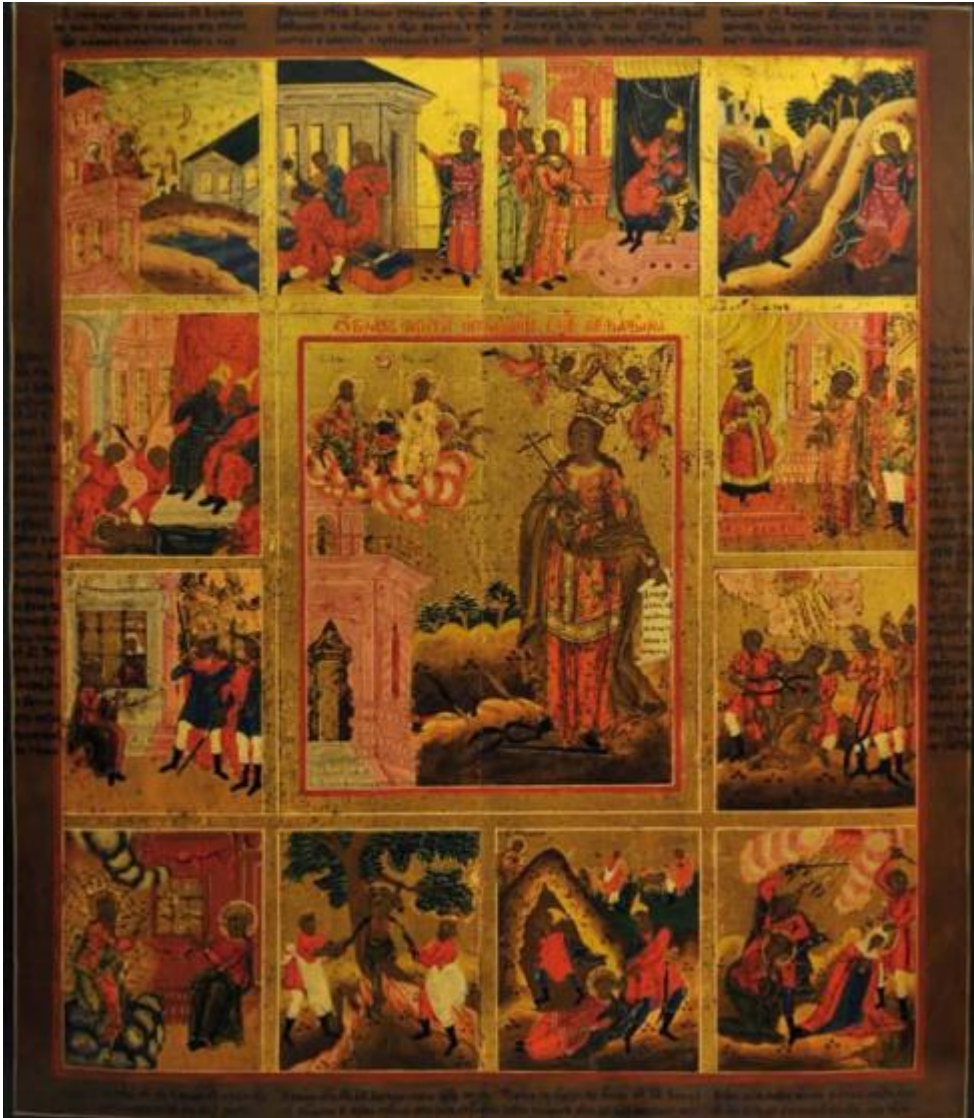
(Fig. 28) ARISTA ANONIMO, *Santa Barbara*, sec. XVIII, Russia.



(Fi. 29) ARTISTA ANONIMO, *Icona risanatrice con la Resurrezione al centro*, sec. XIX, Russia



(Fig.30) ARTISTA ANONIMO, *Icona risanatrice*, sec. XIX, Russia sud-occidentale.



(Fig. 31) ARTISTA ANONIMO, *Santa Barbara con dodici scene della vita*, sec. XVIII-
IXI, Russia sud-occidentale.



