

Indice generale

| | |
|---|----|
| Prefazione | |
| <i>A tavola con Dio</i> | |
| di Loredana Olivato | 9 |
| Premessa | 15 |
| Introduzione | 17 |
| Note | 22 |
| Capitolo Primo | |
| <i>Catalogo delle opere e individuazione iconografica degli alimenti</i> | 25 |
| 1.1 Individuazione degli alimenti | 26 |
| 1.2 Un confronto chiarificatore: l'iconografia e i ricettari-convivi cinquecenteschi | 34 |
| Conclusioni | 38 |
| Note | 39 |
| Capitolo secondo | |
| <i>Lettura simbolica degli elementi commestibili</i> | 49 |
| 2.1 Le bevande | 50 |
| a) <i>acqua</i> | 50 |
| b) <i>vino</i> | 52 |

| | | |
|-----|--|----|
| 2.2 | Le carni e l'uovo | 55 |
| a) | <i>agnello / capretto</i> | 55 |
| b) | <i>anatra</i> | 57 |
| c) | <i>galline / galli / polli / capponi</i> | 57 |
| d) | <i>uovo</i> | 59 |
| 2.3 | I sapori dell'acqua | 60 |
| a) | <i>gambero</i> | 60 |
| b) | <i>ostrica</i> | 61 |
| c) | <i>pesce</i> | 62 |
| 2.4 | La frutta e i prodotti dell'orto, dei campi e dei boschi | 63 |
| a) | <i>albicocca</i> | 63 |
| b) | <i>carciofo</i> | 64 |
| c) | <i>castagna / marone</i> | 65 |
| d) | <i>cedro / limone</i> | 66 |
| e) | <i>ciliegia</i> | 67 |
| f) | <i>cotognata / melo cotogno</i> | 67 |
| g) | <i>finocchio</i> | 68 |
| h) | <i>insalata / lattuga</i> | 68 |
| i) | <i>mela / pomo</i> | 69 |
| j) | <i>melagrana</i> | 71 |
| k) | <i>melone</i> | 72 |
| l) | <i>oliva</i> | 73 |
| m) | <i>pera</i> | 74 |
| n) | <i>pesca</i> | 74 |
| o) | <i>susina / prugna</i> | 75 |
| p) | <i>tartufo</i> | 75 |
| q) | <i>uva</i> | 76 |
| r) | <i>zenzero / rafano / mandragora</i> | 77 |
| s) | <i>zucca dei pescatori o del pellegrino</i> | 79 |
| 2.5 | La frutta secca | 79 |
| a) | <i>mandorla</i> | 79 |
| b) | <i>nocciola</i> | 80 |
| c) | <i>noce</i> | 81 |
| d) | <i>pinoli</i> | 82 |
| e) | <i>pistacchi</i> | 83 |

| | |
|--|-----|
| 2.6 I prodotti da forno | 83 |
| a) <i>biscotti / ciambelle / confetti e bussolai (bussoai o bussolà buranelli)</i> | 83 |
| b) <i>cannoli e marzapane</i> | 86 |
| c) <i>frittelle</i> | 87 |
| d) <i>torta</i> | 87 |
| e) <i>pane</i> | 88 |
| 2.7 Il sale | 95 |
| Note | 97 |
| Concludendo, ovvero: suggestioni per una lettura d'insieme degli alimenti | 167 |
| Note | 182 |
| Appendici | |
| Appendice I | 187 |
| Appendice II | 191 |
| Appendice III | 194 |
| Appendice IV | 228 |
| Appendice V | 229 |
| Bibliografia | 231 |
| Indice dei nomi di persona | 305 |

Prefazione

A tavola con Dio

Sappiamo, a considerare l'infinita serie d'immagini (mosaici, affreschi, tavole, tele) che, nei secoli, ci propongono episodi evangelici raffiguranti Cristo a convito in diverse situazioni e circostanze (*Nozze di Cana, Cena a casa di Levi, Cena a casa di Simone, Ultima cena, Cena in Emmaus* ecc.), che la tavola imbandita cui il Figlio di Dio è assiso ci vuole partecipi di una precisa illustrazione di tematiche – per noi oggi scarsamente percepibili – le quali, per i fedeli dell'epoca, rispondevano a precise esigenze di carattere dottrinale e didascalico.

