

UNA "BEN COLTIVATA RELIGIOSITÀ". L'*Immacolata Concezione* di Scipione da Gaeta nella Chiesa dei Cappuccini in Ronciglione

Fabrizio Biferali

Al grande Maestro Federico Zeri, che tanto amò la pittura austera del Pulzone, e alla mia compagna di viaggio, spero sempre vicina alle mie scelte.

INTENTAMENTE NEL NATURALE CON I DEBITI MODI. BREVI SPUNTI SULLO STILE DELLA PALA DI RONCIGLIONE.

Ritenuto da Giovanni Baglione discepolo di Iacopino del Conte¹, a mio avviso con una buona dose di fondatezza, Scipione Pulzone da Gaeta concentrò la sua produzione artistica, nella Roma immediatamente post-conciliare, sulla ritrattistica di personaggi aristocratici e sulla pittura di sapore eminentemente devozionale.

Se i suoi glaciali e impenetrabili ritratti risentono molto dei modelli tizianeschi, con nitide aperture stilistiche a maestri d'oltralpe come il Moor (a Roma negli anni 1550-52) o Peter Pourbus², la sua pittura di carattere pubblico, esclusivamente di matrice religiosa, rimanda con puntualità ai pressappoco coevi campioni dell'arte controriformistica, in primis Marco Pino da Siena, Marcello Venusti e Gerolamo Muziano.

Bilanciata mistione di questi caratteri linguistici è offerta dalla pala sull'altare maggiore della chiesa dei Cappuccini in Ronciglione, un olio su tela di grandi dimensioni (400x240 cm.), rintracciata piuttosto casualmente, verso la metà del nostro secolo, da Federico Zeri; essa presenta, su un cartiglio in basso a sinistra, la firma del pittore e l'imbarazzante data³, sicuramente frutto dell'abrasione di alcune sue cifre, del 1550, probabile anno di nascita dell'artista.

Il nostro dipinto, come tenterò di dimostrare più avanti e come già Adolfo Venturi e Zeri affermarono per ragioni strettamente stilistiche⁴, va collocato cronologicamente verso il 1581.

L'*Immacolata concezione* di Ronciglione, sulla cui committenza ed iconografia mi esporrò ampiamente in

seguito, nasce in un momento di straordinaria felicità compositiva per il pittore, un periodo fondamentale di cerniera tra una prima fase matura, culminata con la realizzazione della muzianesca *Madalena penitente* (1574) per San Giovanni in Laterano⁵, e una fase di assoluta padronanza dei propri mezzi artistici ed intellettuali.

Personaggio dal peso specifico rilevante nell'ambito della cultura pittorica romana di secondo Cinquecento, peraltro poeta per diletto tutt'altro che scarso⁶, Scipione venne eletto nel 1578 console dell'Accademia di San Luca, nel 1579 membro della Confraternita dei Virtuosi del Pantheon e nel 1582 reggente della medesima istituzione⁷.



Ronciglione. Chiesa di S. Francesco d'Assisi (ora dei Cappuccini). *Alcuni santi che presentano alla Vergine un giovanetto* (Sec. XVI - neg. Sopr. 84244)

La pala di Ronciglione, per la cui figura della Vergine Zeri trovò una replica pressoché identica a Gaeta, eseguita allo scadere del 1582⁸, apre la strada ad un'innumerabile serie di capolavori, per lo più realizzati entro il nono decennio del secolo, verosimilmente il *climax* della carriera pittorica del nostro.

Stilisticamente molto affine al dipinto in esame, anch'essa realizzata per una chiesa officiata da Cappuccini, la tela di Milazzo con la *Madonna degli angeli tra San Francesco e Santa Chiara* reca firma e data al 1584⁹, ispirando con le sue forme la pala omologa di Mistretta, ancora in Sicilia, datata al 1588¹⁰.

Tra le opere più prossime, per ragioni essenzialmente cromatico-figurative, alla nostra grande tela, vanno senza dubbio annoverate la maestosa *Assunta* di San Silvestro al Quirinale (1585), la teatrale *Annunciazione* del Gesù (1584-88), tavola a quattro mani con padre Giuseppe Valeriano¹¹, e in parte la più tarda *Madonna della Divina Provvidenza* di San Carlo ai Catinari, sulla quale Zeri ha lasciato un brano di estrema incisività¹².

Il quadro di Pulzone, curato in ogni minimo dettaglio compositivo, sembra quasi un omaggio alle austere teorie artistiche del Gilio, il quale alla data del 1564 sosteneva, con piglio eloquente, che *nissuno abbia tanto ben purgato et elevato ingegno, che al porre la penna in carta faccia il suo poema perfetto; ma scritto che un l'ha, lo va considerando, ripolendo, traportando le parole dal proprio al traslato, l'orna di figure, ripurga le mende, abbellisce il concetto. Tal dirò del pittore, che, fatta la bozza, a poco a poco la va assettando e correggendo, considera la persona, il soggetto che dipinge, gli abiti che se li richiede, gli sforzi convenevoli, concorda il principio col mezzo e il mezzo col fine, non erra negli abusi*¹³.