(Fig.32) DOMENICO GHIRLANDAIO, *Santa Barbara*, 1471, Cercina, Pieve Sant' Andrea.



(Fig.33) DOMENICO GHIRLANDAIO, *Santa Barbara*, 1471, Cercina, Pieve Sant' Andre. (*Particolare*)



(Fig.34) AMBROGIO DA FOSSANO detto BERGOGNONE, *Santa Barbara*, 1494, Milano, Pinacoteca di Brera.



(Fig.35) FRANCESCO SPARAPANE PIERTOMMASO, *Santa Barbara*, 1500-1525, Norcia.



(Fig.36) GIOVANNI LUCE, *Santa Barbara*, 1500-1550, Pietrapertosa.



(Fig.37) ARTISTA SCONOSCIUTO, *Santa Barbara*, 1591-1600, Morimondo, chiesa di Santa Maria Nascente.



(Fig.38) ARTISTA SCONOSCIUTO, *Battente con Santa Barbara*, 1591-1600, Morimondo, chiesa di Santa Maria Nascente



(Fig.39) ARTISTA SCONOSCIUTO DEL XVI SECOLO, *Madonna con Bambino e Santa Barbara*, Firenze, Casa privata.



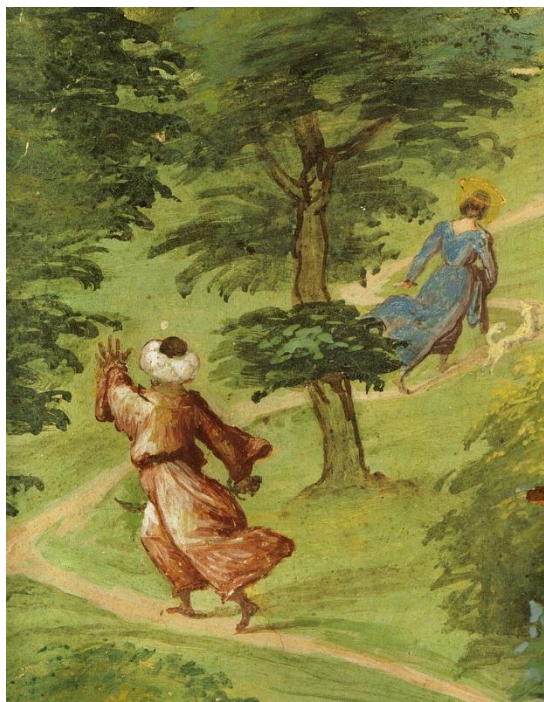
(Fig.40) ARTISTA SCONOSCIUTO DEL XVI SECOLO, *Santa Barbara*, Matera, Chiesa Ruspante di Santa Barbara.



(Fig.41) ARTISTA SCONOSCIUTO DEL XVI SECOLO, *Santa Barbara*, Matera, Chiesa Ruspante di Santa Barbara.



(Fig.42) LORENZO LOTTO, *Barbara scoperto dal padre*, 1524, Cappella Suardi.



(Fig.43) LORENZO LOTTO, *Barbara inseguita nel bosco*, 1524, Cappella Suardi.



(Fig.45) MEISTER FRANCHKE, *Polittico di Santa Barbara*, 1415, Helsinki, Museo Nazionale Finlandia.



(Fig.46) ROBERT CAMPIN, detto MAESTRO DE FLEMALLE, *Santa Barbara leggente*, 1438, Madrid, Museo del Prado.



(Fig. 47) JAN VAN EYCH, *Santa Barbara*, 1437, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



(Fig.48) COSIMO ROSSELLI, *Santa Barbara tra San Giovanni e San Mattia*, 1468-1470, Firenze, Gallerie dell'Accademia.



(Fig.49) MAESTRO DELLA LEGGENDA DI APOLLO E DAFNE, *Santa Barbara*, 1480-1510, Firenze, Palazzo Pitti.



(Fig.50) AMBITO DI DES MESITER HAUSBUCHS, *Santa Barbara*, 1410-1470, Ferrara, Palazzo dei Diamanti.



