

## L'ICONOGRAFIA DI SAN MICHELE O DELL'ARCANGELO MICHELE

Pina Belli D'Elia

Tra le figure angeliche, non vi è dubbio che quella di Michele, nonostante la sua natura spirituale, sia la più poliedrica e ricca di potenzialità figurative che le hanno consentito di prestarsi a interpretazioni molto diverse secondo i tempi, i luoghi e le esigenze, spirituali e materiali, alle quali dava voce.

Rari e sporadici gli spunti tratti dall'Antico Testamento, nel quale Micha'el, "Chi come Dio!" ma anche "Chi è come Dio?", viene presentato come difensore del popolo eletto: schierato accanto a Gabriele in una contesa con l'Angelo dei Persiani (Daniele 10,13), appare a Giosuè all'assedio di Gerico con la spada sguainata, dichiarandosi "il principe dell'esercito del Signore" (Giosuè 6,14). Tanto bastava per suggerire anche a una cultura fondamentalmente non figurativa, di immaginarlo mentalmente in vesti di combattente. Trasposizione personificata della dynamis, la potenza di Dio, ebbe il suo trionfo nell'Apocalisse, dove la scena del combattimento in cielo è possentemente tratteggiata dalle parole di Giovanni (Apocalisse 12,7): "E in cielo vi fu una gran battaglia: Michele e i suoi Angeli combattevano contro il dragone e gli Angeli suoi; ma non lo vinsero e nel cielo non vi fu più posto per loro. E quel gran dragone, l'antico serpente, che si chiama Diavolo e Satana, il seduttore del mondo intero, fu precipitato sulla terra con tutti gli angeli suoi."

L'immagine evocata è fortemente plastica e dinamica, pronta per essere tradotta in raffigurazioni. Ma il suggerimento non fu immediatamente colto in quella fase di travaglio, tra Roma e Costantinopoli, che accompagnò l'elaborazione del nuovo immaginario cristiano. A Costantinopoli, dove il culto era approdato precocemente muovendo forse dalla Frigia – ma a Cheretopa, Colossae, Chonai, l'Angelo era venerato soprattutto come guaritore, in connessione con le virtù salutarie delle acque termali – si preferì conferire a Michele l'aspetto e il volto di un alto dignitario di corte, in bianca tunica o in uniforme di comandante capo delle milizie celesti, vestito della clamide di porpora e del loros imperiale, generalmente appoggiato alla lancia, nella sinistra il labaro o il globo crocesignato. Figura giovanile, monumentale e solenne, ieraticamente statica, la si ritrova in avori (Londra, British Museum), mosaici (Ravenna, Sant'Apollinare in Classe, Palermo, Chiesa della Martorana e Duomo di Monreale) e in innumerevoli icone a tutta o a mezza figura, a partire dal VI secolo sino al tardo Medioevo essenzialmente nelle aree di influenza greca. Affiancato a Gabriele, lo riconosciamo come guardia d'onore alle spalle o a fianco della Vergine. Si pensi al mosaico absidale del VI secolo nella chiesa della Anghelòtistos a Kiti, presso Larnaca (Cipro), a quello, perduto, nella chiesa della Dormizione a Nicea, o all'altro già sull'arco del bema nella chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli (IX secolo), dove purtroppo della figura di Michele, contrapposta a quella imponente di Gabriele, rimangono solo i piedi; per non parlare delle innumerevoli derivazioni dalla icona della Hodigitria costantinopolitana, nelle quali le immagini clipeate dei due Arcangeli sovrastano, ai lati della testa della Vergine, le sigle che connotano la Madre di Dio. All'estremo opposto, l'interpretazione dinamica del combattente domina nella cultura occidentale a partire almeno dall'età carolingia, con precedenti e agganci nel mondo celtico e in quello germanico. In particolare Grimoaldo, duca di Benevento e poi re dei Longobardi, avendo attribuito al miracoloso intervento dell'Arcangelo la vittoria sui Bizantini, aveva fatto della sua immagine, che ritroviamo ancora impressa sulle monete del re Cuniperto (688-700), un autentico instrumentum regni, emblema della nazione longobarda (Otranto 1988).