Il fine era di attirare il devoto, nel contesto di una scena che, col passare degli anni, dal mondo medioevale al Rinascimento affermato ed oltre, acquista sempre di più il valore di spettacolo teatrale che dei brani evangelici si serve onde suscitare non solo l'interesse e la curiosità del credente, quanto anche proporre, ancorché non espliciti, problemi che scavano nella tradizione testuale per affrontare tematiche simboliche valide a caricare di valori non esplicitati ma trasparenti – per chi era in grado di intenderli – ogni singolo oggetto che di quella rappresentazione faceva parte.

Queste tematiche affronta il corposo e raffinato lavoro di Antonio Ciceri – già oggetto di una attenta e documentatissima tesi di dottorato – che con i testi evangelici, con la patristica, con gli scritti medioevali si confronta per decifrare i segni non espliciti ma sottesi che impalcano nello specifico la tematica delle *Nozze di Cana*. Un momento particolarmente significativo della vita di Cristo così come ci è narrato dal Vangelo di Giovanni. Il momento cioè del primo miracolo che lo connota al mondo – ancorché siano ben pochi coloro che in quel contesto ne sanno cogliere l'effettiva portata: sostanzialmente la sola Maria che lo ha sollecitato – quale figlio di Dio nel suo manifestarsi come tale.

È chiaro che per i fedeli dell'epoca si trattava di episodio emblematico e non trascurabile. Al contrario di chi, come noi, appartenenti a tutt'altra cultura, che avremmo plausibilmente invocato un gesto ben più eclatante e magari di stupefacente manifestazione (la guarigione di un moribondo, la resurrezione di un morto ecc.). Ma, invece, proprio qui sta il significato del gesto il quale – sia all'epoca in cui venne compiuto che nei secoli successivi – fu considerato come rappresentativo di una prassi connaturata alla manifestazione del divino. E si rivelava proprio nella consuetudine di una condotta quotidiana che vedeva nella tavola, nei cibi e nelle bevande colà esibite, la rappresentazione più fedele del vivere civile. Il momento più alto e significativo in cui si estrinsecava il rapporto tra gli uomini. Quello in cui questi si spartivano gli alimenti, cioè l'essenzialità della vita. E dove ogni singolo elemento finiva per rappresentare concetti, nozioni, percezioni che si traducevano per gli astanti in termini ad essi comprensibili.

Non solo. Nelle *Nozze di Cana*, in particolare, l'elemento principale, materia del miracolo – che diventa soggetto indispensabile del convivio e che in seguito, soprattutto nella Cena ultima della vicenda umana di Cristo, acquirerà valori dottrinali ineludibili – risulta proprio il vino. Cioè, assieme al pane, il nutrimento principe del corpo che, per traslato, diverrà, nella liturgia, quello dello spirito.

Teniamo conto del fatto che fin dall'antico, in età greca e poi romana, il vino risulta essere alimento degli dei. In particolare rappresentato come tale soprattutto nella decorazione di anfore, di brocche, di crateri, di monete ecc., dove il dio che se ne serve e lo trasmette è *in primis* Dioniso/Bacco che ha insegnato agli uomini a coltivare la vite e a berne il ricco succo inebriante. Ma non solo. Anche gli altri abitanti dell'Olimpo non disdegnano la bevanda che troviamo presente sulle loro tavole. E se Omero ci riferisce che gli dei si nutrono soprattutto di ambrosia e nettare, il potere nutritivo ed incantatore della bevanda è attestato da poeti e letterati come Alceo, Teognide, Teocrito, Anacreonte, Euripide e tanti altri, che lo ritengono il miglior medicinale per le ferite dell'anima, stimolo della creatività come anche strumento per esercitare l'ingegno. E, del resto, la decorazione su crateri, cantari, anfore della tradizione ellenica ed ellenistica ci propongono spesso non solo Dioniso e la sua corte di satiri e sileni danzanti, quanto altri dei, come Febo/Apollo, Zeus/Giove, Eros, Pan, Ermes/Mercurio, la stessa Era/Giunone in atto di alzare la coppa colma del liquido ristoratore.