(Fig.51) GIOVANNI MARTINO SPANZOTTI, *Santa Barbara con Santa Caterina d'Alessandria, Santa Maria Maddalena e Santa Margherita d'Antiochia*, 1475-1480, Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda.



(Fig.52.) PIER FRANCESCO FIORENTINO, *Madonna in trono fra i santi Matteo Apostolo, Guglielmo Eremita, Barbara e Sebastiano*, 1474, Empoli, Collegiata Sant'Andrea, Cappella San Guglielmo.



(Fig.53) BARTOLOMEO VIVARINI, *Santa Barbara*, 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



(Fig.54) PITTORE SCONOSCIUTO DEL XV SECOLO, *Santa Barbara*, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.



(Fig.55) Francesco Nasini, *Santa Barbara con angioletto*, 1480-1490, Viterbo, Pinacoteca di San Francesco, Museo di Acquapendente.



(Fig. 56) RAFFAELLO SANZIO, *Madonna Sistina*, 1513-1514, Dresda, Gemäldegalerie.



(Fig.57) PARMIGIANINO, *Santa Barbara*, 1523, Madrid, Museo del Prado.



(Fig.58) PALMA IL VECCHIO, *Madonna con Bambino con Santa Barbara, Santa Cristina e due devoti*, 1500-1524, Roma, Galleria Borghese.



(Fig.59) PALMA IL VECCHIO,
Santa Barbara ed altri santi, 1524-
1525, Venezia, Chiesa di Santa
Maria Formosa.



(Fig.60) PITTORE IGNOTO DI
AMBITO FIORENTINO DEL XVI
SECOLO, *Madonna con Bambino ed
angeli tra Sant'Antonio e Santa Barbara*,
Firenze, Bagno a Ripoli.



(Fig.61) DANIELE DA VOLTERRA,
*Madonna con Bambino tra i santi
Giovannino e Barbara*, 1548, Firenze,
Galleria degli Uffizi.



(Fig.62) LATTANZIO GAMBARA, *Santa Barbara*,
1588, Brescia, Chiesa Santa Maria in Silva.



(Fig.63) MORETTO, *Santa Giustina di Padova ed un donatore*, 1530, Vienna, Kunsthistorisches Museum



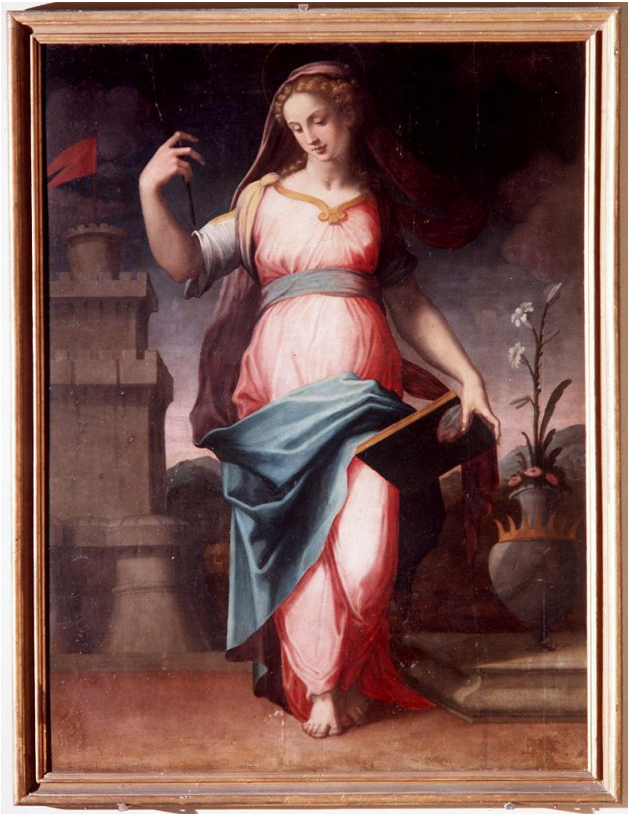
(Fig.64) TINTORETTO, *Sant'Elena, Santa Barbara, Sant'Andrea, San Macario, un altro Santo ed un devoto adorano la croce*, 1560, Milano, Pinacoteca di Brera.