Davvero efficace, nell'opera di Ronciglione, mi sembra l'equilibrata distribuzione della luce, secondo un principio teorico ben sintetizzato, allo scadere del secolo XVI, dal milanese Lomazzo, secondo il quale *i lumi altresì si debbono soavemente dimostrare, con certa maniera che non vi paia troppa unione, né dilatazione, né ancora certe schizzate di pennello, e cotali ferezze che sono estremi i quali non danno a l'opera grazia né lode alcuna in quanto a*

*loro. Perché l'una mostra troppo stento e passione, e l'altra troppa prestezza e praticità; però si hanno da dispensare e distribuire a lochi suoi, riguardando sempre intantamente nel naturale con i debiti modi*¹⁴.

Mi piace chiudere questa parentesi sulle questioni di stile interne alla nostra tela con le parole di Zeri, che poco più di quarant'anni fa ricordava come *il sapore che assume questa pala al confronto con le espressioni dei pittori sacri dei cinquant'anni precedenti è quello di una ben coltivata religiosità, smussata di furori e deliri; la splendida parte superiore, dominata da una luminosità di dolcezza lunare, squisitamente diafana e azzurrina, sfocia nel basso in accordi cromatici venezianeggianti, suggellando così anche per via cromatica il timbro lievemente accademico con cui la composizione, nel suo insieme, riprende un motivo del primo Cinquecento, a due zone sovrapposte*¹⁵.

IL CONVENTO DI SAN BONAVENTURA AL QUIRINALE E LA COMMITTEA DELLA FAMIGLIA CESI ANGUILLARA

L'originaria collocazione della pala di Scipione non era affatto, come si potrebbe credere, la chiesa dei Cappuccini di Ronciglione, bensì la chiesa di San Bonaventura al Quirinale.

Questa preziosa notizia, ripresa in toto dal Baglione nel 1642¹⁶, ci è fornita nel 1584, quindi a stretto ridosso dall'esecuzione del dipinto, da Raffaello Borghini, il quale aggiunge inoltre che il fanciullo ritratto in basso è il figlio del marchese di Riano, proprietario dell'opera¹⁷.

Se su alcuni dati di committenza mi soffermerò più avanti, mi sembra a questo punto inevitabile tracciare una pur minima griglia contestuale in cui trovò la genesi la tela del Pulzone, del cui forte valore pedagogico si occuperà il prossimo capitolo.

La chiesa di San Bonaventura al Quirinale nacque nel 1575, sotto l'egida di papa Gregorio XIII Boncompagni (1572-85), dall'ampliamento dell'antica chiesa di San Nicola *de Portiis*, passata già nel 1536, per interessamento della famiglia Colonna¹⁸, ai frati Cappuccini¹⁹. Il nuovo edificio fu consacrato il 12 marzo 1580²⁰. Non mi sembra

inverosimile, a questo proposito, che il quadro del Pulzone potesse rivestire il ruolo di simbolico omaggio alla nuova costruzione cappuccina, offrendo un'immagine cardinale per l'ordine fondato dal 'poverello d'Assisi' nonché le figure dei due principali santi di esso, Francesco e Chiara.

La chiesa cappuccina al Quirinale si presentava, secondo moduli tipici dell'ordine, ad aula unica, provvista di tre cappelle per ogni lato e coro quadrato²¹. Secondo le *Costituzioni* del 1536, quando i Cappuccini erano solamente 500²², le chiese devono essere *piccole, povere e oneste; né vogliamo quelle essere grandi per poter predicare, che siccome disse S.Francesco, migliore esempio si dà a predicare nelle chiese d'altri che nelle nostre, massime con offendere la santa povertà* (C.74). *Nelle chiese nostre, per la presenza di Cristo mondissimo, deve essere ogni mundizia* (C.39).²³

Elemento fondamentale dell'intensa spiritualità cappuccina era senza dubbio il silenzio, dal quale *nasce tal quiete della mente; dalla quiete nasce la santa contemplazione. Dalle ciarlerie nascono le mormorazioni e parole oziose; dalle quali poi nascono discordie tra fratelli, malevolenze e dispareri e grandi inquietudini della mente*²⁴.

Stando ancora alle succitate *Costituzioni*, veniva ordinato che *a esempio di Cristo, i frati giovani e quelli che possano, vadano scalzi in segno d'umiltà, testimonio di povertà, mortificazione di sensualità e buon esempio al prossimo* (C.26).²⁵

In questo contesto di estrema castigazione dei costumi e irreprensibile austerità, anche frutto delle nuove esigenze tridentine, si ritagliò un suo spazio perfetto la splendida pala del Pulzone, davvero esemplare del *modus vivendi* cappuccino.

Personaggio emblematico dell'ambiente appena descritto fu Felice da Cantalice, il primo frate cappuccino canonizzato dalla chiesa di Roma²⁶.

Presi i voti nel 1545, egli giunse presso il convento romano al principio del 1548, avviando immediatamente l'attività che lo contraddistinse per tutta la restante vita, ovvero la questua di pane e vino per i suoi fratelli²⁷. Amico intimo di personalità del calibro di Filippo Neri e Carlo Borromeo²⁸, Felice da Cantalice fu sinceramente devoto alla

Vergine, dedicandole una celebre ballata²⁹ e onorandola con continue orazioni di natura neo-bernardina. Racconta inoltre padre Bernardino da Colpetrazzo, nella sua importante *Cronaca* di secondo Cinquecento³⁰, che Felice da Cantalice, malato e prossimo alla morte³¹, ebbe più volte in visione la Madonna tra gli angeli³²; la notizia, indirettamente ma in maniera a mio avviso inconfutabile, rafforza il puntuale valore iconografico della tela di Scipione, nella quale campeggia in una sorta di mandorla sulfurea una vereconda Madonna tra due rapiti serafini.