Uno dei più eloquenti esempi della derivazione apocalittica della figura di san Michele, che trafigge con la lunga lancia il drago, è nella scena della Battaglia in cielo, raffigurata ad affresco sulla parete al di sopra dell'ingresso al coro orientale della chiesa abbaziale di San Pietro al Monte, a Civate (seconda metà dell'XI secolo), dove Michele giganteggia a capo delle schiere angeliche, nelle vesti e nella posa divenute caratteristiche anche nella versione "ridotta" di figura isolata. Nella elaborazione di questa immagine di combattente celeste deve aver giocato un notevole ruolo la tendenza a fondere

sincretisticamente, almeno a livello iconografico, quella dell'Arcangelo con altre immagini di divinità guerriere, prevalentemente ma non solo germaniche; contesto nel quale la vittoria sul drago assumeva il valore di metafora del trionfo del cristianesimo sugli antichi culti pagani.

Se rimane interessante la segnalazione di una figura che regge la croce e la lancia in piedi su un drago in stoffe copte del VI-VII secolo (De Jerphanion, 1938), è tutt'altro che provata la tesi della derivazione di figurazioni simili, in ambito occidentale, dalla grande immagine dell'Arcangelo vista dal monaco Bernardo (IX secolo) nella grotta santuario del Gargano. Il pellegrino non fornisce infatti alcuna descrizione dell'icona, che non trova riscontro in un rilievo, più rozzo che antico, di incerta datazione, reimpiegato nel cosiddetto "trono reale" nella grotta garganica (Bertelli, in *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, 1999, p. 80); tanto meno nella figura a mezzo rilievo in rame dorato ritrovata intorno al 1900 in uno degli anfratti della grotta, già ritenuta del VI secolo, ma non più antica degli inizi dell'XI secolo (Bertelli, op. cit., p. 54); né può essere posta automaticamente in relazione con l'Arcangelo avvolto in una lunga veste che trafigge il drago sotto i suoi piedi, scolpito a rilievo sul bracciolo della cattedra vescovile nel santuario, databile sulla fine dello stesso secolo (Mola, op. cit., p. 76-79). Non offre testimonianze più significative in questo senso neppure la porta bronzea della chiesa-grotta, fusa e ageminata a Costantinopoli nel 1076 (Bertelli, 1990), autentico poema figurato in lode dell'Angelo del Signore, nella quale le iconografie si attengono strettamente alla tradizione classica e bizantina, senza tenere conto di spunti locali e di suggestioni occidentali. La prima formella dell'anta sinistra illustra, ad esempio, il noto passo dell'Apocalisse non con una scena di battaglia, ma con una immagine stante di Michele vittorioso sospesa nel cielo, al di sopra della figura rannicchiata e alata di Satana in sembianze umane, mentre ai suoi lati dal cielo cadono le figurine nude degli Angeli sconfitti: interpretazione che adombra la trasformazione della battaglia apocalittica nella vittoria su Lucifero e gli Angeli ribelli, costruita dai Padri sulla invettiva di Isaia contro il re di Babilonia (Isaia 14,13). Quanto alle tre apparizioni al vescovo di Siponto, concepite come illustrazioni testuali dei relativi passi della fonte altomedievale, il *Liber de Apparitione S. Michaelis in Monte Gargano*, l'Arcangelo vi appare piuttosto in vesti di messaggero, il braccio levato nel gesto della allocuzione, così come nelle due scene contestuali di annunci a Giuseppe.

D'altro canto, lo stesso Arcangelo si presenta, nel testo agiografico, come "Michele Arcangelo, che sempre sto al cospetto del Signore" dichiarandosi "ispettore e custode" del luogo: più vicino, quindi, all'immagine di incensatore del trono celeste che a quella di guerriero.

E' probabile pertanto che l'introduzione in area garganica della iconografia di Michele che trafigge il drago, ben nota già nella Francia altomedievale (Lamy-Lasalle, 1971), ripresa e amplificata anche in loco nel portale francesizzante di San Leonardo in Lama Volara (seconda metà del XII secolo), iuxta strata peregrinorum, sia da mettere piuttosto in relazione con la conquista normanna della Puglia, che secondo la tradizione aveva preso le mosse, nei primi anni dell'XI secolo, proprio da un pellegrinaggio alla Montagna sacra.