(Fig.65) GIOVANNI BATTISTA MORONI, *Madonna con Bambino in Gloria e i Santi Barbara e Lorenzo*, 1575-1578, Milano, Pinacoteca di Brera.



(Fig.66) GIOVANNI BATTISTA MORONI, *Madonna con il Bambino in Gloria con Santa Barbara e Santa Caterina d'Alessandria*, 1575-1578, Bergamo, Accademia Carrara



(Fig.67) CERCHIA DEL VASARI, *Santa Barbara*, 1550-1560, Firenze, Gallerie dell'Accademia.



(Fig.68) BARTOLOMEO CASTAGNOLA, *Santa Barbara*, fine XVI, inizio XVII secolo, Cagliari.



(Fig.69) SALVI GIOVANNI BATTISTA, *Santa Barbara*, 1600-1650, Perugia, Convento San Pietro.



(Fig.70) ANTON MARIA FABRIZI, *Santa Cecilia e San Valerio incoronati da un angelo*, 1630, Perugia.



(Fig.71) GUERCINO, *Santa Barbara*, 1630, Cassa di Risparmio di San Miniato.



(Fig.72) PITTORE SCONOSCIUTO DEL XVII SECOLO, *Santa Barbara*, Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto.



(Fig.73) PITTORE SCONOSCIUTO, *Santa Barbara in Gloria*, 1600-1650, Cuneo, Castello Racconigi.



(Fig.74) PIETRO PAOLO SENSINI, *Santa Barbara, San Pietro e San Paolo con angeli reggi corona e colomba dello Spirito Santo*, 1600-1650, Giano dell'Umbria, Chiesa di San Francesco.



(Fig. 75) JACOPO CHIMENTI, detto EMPOLI, Decapitazione di Santa Barbara, Firenze, Galleria degli Uffizi.



(Fig.76) GIUSEPPE SIMONELLI, *Santa Barbara*, 1690, Potenza, Marsico Nuovo.



(Fig.77) GIOVANNI VENANZI, *Santa Barbara*, 1692, Montellabate, Comune di Pesaro ed Urbino.



(Fig.78) FRANCESCO SODERINI, *Santa Barbara con il padre colpito da un fulmine*, 1700-1710, collocazione ignota.



(Fig.79) PITTORE FIORENTINO SCONOSCIUTO DEL XVIII SECOLO, *Santa Barbara*, Firenze, Regello.



(Fig.80) FRANCESCO MONTI, *Santa Barbara*, 1700-1710, Castelfranco Emilia, Cappella del Forte Urbano.



(Fig.82) FRANCESCO BUSTI, *Santa Barbara*, 1745, Galleria Nazionale dell'Umbria.



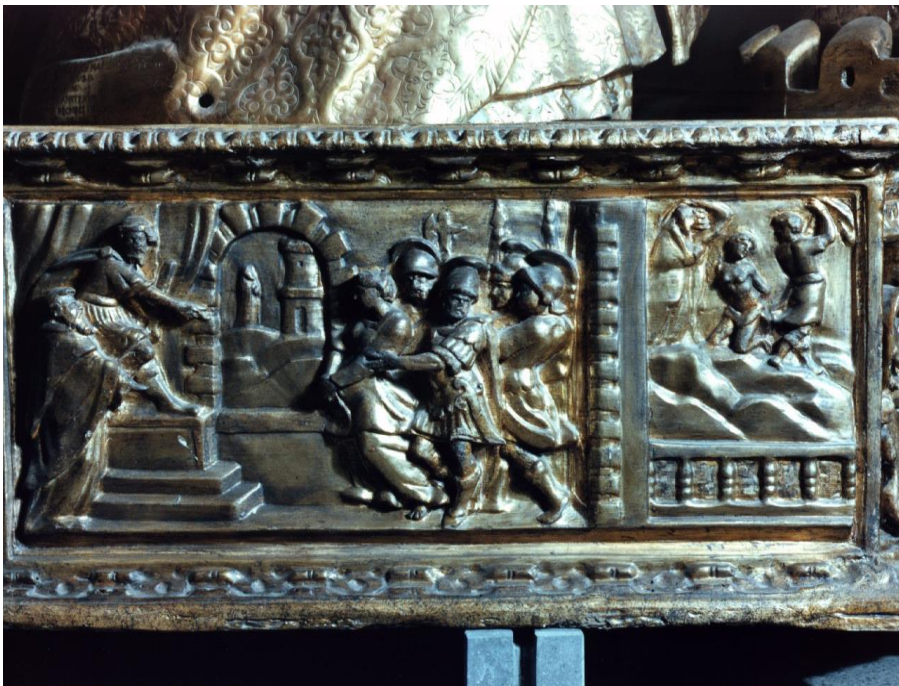
(Fig82) FRANCISCO GOYA, *Santa Barbara*, 1772-1773, Madrid, Museo del Prado.