Grande protettore dei Cappuccini, che nel 1571, solamente nelle province italiane, raggiunsero la considerevole cifra di 3.300 unità³³, fu papa Gregorio XIII, sotto il cui pontificato l'ordine approdò, in missione, in nazioni come la Francia, la Spagna e la Svizzera³⁴.

Già abbreviatore, nel 1546, del concilio di Trento, avvenimento nel quale i Cappuccini ebbero un discreto peso e da cui uscirono comunque rafforzati³⁵, il futuro papa Boncompagni fu in ottimi rapporti con l'intransigente Paolo IV Carafa (1555-59) e con Carlo Borromeo, secondo una linea di condotta che naturalmente lo avrebbe spinto all'integrale apprezzamento per l'ordine riformato francescano³⁶.

Tra i pittori prediletti da papa Boncompagni, stando alle fonti, figurano soprattutto il Vasari, Federico Zuccari, il Pomarancio e il Muziano³⁷, artisti decisamente vicini, specialmente nella loro produzione più devozionale, al linguaggio di estrema spiritualità del Pulzone.

Nella chiesa di San Bonaventura al Quirinale, assieme alla tela di Scipione, vi erano almeno altre tre opere tardomanieristiche di grande spessore qualitativo³⁸, oggi conservate nel coro di Santa Maria della Concezione a via Veneto, sede attuale dei Cappuccini in Roma. Se mostrano un'impronta tipicamente salviatesca l'*Annunciazione* di Siciolante e il *Noli me tangere* di Marco Pino, tutt'altro linguaggio, di matrice lombardo-veneta, possiede il *San Francesco che riceve le stigmate* (ca.1570) del Muziano, maestro molto vicino, per stile e contenuti, alla produzione più alta del Pulzone.

Ancora nel coro della chiesa dei

Cappuccini a via Veneto, in origine sull'altar maggiore di San Bonaventura al Quirinale, la grande pala del Rondolino raffigura una *Madonna in gloria tra angeli e i santi Michele Arcangelo, Francesco che presenta il fanciullo dei principi Peretti Montalto, Bonaventura e Margherita*, in una dimensione coloristico-compositiva ormai di sapore barocco. La tela, di buon livello, ci interessa qui esclusivamente per una ragione, ossia l'espedito figurativo della presentazione di un giovanissimo rampollo dell'aristocrazia romana da parte di San Francesco, motivo iconografico presumibilmente mutuato dall'opera di Scipione.

Sono fermamente convinto che il passaggio della pala del Pulzone da Roma a Ronciglione avvenne nel torno di anni in cui nacquero il nuovo convento cappuccino a via Veneto e quello del piccolo centro nel viterbese.

Appena creato cardinale dal fratello papa Urbano VIII, nel 1624, il cappuccino Antonio Barberini volle fondare una nuova chiesa e un nuovo convento per il suo ordine³⁹, impegnandosi poi direttamente, tra il 1630 e il 1636, nella commissione di tutte le pale d'altare dell'edificio in questione, realizzate peraltro da pittori come Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Giovanni Lanfranco e Guido Reni⁴⁰. Nacque così Santa Maria della Concezione, ove nel 1631 si trasferirono i Cappuccini di San Bonaventura, edificio affidato nello stesso anno, con un *Breve* pontificio, alla comunità dei Lucchesi, che fece ristrutturare al berniniano Mattia de' Rossi, in chiave totalmente barocca, la sobria chiesa di origine cinquecentesca⁴¹. La chiesa della Concezione, aperta con dedicazione il 12 luglio del 1631, fu consacrata solennemente nel 1636⁴².

Proprio in quegli anni, dopo la richiesta dei priori della città al Capitolo provinciale celebrato il 30 aprile 1627 in Roma⁴³, prendeva forma a Ronciglione il nuovo convento cappuccino, consacrato solennemente, assieme alla chiesa, il 14 maggio 1633⁴⁴.

Probabile architetto del nuovo complesso nel viterbese fu padre Michele da Bergamo, che contemporaneamente realizzava il progetto costruttivo per Santa Maria della Concezione a Roma⁴⁵.

Credo che proprio una delle spedi-

zioni da Roma dell'architetto pontificio bergamasco, al seguito del ministro provinciale padre Gregorio polacco⁴⁶, dovette condurre la pala di Scipione al nuovo complesso di Ronciglione, luogo seguito con una certa attenzione, nella sua genesi, dal pontefice Urbano VIII⁴⁷.

Il nostro dipinto, tutt'altro che omogeneo al nuovo contesto barocco della chiesa romana della Concezione, dovette verosimilmente rappresentare un dono ben augurante, da parte dei Cappuccini direttamente protetti dal cardinale Antonio Barberini, nei confronti del neonato edificio di Ronciglione, importante succursale della chiesa madre capitolina.

Al principio del terzo decennio del Seicento, *convertendo peccatori e peccatrici pubbliche, facendo lasciare i concubinati e molti altri gravi peccati*, predicò a Ronciglione padre Angelo (m.1624), devotissimo alla Vergine al punto che, secondo un cronista dell'epoca, *in tutti i luoghi dove predicava, delle elemosine che raccoglieva, egli faceva erigere un altare, con bellissime statue della Madonna*⁴⁸. Quale migliore omaggio, a questo punto, di un dipinto come quello del Pulzone, una vera e propria esaltazione della figura di Maria in una sinfonia equilibratissima di simboli e metafore vive?