È ovvio che, in epoca medioevale, una volta già identificato con la bevanda che corrisponde al sangue divino, l'iconografia assunse un significato ben più denso e ricco di risvolti che si connettono strettamente alla figura stessa di Cristo: "In verità, in verità vi dico: se non mangiate la carne del Figlio

dell'uomo e non bevete il suo sangue, non avrete in voi la vita. Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna e io lo risusciterò nell'ultimo giorno. Perché la mia carne è vero cibo e il mio sangue vera bevanda. Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue dimora in me e io in lui" (Giovanni 6:53-57).

Sappiamo che sulla teoria della transustanziazione, ripresa e delineata con attenta dottrina da Tommaso d'Aquino, si soffermano gli studi della filosofia scolastica che trovano puntuale trascrizione figurativa nelle immagini, fra gli altri, di Pietro Cavallini, di Giotto e della sua scuola. E basti pensare, ad esempio, alle *Nozze di Cana* di Duccio di Buoninsegna nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Dove tuttavia osserviamo come sia scarna ed essenziale la rappresentazione delle vivande consumate nella circostanza (sulla tavola viene raffigurato soprattutto il pane e quelle che sembrano torte) mentre le brocche da cui si sta versando il vino come i trasparenti bicchieri sul tavolo sono in piena evidenza.

Sarà tuttavia in epoca rinascimentale che il banchetto (e pensiamo proprio a quello nuziale celebrato a Cana) – sentito come rappresentazione sacra – assume una connotazione precisa volta ad evidenziare concetti dogmatici appena sottesi ed appartenenti a categorie dottrinali diversificate. L'immagine della festa di nozze corrisponde, come sopra si è detto, alla manifestazione messianica della rivelazione da parte di Cristo della sua reale essenza. Che viene, per l'appunto, "messa in scena". Con una regia spesso di strepitoso risalto: basti pensare a Paolo Veronese, a Tintoretto, a Leandro Bassano, tanto per far qualche nome. Dove il vino riveste un ruolo principale tanto da divenire, come il Vangelo racconta, il protagonista della scena. In quanto bevanda sacrale che risponde in termini facilmente comprensibili alla necessità della trasformazione della sua essenza (l'acqua viene versata nelle giare e, quando la si riversa, è divenuta vino senza la necessità di gesti di particolare effetto). Ma anticipazione di quel che diverrà, in seguito, ai margini della vita terrena di Cristo, nell'ultimo convito con gli Apostoli, assumendo il ruolo di cibo divino in cui si è tradotto il sangue stesso del Signore.

Ed è proprio il vino che ritorna in ogni immagine dove Cristo appare raffigurato in un convito. E se Giotto o Duccio seminano la tavola di poche essenziali vivande (come il desco conventuale solitamente presentava: forme di pane, una sola pietanza cotta ecc.) le coppe con il vino non mancano.

È chiaro che, procedendo nei secoli, le cose cambiano. Anche i banchetti cui il Figlio di Dio partecipa si adeguano alle formule consuete della tavola dei Principi o dei Signori che i diversi pittori hanno avuto modo di conoscere e che inevitabilmente rappresentano. Già Leonardo nella celebratissima parete di S. Maria delle Grazie, attesta la sensibilità verso un mutato

atteggiamento al riguardo, fornendoci una sequenza variatissima di vivande e vasellame, degna in tutto e per tutto di una mensa di riguardo.

E, procedendo negli anni, restiamo ammaliati dalla suntuosità degli apparati che Paolo Veronese impalca nelle *Nozze di Cana* per il Convento di S. Giorgio Maggiore a Venezia (oggi al Louvre) dove splendidi edifici, costruiti “all’antica” secondo il nuovo linguaggio cinquecentesco, fanno da corona ad una lussuosa tavola sulla quale troviamo i cibi più raffinati, profusi con magnificenza e generosità. E dove il vino viene servito da grandi anfore ai numerosi commensali sontuosamente abbigliati. Si tratta, a nostro giudizio, di un punto di partenza iconografico spettacolare (che ritornerà più volte nel linguaggio veronesiano ma anche in quello degli artisti suoi contemporanei): i protagonisti sono disposti sulla scena con una straordinaria dovizia di arredi e di invenzioni compositive (si pensi alla curiosa architettura che è speculare ai lati dove si ripropone quasi testualmente) tale da trasformare l’originario racconto evangelico in cerimonia pubblica di dimensione corale.