(Fig.83) FRANCISCO GOYA, *Studio Preparatorio per Santa Barbara*, 1772-1773, matita rossa, Madrid Museo del Prado.



(Fig.84) LELIO GIGLIBERTO, *Santa Barbara a mezzo busto*, 1607, Napoli, Castelbuono.



(Fig.85) LELIO GILIBERTO, *Dioscuoro denuncia Barbara al Prefetto*, 1607, Napoli, Castelnuovo.



(Fig.86) LELIO
GIGLIBERTO,
*Decapitazione di
Santa Barbara*, 1607,
Napoli, Castelnuovo.



(Fig.87) LELIO GILIBERTO, *Punizione di Dioscuro*, 1607, Napoli, Castelnuovo.



(Fig.88) BOTTEGA SICILIANA, *Santa Barbara a mezzo busto*, 1600-1612, Ancona, Civica raccolta d'arte "Claudio Ridolfi".



(Fig. 89) BOTTEGA TEDESCA, *Reliquiario Santa Barbara a capsella*, 1440-1460, Ancona, Museo archeologico.



(Fig.90) BOTTEGA LIGURE del XVII SECOLO, *Reliquiario antropomorfo*, Spotorno.



(Fig.91) BOTTEGA VENETA DEL XVI SECOLO, *Reliquiario a cassetta*, Burano, Cappella Santa Barbara, Chiesa di San Martino.



(Fig.92) BOTTEGA SICILIANA DEL XVIII SECOLO, *Reliquiari antropomorfi*, Paternò, Chiesa Santa Barbara. Foto dell'autore.



(Fig. 93) BOTTEGA SICILIANA DEL XVIII SECOLO,
Reliquiario, Paternò, Chiesa Santa Barbara.
Foto dell'autore.



(Fig.94) BOTTEGA SICILIANA DEL XVIII SECOLO,
Fercolo Santa Barbara, Paternò, Chiesa Santa Barbara.



(Fig.95) BOTTEGA ROMANA, *Reliquiario*, 1700-1710, Roma, Chiesa dei SS. Cosma e Damiano.

BIBLIOGRAFIA:

1771

A.M ZANETTI, *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, libri V, Stamperia Giambattista Albrizzi, Venezia, 1771.

1823

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, vol. V, Milano per Giovanni Silvestri, 1823.

1907

L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana, 13000-15000*, Venezia, 1907.

1923

E.VD. BERCKER, A.L MAYER, Jacopo Tintoretto, vol. I, R. Piper & co, Monaco, 1923.

1927

P. PASCHINI, *Santa Barbara, note agiografiche*, Pontificio seminario romano maggiore, Roma, 1927.

1953

E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its origin and Character*, Cambridge, 1953.

1955

L. CASTELFRANCHI, *Un'interpretazione lombarda dell'architettura cistercense: l'Abbazia di Morimondo*, in *Arte Lombarda*, annata I, 1955.

L. REAU, *Introduction General*, Universtares de France, Paris, 1955.

1958

L. REAU, *Iconographie de L'art Chretien*, Vol. III, Universitaires de France, Paris, 1958.

1961

R. PALUCCHINI, *I Vivarini: Antonio, Bartolomeo, Alvise*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1961.

1963

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance - Florentine School*, vol. I, The Poidon Press, 1963.