Secondo il Borghini, autore già citato in precedenza, il proprietario della pala attualmente in Ronciglione, leggasi il committente di essa, era il marchese di Riano, ricordato inoltre come il padre del fanciullo raffigurato nel dipinto⁴⁹.

Marchese di Riano per dono fattogli dallo zio cardinale Pierdonato, Paolo Emilio Cesi fu ammesso nel 1589 all'ordine di Santo Stefano di Toscana, rivestendo finanche il titolo di duca di Selce⁵⁰. Dei suoi non molti meriti, che di certo non lo pongono tra i personaggi maggiori della nobile famiglia cui apparteneva⁵¹, si menzionano soprattutto gli impegni di committenza a favore della chiesa di San Biagio dei Carmelitani presso Cantalupo (in Sabina) e del monastero di Santa Restituta a Narni⁵². Dopo una vita piuttosto anonima, trascorsa quasi all'ombra di titoli inconsistenti, il marchese si spense a Todi nel 1611⁵³.

Ben altra personalità, stando ai pochi documenti in nostro possesso, dovette

contrassegnare Porzia dell'Anguillara, il cui stemma gentilizio appare unito, nella bella cornice lignea della nostra tela, a quello della casata Cesi, il tutto presentato da un robusto cherubino⁵⁴.

Figlia ed unica erede di Giampaolo, signore di Ceri⁵⁵, vedova di Giovanni Orsini⁵⁶, Porzia sposò Paolo Emilio Cesi nel febbraio del 1572⁵⁷, peraltro in età decisamente avanzata⁵⁸. Porzia, evidentemente ossessionata da una quasi imminente dipartita, fece redigere il suo testamento, nel solo ottavo decennio del secolo, per ben sei volte⁵⁹, giungendo ad una versione definitiva, a tre anni dalla morte, nel gennaio del 1587. In questo documento, di straordinario interesse cronachistico e assoluto cinismo verso un consorte plausibilmente poco stimato e comunque tutt'altro che amato, la donna dispone di essere sepolta alla Minerva di Roma, destinando per il suo sepolcro la cifra di 1.500 scudi, ma soprattutto dichiara erede universale il figlio Andrea, vietando al marito qualsiasi sorta di amministrazione o usufrutto dei suoi beni⁶⁰.

Dell'altare di Porzia, dedicato a San Giacinto e ospitante una pala del Padovanino (1598) raffigurante una scena della vita del santo polacco, si occupò con estremo piacere, dal 1596, il figlio⁶¹, che dedicò alla madre una lapide commemorativa pregna di affettuoso rispetto⁶².

Andrea Cesi, l'elegante fanciullo della nostra tela indicato sobriamente dal santo eponimo, dovette nascere con grande probabilità in data molto prossima a quella delle nozze tra Paolo Emilio e Porzia, considerando che nel ritratto fiammingheggiante del dipinto mostra di non avere più di dieci anni. Il suo concepimento, vista l'età inoltrata della madre al momento del matrimonio, dovette risultare quanto mai rischioso ma senz'altro ben accetto ed è per questa ragione, a mio avviso, che egli viene offerto all'osservatore, nel capolavoro di Scipione, come un vero e proprio frutto della grazia divina, a cui rimanda in *primis* la Vergine immacolata e in seconda battuta una fitta serie di riflessi simbolici (di essi, senza qui anticipare nulla, si occuperà l'ultimo capitolo).

Primo duca di Ceri, sposato con Cornelia di Virginio Orsini (m.1643), Andrea Cesi ebbe ben sette figli, tra i quali il più importante Francesco

Maria⁶³, spegnendosi a Roma nel 1626⁶⁴.

UN LIBRO DEGLI IDIOTI: VALORE PEDAGOGICO E RIFLESSI TRIDENTINI NEL DIPINTO DI SCIPIONE

Nel *Decreto* tridentino approvato durante la seduta del 3 dicembre 1563, alla fine dei lavori conciliari, furono vietate tutte le lascivie di una sfacciata bellezza delle sacre figure e venne inoltre stabilito che in niuna Chiesa, quantunque esente, sia lecito porre veruna immagine se non approvata dal Vescovo⁶⁵.

Molte immagini, come sostiene Zeri, subirono dopo il concilio un collasso del proprio valore spirituale e creativo, risultando il frutto di un'operazione puramente meccanica, posta su di un piano meramente materiale⁶⁶. Questo non è affatto il caso, a ben considerare il suo altissimo valore contenutistico e la sua straordinaria intensità devozionale, della pala del Pulzone, artista impegnato e lontano dai pittori superficiali descritti dal Gilio, i quali a guisa di sfrenati cavalli currono per questo santo campo senza alcun rispetto o riguardo⁶⁷.

Il ruolo del pittore, la cui opera è enormemente più importante di quella di un maestro⁶⁸, è quello di recare utilità ed edificazione del prossimo, imperoché, se vogliamo noi mirare quelle tre sorti di bene poste dai savii, che contengono universalmente ogni bene, cioè il dilettevole, l'utile e l'onesto, chiaro è che ciascuno di essi largamente conseguiamo col mezzo delle immagini⁶⁹. Il fine principale del pittore cristiano, secondo il Paleotti, sarà, col mezzo della fatica et arte sua acquistarsi la grazia divina⁷⁰.