Per i pellegrini guerrieri, si era trattato di ripercorrere all'inverso il cammino compiuto nell'VIII secolo dai fondatori del santuario sul monte Tumba, il leggendario Mont-Saint-Michel, modellato palesemente sull'esempio del promontorio garganico proteso nel mare. Non si dimentichi che dalla fine del X secolo Riccardo I, duca di Normandia, aveva dato nuovo impulso al primitivo santuario franco alloggiando una comunità benedettina e facendone un punto di riferimento per la nazione normanna (Le Mont-Saint-Michel, 1998, pp. 21-34). Strettamente collegate anche le leggende di fondazione dei due santuari, allusive al soppiantamento di antichi culti pagani di matrice agro pastorale con il nuovo culto cristiano personificato dall'Arcangelo. In entrambe – ma quella garganica è certo precedente – la rivelazione è affidata a un toro mentre a un vescovo – Lorenzo di Siponto, Aubert di Avranches – spetta l'interpretazione del mistero e la dedicazione del luogo di culto. E' possibile, quindi, che alla leggenda di fondazione si riferisse anche l'immagine vista da Bernardo al Gargano; lo lascerebbe pensare un frammento mutilo di affresco scoperto negli ambienti del santuario alto-medievale negli

anni Cinquanta, mal documentato e subito scomparso, nel quale però rimanevano evidenti le zampe di un bovino e l'ala di un angelo (D'Angela, 1980, pp. 355-378). In alternativa, o in aggiunta, si può pensare a una solenne figura paludata alla bizantina, simile a quella affrescata nel Duecento in Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo, nella quale il tardivo attributo di un piccolo drago sotto i piedi appare del tutto incongruo.

L'apparizione al monte Gargano, anzi le tre successive apparizioni, fissate dalla tradizione alla fine del V secolo, di poco successive quindi a quella sul monte Tancia, in Sabina, dove antagonista dell'Arcangelo era stato un mostruoso serpente (Righetti Tosti Croce, 1985), assunsero in Occidente un rilievo e una risonanza del tutto speciali. Giocavano a favore del santuario garganico sia la suggestione del luogo e l'asprezza dell'ascesa, sia l'esistenza di segni concreti della presenza angelica assimilabili a reliquie: l'orma del piede impressa su una roccia, il drappo rosso trovato sull'altare a significarne l'avvenuta consacrazione (Angelillis, 1955-1957).

Ignota all'arte bizantina nonostante la redazione, nell'XI secolo, di una traduzione greca del testo agiografico dell'Apparizio (Otranto, 1988); poco o nulla attestata, a quanto ci risulta, nei luoghi coinvolti nell'evento (Otranto, 1985; Belli d'Elia, 1994), la rappresentazione della leggenda garganica si diffuse invece in tutto l'Occidente a partire almeno dall'età carolingio - ottoniana, con massime punte di intensificazione tra il XII e il XV secolo (Otranto, 1983; Belli D'Elia, 1994).

In alcuni antependia e poi nei sontuosi retabli (politici) spagnoli e catalani, non meno che nell'illustrazione libraria, le scene relative al Miracolo del toro, alle Apparizioni al vescovo di Siponto, alla Dedicazione della grotta – meno frequentemente alla Battaglia – si alternano a quelle relative alla leggenda di Aubert e alla costruzione del santuario sul monte Tumba, spesso aggiungendovi la rappresentazione dei rispettivi miracoli e scene di pellegrinaggio. Si va dalla allusione cifrata nel Frontale degli Angeli (XII secolo) da Eguillor, ora nel Museu de Arte de Catalunya a Barcellona e in quello duecentesco da Soriguerola, nella collezione Plandiura dello stesso museo, alla più esplicita narrazione dispiegata sull'Antependio catalano duecentesco ora nel Musée des Arts Decoratifs di Parigi (Belli D'Elia, 1994).

Non sembra che le tante versioni dipendano da un unico modello figurativo, ponendosi piuttosto, di volta in volta, come illustrazioni diverse dello stesso testo letterario nelle sue varie redazioni. In alcuni esempi, modellati sullo schema delle icone agiografiche, le scene si dispongono per lo più attorno a immagini centrali dell'Arcangelo, a volte sontuosamente abbigliato come nella tradizione bizantina (Dorsale di Vico l'Abbate, oggi a San Casciano in Val di Pesa, Museo Vicariale), altre volte in veste di guerriero e al tempo stesso di pesatore di anime.