1964

R. PALLUCCHINI., *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma, 1964,

1973

F. GIUFFRIDA, *Note agiografiche su Santa Barbara*, Acireale, 1973

C. ANGELETTI, *Santa Barbara nella tradizione reatina*, Centro Studi Francescano del Lazio, Roma, 1973.

1984

G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto propaganda Libreria, 1984.

V. SGARBI, *A caccia di affreschi*, l'Europeo, 8 settembre 1984.

1985

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the painting of North west Italy*, Le Lettere, Firenze, 1985.

1986

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the painting in Tuscan*, Le Lettere, Firenze, 1986.

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in central and South Italian painting*, Le Lettere, Firenze, 1986.

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the North east Italy*, Sansoni Editore, 1986.

1922

A. BURATTI MAZZOTTA A (a cura di), *Insula Ansperti: il complesso monumentale di San Satiro*, Milano, Amilcare Pizzi, 1992.

1927

C. HULSEN, *Le chiese di Roma nel Medio Evo*, Firenze, 1927.

1929

R. CESSI, *Venezia ducale*, Padova 1929.

1992

S. ZUFFI, *Lotto*, Elemond Arte, Milano, 1992.

C. CARAMELLINO, *Antiche botteghe di artisti*, L'Agricola Editrice, Chivasso, 1992.

1994

M. CATTOLICO, *La Chiesa di San Michele a San Salvi: un percorso tra arte e storia*, Firenze, 1994.

1997

A. PADOA RIZZO, *Arte e committenza in Valdelsa e Valdera*, Octavo, Firenze, 1997.

1998

A. QUERMANN, *Ghirlandaio, serie dei Maestri dell'arte italiana*, Könemann, Köln 1998.

2000

C. ORIGONI, *I fiori dei santi: i simboli floreali nell'iconografia sacra*, Barbieri, 2000.

2002

P. CASTELLI, *Bestialità, allegoria, tassonomia nel tramonto del rinascimento*, Accademia Editoriale, 2002.

C. PIROVANO, *Lotto*, Electa, Milano, 2002.

2003

F. DE LEONARDIS, *Il patrimonio artistico della Chiesa di Santa Maria in Silva*, Delfo, Brescia, 2003.

2004

R. PALLUCCHINI, *Lotto*, 2004, Electa, Milano, 2004.

A.M PARTINI, C. LANZI, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Dizionari dell'Arte, Electa, Milano, 2004.

F. MARINI, F. PEDROCCO, (a cura di), *Tintoretto*, Rizzoli, Milano, 2004.

2005

R.C. PROTO PISANI, *Empoli. Itinerari del Museo, della Collegiata e della chiesa di Santo Stefano*, Becocci-Scala, Firenze, 2005.

C. BRINK, A. HENNING, C. SCHOLZEL, (a cura di), *Raffael: die Sixtinische Madonna; Geschichte und Mythos eines Meisterwerks*, Deutscher Kunstverlag, 2005.

2006

V. ANICITO, *IMAGO BARBARAE*, Catania, 2006.

2009

U. CERUTI, *Chiese e santuari di Albino*, Brusaporto, 2009.

Tutti i Santi, Icone di Santa Barbara, catalogo a cura del Museo di Icone Russe F. Bigazzi- Peccioli, Peccioli per l'Arte, Pisa 2009

2010

P. MIRA, *L'Abbazia di Morimondo. Una presenza da quasi nove secoli*, in *Il Vetro*, Roma, 2010.

2011

P. GALIGNARI, *Il mistero e l'immagine, l'icona nella tradizione bizantina*, La Casa di Matriona, 2011.

2012

R. PANZARINO, M. ANGELINI, *Santi e simboli, storia, miracoli, tradizioni e leggende nell'arte sacra*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 2012.

2013

E. GAZZOLA, *La Madonna Sistina di Raffaello- Storia e destino di un quadro*, Quodlibet, Macerata, 2013.

A. DE MARCHI, *Pittori per il nuovo santuario, nel cantiere di Michelozzo e Alberti*, in *La Basilica della SS. Annunziata*, Firenze, 2013.