Le immagini cristiane, stando ancora all'arcivescovo di Bologna e perfettamente in linea con i precetti tridentini, devono persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio; perché, essendo queste immagini sacre cose di religione e richiedendo la virtù della religione che si renda il debito culto a Dio, ne segue che lo scopo di queste immagini sarà di muovere gli uomini alla debita obbedienza e soggezione a Dio⁷¹. Le pitture, inoltre, servono come libro aperto alla capacità d'ogniuno, per essere composte di linguaggio comune a tutte le sorti di persone, uomini, donne, piccioli, grandi, dotti, ignoranti, e però si lasciano inten-

dere, quando il pittore non le voglia stroppiare, da tutte le nazioni e da tutti gli intelletti, senza altro pedagogo o interprete. Si aggiunge che, con brevità grandissima, anzi in un momento, o più tosto in uno sguardo, fanno capaci subito le persone; dove nei libri provano gli eruditi quanto tempo et oglio vi si consuma per intenderli⁷².

La chiarezza, infine, è la prerogativa maggiormente richiesta alle pitture cristiane; infatti, sempre secondo il Paleotti, una delle principali laudi che sogliono darsi ad uno autore o professore di qualche scienza, è ch'egli sappia chiaramente esplicitare i suoi concetti, e le materie, se bene alte e difficili, renderle col suo facil modo di parlare intelligibili a tutti e piane. Il medesimo possiamo affermare in universale del pittore, e tanto più, quanto l'opere sue servono principalmente per libro degli idioti, alli quali bisogna sempre parlare aperto e chiaro⁷³.

La nostra magnifica tela, *summa* di tutte le virtù agognate dai padri conciliari, possiede inoltre un mondo più nascosto e senz'altro più complesso rispetto all'immediata iconografia presentata; questo solido edificio di simboli, richiesto all'immagine di Scipione da un ordine religioso tanto austero quanto colto, contrassegna il livello ultimo dell'opera, quello che Panofsky amava definire il suo significato intrinseco.

IANUA COELI: LA PORTA DELLA GRAZIA

Con un artificio neo-medievale, per zone sovrapposte di valore evidentemente gerarchico, il Pulzone ci offre la Vergine immacolata tra due angeli, stagliata su uno sfondo sulfureo che squarcia l'azzurro profondo di un cielo con sole e luna, e in basso, a protezione del fanciullo di casa Cesi, una disomogenea teoria di santi comprendente da sinistra in senso orario, Sant'Andrea, Santa Chiara, Santa Caterina d'Alessandria e San Francesco; lontano, ma illuminato in maniera scenografica dalla potente luce riflessa da Maria, si snoda tra mare e colline un ricco paesaggio moralizzato, eco non fioca di brani naturalistici di Venezia fine XV primissimo XVI secolo.

Definito a livello dogmatico solo nel 1854, con la pubblicazione da parte di papa Pio IX dell'Enciclica *Ineffabilis*

*Deus*⁷⁴, il tema dell'Immacolata concezione di Maria, ossia la sua assoluta purezza prima della nascita, trova già spazio nel *Vangelo* di Luca, dove la Vergine è salutata come *favorita dalla grazia* (1, 28).

In età patristica il tema dell'incorruttibilità mariana trovò ampio riscontro soprattutto nella mariologia di Sant'Ireneo (m.202), Origene (III sec.), Sant'Ambrogio (IV sec.) e Sant'Agostino (V sec.), quest'ultimo fortemente convinto che Maria non ebbe mai alcun rapporto con il Peccato originale⁷⁵. Significativa, nel VII secolo, la testimonianza di San Sofronio, il quale così parla dell'immacolata purezza della Madonna: *nessuno è stato ricollato di grazia come Te; nessuno è stato benedetto come Te, nessuno è stato prepurificato come Te*⁷⁶. Nel secolo seguente, manipolando pensieri già espressi nei secoli addietro, sostennero la totale incorruttibilità mariana pensatori del calibro di San Giovanni Damasceno e San Germano da Costantinopoli⁷⁷. Il vertice della lunga meditazione teologica in merito all'Immacolata concezione fu raggiunto, nel XIV secolo, dal teologo francescano Giovanni Duns Scoto, le cui conclusioni furono accettate pressoché integralmente durante il Concilio Ecumenico Vaticano II (1962-65); qui si riconobbe ufficialmente il ruolo di corretrice di Maria, che per mezzo della sua maternità distrusse il potere malefico del serpente, simboleggiante il signore degli Inferi⁷⁸.

Se Scipione non sottolineò affatto l'aspetto debellante della grazia mariana, voglio qui menzionare almeno tre straordinarie opere pittoriche che contemplano questo dato dottrinale, in modo da offrire al lettore un'altra chiave di lettura del tema in questione.

Databile attorno al 1540, conservata nella chiesa dei Santi Apostoli di Firenze, l'*Immacolata Concezione* del Vasari raffigura, anch'essa per zone sovrapposte, una Vergine circondata da cherubini e intenta a schiacciare l'attorta figura del Demonio, avvolto nelle tenebre e circondato dai protagonisti del Vecchio Testamento, tra cui spiccano, illuminati dalla grazia divina, i due progenitori Adamo ed Eva, proprio sul piano limite del quadro.