In questa duplice, difficile posizione, che vede la figura impegnata a trafiggere con la destra il dragone mentre con la sinistra regge una bilancia – e non di rado il Demonio, in sembianze più o meno mostruose, si aggrappa a un piatto per tirare l'anima dalla sua parte – giocavano altre antichissime componenti di origine egiziana, ma anche il sincretismo con la figura di Hermes -Mercurio psicopompo (conduttore delle anime). Nelle Scritture, lo spunto era offerto dall'allusione a una disputa tra Michele e Satana sul corpo di Mosè (Giuda 1,9), che poneva l'Arcangelo nella posizione di difensore e guida delle anime dei defunti. Questa funzione, ripresa e amplificata dai testi apocrifi, finì per associarlo anche alla Dormitio Virginis, come colui al quale Cristo affida l'animula di Maria (Roma, Santa Maria Maggiore, mosaico absidale) o, in versioni tardive di gusto popolare, punisce l'incredulo troncandogli le mani.

In altri contesti, Michele, sempre combattente, diviene strumento del Giudizio associato al Cristo apocalittico. Questo tipo di raffigurazione, ricorrente nei timpani romanici con la messa in scena del Giudizio e presente anche, in una versione più grottesca che minacciosa, nel Frontale degli Angeli di Eguillor, campeggia al centro del già ricordato Antependio catalano del XIII secolo, ora nel Musée des Arts Décoratifs di Parigi, dove l'Angelo bianco vestito è affiancato da riquadri con scene di miracoli al Gargano e al Mont-Saint-Michel; la si ritrova, quindi, nella stessa pittura bizantina o bizantineggiante –

si veda ad esempio la luminosa versione che né dà Manfredino da Pistoia in un affresco nel Museo di Sant'Agostino a Genova – ma trova le sue maggiori e più fantasiose realizzazioni nella pittura franco-fiamminga del Rinascimento. Negli esempi quattrocenteschi di matrice nordica – sportello esterno del Trittico di Danzica di Hans Memling, ripreso in una tavola napoletana già in Santa Maria Nova, ora Capodimonte – la lancia è per lo più sostituita dalla spada sguainata levata col braccio destro piegato sopra il capo; l'Arcangelo porta l'armatura, ma con una grazia femminile che autorizza, almeno in alcuni esempi francesi – Libro d'ore di Pietro II, duca di Bretagna (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. 1159; in *Le Mont-Saint-Michel*, 1998, p. 70), Messale di Carlo VI, già nella Biblioteca Didot, sempre a Parigi – il richiamo alla figura della Pulzella d'Orléans, in armi contro i nemici della Francia. Come sempre in tempi di calamità e di pericolo, la figura dell'Arcangelo a spada sguainata assicurava protezione e prometteva la vittoria sui nemici.

Con rare eccezioni, sarà questa la versione preferita anche nel clima della Riforma cattolica, dove si riproporrà con nuova ampiezza scenografica il tema della Cacciata degli Angeli ribelli. Antagonista dell'Arcangelo diviene allora principalmente l'Eresia e il motto *QUIS UT DEUS?* campeggiante sul suo scudo assume dichiaratamente il valore di un grido di battaglia e di sfida.

Nella nuova icona secentesca elaborata da Guido Reni (Roma, Santa Maria della Consolazione), la figura luminosa con le ali dispiegate e le braccia aperte aleggia su uno sfondo di nubi: la destra armata di spada rivolta in basso, verso il Demonio in forma umana, la bilancia, ridotta a un gingillo, nella mano sinistra. In seguito, questo inverosimile attributo finirà per scomparire quasi del tutto, sostituito da una catena con la quale l'Angelo tiene avvinto per un braccio Satana. Si veda, ad esempio il gruppo bronzeo di Alessandro Algardi nel Museo Civico di Bologna.