2014

K. MARKUS, *The Saint Barbara Altarpiece of Matster Francke and Birgittine Context*, in *Nordic review of Iconography*, 2014.

2016

A. CATTABIANI, *Santi d'Italia: Vita, leggende, iconografia, feste patronali, culto*, Rizzoli Editore, Milano, 2016.

P. FURIA, *Segni, simboli e allegorie nell'arte sacra*, Edizioni Ares, Milano, 2016.

2020

L. LIONELLI, *Per un profilo di Francesco Soderini, «pittore assai ragionevole nella storia e nei paesi, in grande e più in piccolo»*. In *Studi e saggi*, Università degli studi di Firenze, 2020.

P. FURIA, *Dizionario iconografico dei Santi*, Edizioni Ares, Milano, 2020.

Sitografia:

M. BECCHIS, *Matteo di Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma 2008. https://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-di-giovanni_%28Dizionario-Biografico%29/

G.I HOOGWERFF, *Jacob Cornelisz*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1935. [https://www.treccani.it/enciclopedia/jacob-cornelisz-oostanen_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jacob-cornelisz-oostanen_(Enciclopedia-Italiana)/)

F. BAUMGART, *Cranach Lucas, il vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1931. [https://www.treccani.it/enciclopedia/cranach-lucas-il-vecchio_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cranach-lucas-il-vecchio_(Enciclopedia-Italiana)/)

P. GANZ, *Fries Hans*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1932. https://www.treccani.it/enciclopedia/hans-fries_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Articolo relativo agli affreschi della Grotta dei Santi:

https://www.casertafocus.net/home/index.php?option=com_content&view=article&id=43374:gli-affreschi-della-grotta-dei-santi-e-delle-formelle-una-triste-sorta-per-l-agrocaleno&tmpl=component&Itemid=135

Catalogo dei beni culturali:

DE DOMINICIS, 1969.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1300013357>

FARAONI, 1999.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300097720-6>

CALVATORTI, 2017.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000216375>

MERCANTE, 1993.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1700122552>

BANDERA, 1996.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300198582>

BANDERA, 1996

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300198585-1>

MELOGRANI ,1992.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0700050877>

LAVERMICOCCA, 1979.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1700034989>

FOTOTECA EVERETT FAHY, 2017.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/15666/Rosselli%20Cosimo%2C%20Santa%20Barbara%20tra%20san%20Giovanni%20Battista%20e%20san%20Mattia>

FOTOTECA EVERETT FAHY, 2017.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/105636/Maestro%20della%20Leggenda%20di%20Apollo%20e%20Dafne%2C%20Santa%20Barbara>

GHELFI, 2002.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800066149>

CALDERA, 2012.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100373294>

NEPI SCIRE, 1998

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500402384>

RUSSO, 1999.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900523899>

RUSSO, 1980.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1201007938>

SPARANI, 1979.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900123660>

VAMI, 1995.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180034>

PARDINI, 1995.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180120>

TRICHES, 1998.

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/C0050-00679/>

CALDINI, 1988.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900192832>

LOI, 2002.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/2000248908>

PESOLA, 2000.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000078331>

MARCELLINO, 1996.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000062471>

ARNALDI DI BALME, 1993.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100088410>

FOTOTECA ZERI.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/59763/Barbieri%20Giovan%20Francesco%2C%20Santa%20Barbara>

PAGLIARULO, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900035098>

BARUFFI, 2002.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000220295>

SCHULTZE, 1973.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900021769>

PALMIERI, 1984.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1700125224>

DEL BALDO, 2003.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100154569>

GUIDI, 1983.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900159433>

GARUTI, 1971.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800186905>

ROSI, 1990.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000017367>

CAMPANELLI, 1995.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500297674-1>

SORCINELLI, 1988.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100041829Q>

GIOMBETTI, 1993.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100056254>

ARNAUD, 1980.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0700022750>

MANGIA, 1985.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200218562>

Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/saint-barbara-2/>

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-barbara/88f659a9-1949-4d0d-b58f-5c5d16926610>

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-barbara-estudio-preparatorio/561dc928-26b6-4c02-b3d6-6a67ce291470>