Davvero straordinaria, realizzata verso il 1560 da Martino de Vos, risulta

l'iconografia dell'*Immacolata Concezione* conservata in San Francesco a Ripa a Roma, dominata da toni brillanti e da un paesaggio suggestivo di natura simbolica. Qui, sotto un gorgo angelico in cui domina Dio Padre in asse con la colomba dello Spirito Santo, la Vergine con il bambino in grembo è collocata tra uno sconsolato scheletro umano, sinonimo della nostra caducità, e i progenitori in atto di peccare; col piede destro, circondata da rose rosse e margherite, Maria schiaccia il venefico serpente, la cui testa pendula si affaccia su un terrificante anfratto roccioso, aperto per mostrare un efficace squarcio di vita infernale.

Sicuramente più nota, eseguita intorno al 1605 per la basilica vaticana e oggi conservata presso la Galleria Borghese, la cosiddetta *Madonna dei Palafrenieri* del Caravaggio presenta, dinanzi ad un'estatica Sant'Anna, la figura di Maria in atto di schiacciare il serpe, coadiuvata brillantemente da un luminosissimo Cristo fanciullo.

Scipione, in grande sintonia con la devozione mariana tipica dell'ordine francescano, insiste nel dipinto sulla verecondia totale della Vergine, radiosa e tornita come una statua di età alessandrina. La figura di Maria, in piedi sulla falce di luna, a mani giunte e con il capo coronato da dodici stelle, rimanda immediatamente all'*Apocalisse* di Giovanni, in cui si rammenta *una donna rivestita di sole, e sotto i suoi piedi la luna e sul suo capo una corona di dodici stelle* (12, 1)⁷⁹. La Madonna dipinta dal Pulzone, semplice ed austera, contrasta aspramente con la donna vestita di porpora e adorna d'oro e pietre preziose del testo giovanneo, ovvero Babilonia, il cui nome le campeggia scritto in fronte⁸⁰; Maria, nel nostro quadro, ha non a caso la fronte ben scoperta e i capelli, biondi come il sole, gettati all'indietro in pieghe dolcemente ondulate. Essa, con gli occhi rivolti verso l'alto, mostra senza paura la sua purissima fronte, priva di macchie o nomi infamanti⁸¹.

Altro elemento caratteristico nella figura di Maria del Pulzone è senz'altro il collo, possente come *la torre di Davide* e alla stessa stregua di una *torre d'avorio* (*Cantico dei Cantici*, 4, 4; 7, 5). Questo particolare mi richiama alla mente la superba *Madonna dql collo lungo* (1534-39) del Parmigianino, nella

quale proprio la lunghezza del collo, assieme alla colonna dello sfondo, rimanda inequivocabilmente al tema dell'Immacolata concezione. Stando al Vasari, ma anche osservando alcune antiche incisioni dal dipinto del Mazzola, sul vaso all'estrema sinistra della composizione si scorgeva una croce, indicando così che in Maria, vaso mistico in cui avvenne la concezione, troverà posto anche la morte del Cristo⁸².

Nell'ostia mostrata da Santa Chiara, tornando ora al nostro quadro, il pittore dipinse una piccola ma ben visibile *silhouette* della crocifissione, a voler sottolineare, in un contesto prevalentemente gioioso, il futuro di Passione del Nazareno, proprio come nell'opera del Parmigianino.

La Madonna di Ronciglione appare inserita, in maniera tutt'altro che casuale e con una perfezione geometrica incredibile, in un grande triangolo equilatero (simbolo per eccellenza della Trinità divina) i cui vertici sono costituiti dalla falce di luna, dal sole oscurato e dallo spicchio di luna in alto a destra.

Maria, la sposa del *Cantico dei Cantici*, è *bella come la luna e pura come il sole* (*Cantico dei Cantici*, 6, 10), i due estremi compositivi tra i quali domina il suo capo stellato.

Ricorda Berchorius, impeccabile esegeta trecentesco molto pubblicato nell'Italia di secondo Cinquecento, che la luna rappresenta la verginità incontaminata di Maria e che *per solem iustitiae Christum facta est luna nova vel nascens in sua conceptione: fuit luna crescens in suae nativitatibus declaratione: fuit luna plena in filij incarnatione: fuit luna soli coniuncta in personali assumptione*⁸³; *luna eclipsata*, inoltre, *per bonorum temporalium paupertatem, et paucitatem vel paucitudinem*⁸⁴.

Efficacemente ripreso con una veduta a volo d'uccello, con un punto di fuga lontano e piuttosto centrale, il paesaggio di fondo si rivela ad un'attenta lettura una sintetica palestra iconografica, svelando in modo didattico molti attributi mariani⁸⁵.

Dietro la figura di Sant'Andrea, di matrice molto venezianeggiante, trovano posto un cipresso, una porta classicheggiante ad un fornice e una torretta cilindrica, simboli mariani che rimandano con immediatezza al più volte citato