Ma citiamo ancora, e quasi in contraddizione con quanto abbiamo esposto, l’*Ultima Cena* di Jacopo Tintoretto della chiesa di S. Polo di Venezia. Qui assistiamo ad un’ulteriore evoluzione della scena in cui il pittore insiste su un tono che coniuga sacramento e pratiche di vita, in un’atmosfera volutamente non sfarzosa, né trionfalistica. Le braccia spalancate del Salvatore, posto al centro della scena, sembrano quasi voler imboccare i discepoli alla sua destra e alla sua sinistra a sottolineare l’ecumenicità implicita all’istituzione del Sacramento. Al punto da farci azzardare un’ulteriore osservazione.

Dicevamo che le Cene di Cristo (la prima, quella per le Nozze di Cana, l’ultima quella in Emmaus) sono esplicita affermazione dell’umanità del Dio divenuto uomo e, dunque, esaltazione *in primis* di un atto di umiltà. Su questo i Padri della Chiesa che il corposo saggio di Antonio Ciceri ci propone sono concordi. Ora, se consideriamo i legami, non espliciti ma comunque significativi, fra Eucarestia e consumazione del frutto proibito – il “peccato originale” – vediamo come i diversi pittori (Tintoretto nel caso specifico, ma tanti altri) appaiano spesso consapevoli di tale tangenza.

Mi riferisco all’importanza che il Cristianesimo attribuisce all’atto “originario” – Eva ed Adamo che si cibano del frutto dell’albero del Bene e del Male – che travolge l’umanità nella caduta e nel peccato. Mangiare il frutto ha significato dischiudere i propri orizzonti alla conoscenza ma anche lasciare spazio alla sofferenza e alla morte. Il solo antidoto a tale condanna avviene attraverso un analogo atto: il cibarsi del corpo di Dio attraverso la consumazione dell’Eucarestia, divenendo partecipi dei poteri redentori di quel gesto.

L’atto di assumere un certo cibo (la mela) ha condannato l’uomo, lo ha cacciato dal Paradiso dove godeva della presenza divina; nuovamente l’as-

sunzione di uno specifico cibo (pane e vino) è l'atto che porta l'uomo alla salvezza, che lo redime, che gli apre nuovamente le porte della vita eterna e della Comunione col divino. Come scrive Jacques de Vitry nel *De Sacramentis*: "Et sicut per gustum in Adam omnes mortui sumus, ita per gustum in Christo omnes vitam recuperamus".

Ma è da parte di Cristo che si compie il sacrificio supremo: solo un atto di assoluta carità, di dedizione totale e di amore possono far sì che Dio umili la propria maestà fino a divenire uomo. E qual è il gesto di più connotante umanità se non quello, più necessario, indispensabile nella sua prosaica essenzialità, del cibarsi?

Non solo: a farsi egli stesso cibo, strumento di redenzione e di salvezza.

Ed ecco trovar giustificazione, in tanti dipinti, tanta profusione di bocche spalancate, di mani che donano e ricevono, di cibo che passa dall'uno all'altro, di nutrimento che rimbalza – si direbbe – di donatore in donatore, in un'inarrestabile catena di cause/effetti che ha come ultimo fine il nutrimento – e la salvezza implicita – delle anime.

Allora non stupisce, né scandalizza, una tavola così ben imbandita ed indagata di cui Dio felicemente partecipa.

Tutto ciò vien debitamente analizzato, sulla base di opere diverse corrispondenti a differenziati (come linguaggio e percorso iconografico) artisti di cultura veneta del XVI secolo (Paolo Veronese e Giambattista Zelotti, Leandro Bassano e Jacopo Tintoretto, Pomponio Amalteo e il Moretto; come tanti altri) nel corposo lavoro di Antonio Ciceri che, come si è detto, sulle *Nozze di Cana* appunta la propria ricerca. Investigando il significato di ogni singolo elemento che arricchisce la tavola e le diverse vivande che vi sono profuse. Che diviene un campo vastissimo di interpretazioni cui corrispondono i più diversi e possibili tramiti esegetici. Dove si fondano – sulla base di un corposo e attento esame delle fonti letterarie e documentarie – analisi (operate dall'autore) che coinvolgono alla pari il campo letterario con quello della cultura materiale, il settore dell'indagine iconografica con quello della storia e che rimanda non solo alle personalità e alla cultura dei diversi artisti ma anche a quelle della committenza che quelle opere richiese e diffuse.

Loredana Olivato
Università di Verona