Se la figura del combattente, del protettore armato, è senz'altro predominante nell'iconografia micaelica, quasi altrettanto rilevante, soprattutto a livello del culto, è quella del guaritore, che muove anche più da lontano ed evoca altre associazioni sincretiche con Apollo e Asclepio. A monte di questa interpretazione, vi sono le Apparizioni di Chonai, Colossae, Cheretopa in Frigia, riportate da una anonima *Narratio*, nella quale la figura angelica viene associata alla nascita di un fiume e alle proprietà salutarie dell'acqua (Otranto, 1990). La raffigurazione di questo miracolo è assai più rara e presente, a quanto mi risulta, solo in aree di cultura greca: la si riconosce, ad esempio, in una miniatura del Menologio di Basilio II (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1613, f. 17) e su una formella ageminata di una porta bronzea nella cattedrale di Suzdall. L'Arcangelo vi compare in candida veste, accanto alla biforcazione di un fiume prodotta dalla sua verga. L'acqua, sgorgata dalle profondità della terra, aveva proprietà salutarie; i devoti, nell'area del santuario, praticavano il rito dell'incubatio. Così a Chonai, così anche sul Gargano, nel sacro speco di monte Sant'Angelo – ricordiamo che vi erano stati venerati Podalirio e l'indovino Calcante – dove l'acqua, stillante perennemente dalla roccia, era raccolta nel "pozzillo" e distribuita ai fedeli. Così anche a Cagnano Varano, in un antro assai meno celebre ma non meno venerato dalle popolazioni locali e forse, più vicino, nella intatta natura del luogo, alle suggestioni originarie, ormai fortemente compromesse, nel santuario di monte Sant'Angelo, dai troppi interventi umani (Ferrante, 1991).

Le due funzioni, di difensore e combattente contro il male nonché di pietoso soccorritore degli uomini nelle loro miserie, si fondono con rara espressività nell'immagine rinascimentale dell'Arcangelo garganico: quel simulacro marmoreo voluto dal re di Spagna, scolpito nel Cinquecento a Napoli da una eccellente mano di artista, toscano di nascita o quanto meno di educazione, (Mavelli, in *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, 1999, pp. 170-173) che, esposto sull'altare nella grotta di monte Sant'Angelo, è servito da allora come modello per le migliaia di copie in tutte le pietre e le dimensioni, prodotte per venire incontro alle esigenze della moltitudine di devoti da artigiani locali, i sammichelère, che ne avevano avuto in esclusiva il privilegio (Tripputi, op. cit., pp. 274-283). L'Arcangelo vi appare rivestito della lorica – raffinatissima – ma con volto mite di fanciullo, mentre leva sopra il capo la spada con espressione più di ammonimento che di minaccia nei confronti del Demonio in sembianze di fauno che

calca col piede. Lo sguardo, dolcissimo, è rivolto altrove, verso la folla di devoti e sofferenti, idealmente raccolti ai suoi piedi.

A questa efficacissima immagine di protettore e taumaturgo si contrappone in certo modo quella, egualmente dal duplice significato, che dall'alto della Mole Adriana era apparsa a papa Gregorio Magno nell'atto di rinfoderare la spada a significare la fine della peste. L'apparizione, soprattutto dal Trecento in poi – oltre al singolare affresco di Biagio di Doro Ghezzi in San Michele a Paganico vale la pena di ricordare la sulfurea interpretazione datane dal Beccafumi per la chiesa senese di San Niccolò al Carmine (Belli D'Elia, 1994) – è stata spesso evocata pittoricamente insieme a quelle al Gargano e al monte Tumba; e ha trovato la sua perfetta formulazione iconica nella scultura bronzea del fiammingo Pieter Werschaffeld (1752) che domina Castel Sant'Angelo.

A differenza dell'immagine garganica, anch'essa invocata più volte in occasione delle pestilenze che avevano colpito il Regno nel XVII e XVIII secolo (Mavelli, 1999, pp. 208-209) – il valore salutare e apotropaico (che allontana gli influssi negativi) era stato allora attribuito, oltre che alla "stilla", alle scaglie di pietra tratte dalla cava nella grotta – la statua romana trasmette un inquietante, duplice messaggio, simile a quello che gli antichi leggevano nella figura di Apollo saettatore e guaritore. Se l'Arcangelo rinfodera la spada, significa che essa era stata sguainata non a protezione degli uomini, ma contro di essi, che avevano meritato la punizione divina.

Una nuova testimonianza della identificazione di Micha'el, manifestazione della misericordia ma anche strumento dell'ira divina, con Dio stesso.