Cantico dei Cantici (soprattutto ai capp.4, 6, 7), mentre affianco alla martire alessandrina, sull'estrema destra della scena, spicca un bel tronco con ramo d'ulivo, una pianta forte, durevole e bella proprio come Maria⁸⁶. Decisamente più importante dei due brani paesistico-naturalistici succitati, peraltro collocato al centro della pala in un cuneo di grande efficacia visiva, risulta lo squarcio di natura sotto la figura della Vergine, che raccoglie elementi figurativi quali la fontana, l'orto concluso, la palma, il pozzo, una nave a vela spiegata, di nuovo una torretta d'avvistamento e infine un tempietto a pianta circolare⁸⁷. Maria è la fontana ricca dell'acqua di grazia, capace di rigenerare l'uomo che ha peccato⁸⁸; essa è anche un orto concluso, inattaccabile dal male e sempre in grado di irrigare la terra immonda e corrotta⁸⁹. Profonda come un pozzo, in cui si spengono avarizia, lussuria e iracondia⁹⁰, la Vergine è alta e maestosa come una palma (*Cantico dei Cantici*, 7, 8) e soprattutto bella e ammaliante come una nave che fila a gonfie vele in mare⁹¹. Simbolo mariano per antonomasia, a conclusione di questo nostro lungo viaggio nei sentieri tracciati dal pittore, la rosa è rappresentata nella tela ben due volte, bianca in primissimo piano, vicino al ricco berretto del fanciullo, rosa poco sopra il suo capo, affianco alla mano sinistra di Santa Chiara.

Il dipinto di Scipione, del quale spero di aver dimostrato la straordinarietà assoluta di stile e contenuto, ritorna puntualmente scopiazzato, in una anonima tela databile al primissimo XVII secolo e conservata presso il convento delle Clarisse a Farnese; il quadro, che oltre al tema dell'Immacolata concezione presenta l'episodio del ritorno di Mario Farnese dalla guerra di Ferrara (1598), riprende pedissequamente il gruppo della Madonna con i due serafini, il modulo a due ordini sovrapposti e finanche la morfologia del paesaggio di fondo, caricato come in Pulzone di valenze allegoriche di impronta neomedievale.

Questo, si badi, a dimostrazione della grande diffusibilità dei modelli iconografici, specie se di livello eccelso, nella pittura italiana del Rinascimento, tra i punti più alti, se non il più alto, della produzione artistica dell'uomo.

NOTE

¹ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (Roma, 1642), pubblicazione a cura della Biblioteca Apostolica Vaticana 1995, p.52.

² F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957, p.17.

³ Il cartiglio, collocato sotto la maestosa figura di Sant'Andrea, reca la firma, direi usuale nella produzione del maestro, *Scipio Caietanus faciebat* e la data MDL... L'opera fu restaurata nel biennio 1955-56.

⁴ F. ZERI, *op.cit.*, p.21.

⁵ Sul verso di questo bel dipinto troviamo un *Ritratto di papa Martino V*.

⁶ Vale la pena di riportare, per intero, un suo notevole sonetto:

*Mentre me stesso in varii lacci avvinsi,
la lingua al canto in vario suon disciolsi;
molte pene soffrìi, molte ne finìi;
raro mi rallegrai, spesso mi dolsi.
Mille vane dolcezze al cor dipinsi,
mille incerte speranze in seno accolsi,
abbracciar pensai molto, e nulla strinsi,
e d'error sempre in novo error m'involsi.
Errai, né biasmo or da' mie' falli aspetto:
perché errando, nel regno errai d'Amore,
in cui par quasi il non errar difetto.
Deh scusi il Mondo il vaneggiar d'un core
già fatto cieco da quel cieco affetto,
ch'erra, e non vede ne l'errar l'errore.*

Il componimento poetico è desunto dalla raccolta di manoscritti di Ercole Maria Zanotti del 1708 - Libro VI, ms.88- conservato nella Biblioteca Carducciana di Bologna (da E. VAUDO, *Scipione Pulzone da Gaeta, pittore*, Gaeta 1976, p.39).

⁷ E. VAUDO, *op.cit.*, p.25.

⁸ Il quadro, una *Madonna in gloria tra cherubini*, fu trovato dallo storico dell'arte romano presso l'oratorio dell'Annunziata in Gaeta (F. ZERI, *op.cit.*, pp.21-22).

⁹ F. CAMPAGNA CICALA, *La diffusione dell'iconografia della 'Madonna degli Angeli' nelle chiese cappuccine di Sicilia: Scipione Pulzone e Durante Alberti*, in "Prospettiva", n.19, 1979, p.42.

¹⁰ *ibi*.

¹¹ La tavola fa parte del ciclo di scene mariane nella cappella detta "della Madonna della Strada".

¹² *Su di lei l'implacabile scorrere di minuti, giorni e anni non incide più di quanto non faccia entrare nel regno del passato la somma di due numeri o la figurazione di un triangolo equilatero* (in F. ZERI, *op.cit.*, p.77).

¹³ G.A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, (Camerino, 1564), in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol.II, a cura di P.Barocchi, Bari 1961, p.29.

¹⁴ G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura* (Milano, 1590), pubblicazione dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1974, cap.XXXVII *Della ragione d'accompagnare le parti, e dell'eccellenza dei governatori e seguaci suoi*, p.363.

¹⁵ F. ZERI, *op.cit.*, p.21.

¹⁶ L'artista e storiografo romano descrive una *Madonna sopra la luna con Angioli*, da basso S.Andrea Apostolo, S.Caterina della Rota, S.Chiara e S.Francesco, che tiene la mano sopra la spalla del figliuolo del Marchese ritratto da naturale, opera in vero bella con buonissima maniera condotta, aggiungendo, forse in mancanza di una precisa informazione: *hora credo che questo quadro sia appresso il Signor Duca di Cerri, nepote di quel Marchese di Riano* (in G. BAGLIONE, *op.cit.*, p.53).

¹⁷ Ricorda il Borghini che Scipione *per mostrare che ancora non meno vale nel fare istorie ed altre pitture, ha fatto due bellissime tavole (sic!) a olio: nell'una delle quali è la Vergine gloriosa sopra una nuvola con angeli, ed a basso alcuni santi e sante, ed un fanciullo, figliuolo del marchese di Riano padrone della tavola, ritratto di naturale, e questa è posta ne' Cappuccini di Roma* (in R. BORGHINI, *Il Riposo* - Firenze 1584-, Firenze 1730, Libro Quarto, pp.472-73).

¹⁸ Il terreno sul quale sorse il convento cappuccino, a partire dal 1536, fu donato ai frati riformati francescani da Ascanio Colonna, che aveva nella zona del Quirinale molti possedimenti (da Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, anno I n.4, Napoli-Roma 1995, p.42).

¹⁹ *ibi*.

²⁰ *ibi*. Il 12 marzo, festa di San Gregorio Magno, credo sia una scelta precisa di papa Gregorio XIII, creato cardinale proprio in quel giorno del 1565 - vedi L. PASTOR, *Storia dei papi*, vol.IX Gregorio XIII (1572-1585), Roma 1925, p.19-.

²¹ Roma Sacra..., *op.cit.*, p.44.

²² P. MELCHIORRE DA POBLADURA, *La bella e santa riforma dei frati minori cappuccini*, Roma 1943, introduzione p.X. Il vero fondatore dell'ordine cappuccino non fu affatto Matteo da Bascio bensì il Tenaglia, che ottenne nel 1528, da parte della Santa Sede, il diploma di fondazione e la bolla *Religionis zelus*. Padre spirituale dell'ordine fu Ludovico da Fossombrone (da P.G. ABATE - o.f.m.conv.-, *Frà Matteo da Bascio e gli inizi dell'ordine cappuccino*, a cura dell'Istituto Storico dei FF.MM. Cappuccini, Roma 1960, pp.33-35).

²³ P. MELCHIORRE DA POBLADURA, *op.cit.*, p.42.

²⁴ BERNARDINUS A COLTEPRAZZO, o.f.m.cap., *Historia Ordinis Fratrum Minorum Cappuccinorum (1525-1593)*, Roma 1941, Liber Tertius, vol.IV p.35.

²⁵ P. MELCHIORRE DA POBLADURA, *op.cit.*, p.147. Piuttosto evidente, non a caso, risulta nella pala del Pulzone la nudità dei piedi della maggior parte degli astanti.

²⁶ Fu canonizzato nel 1712 da papa Clemente XI; il suo corpo, ivi trasportato da San Bonaventura al Quirinale nel 1631, è tumulato nella chiesa di Santa Maria della Concezione a via Veneto (da *Bibliotheca Sanctorum*, a cura dell'Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, vol.V, Roma 1964, v.'Felice da Cantalice, santo', col.540).

²⁷ *Bibliotheca...*, *op.cit.*, col.538.

²⁸ Per i rapporti di Felice da Cantalice con Filippo Neri e Carlo Borromeo vedi P. SCUDERONI, *Compendio della vita di S.Felice da Cantalice*, Roma 1887, pp.59-65.

- 29 Eccone il testo: *Se tu non sai la via / d'andare in Paradiso, / vattene a Maria / con pietoso viso, / ch'è clemente e pia: / t'insegnerà la via / d'andare in Paradiso* (da *Bibliotheca...*, op.cit., col.539).
- 30 La *Cronaca*, per inciso, ebbe tre diverse edizioni alla fine del XVI secolo, la prima nel 1580, la seconda nel 1585, la terza, più completa, nel 1593.
- 31 Mori nel 1587.
- 32 BERNARDINUS A COLTEPRAZZO, op.cit., *Liber Tertius*, vol.IV p.473.
- 33 P. MELCHIORRE DA POBLADURA, op.cit., introduzione p.X.
- 34 L. PASTOR, op.cit., pp.91-92.
- 35 Per una breve ma incisiva cronistoria dei Cappuccini durante le sedute tridentine vedi P. ILARINO DA MILANO, *I frati minori cappuccini*, in *Il contributo degli ordini religiosi al concilio di Trento*, a cura di P. Cherubelli, Firenze 1946.
- 36 Sulla vita di Ugo Boncompagni, salito al soglio pontificio col nome di Gregorio XIII, rimando all'esauriente e già citato L. Pastor (cfr. nota 20).
- 37 L. PASTOR, op.cit., p.798.
- 38 *Roma Sacra...*, op.cit., pp.50-51.
- 39 *Roma Sacra...*, op.cit., pp.42-43.
- 40 "Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna", a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, anno I n.5, Napoli-Roma 1996, p.46. Il tema dell'*Immacolata concezione* fu affidato al Lanfranco, che realizzò il dipinto entro il 1630. L'opera, andata quasi distrutta durante un incendio del 1813, fu sostituita da una copia di Gioacchino Bombelli (*ibi.*, p.49).
- 41 *Roma Sacra...*, op.cit., anno I n.4, pp.43-44.
- 42 *Roma Sacra...*, op.cit., anno I n.4, p.43 e *Roma Sacra...*, op.cit., anno I n.5, p.46.
- 43 M. D'ALATRI, *I Cappuccini a Ronciglione*, a cura del convento dei Cappuccini di Ronciglione, Napoli 1992, p.8.
- 44 Ad opera di Sebastiano de Paoli, vescovo di Sutri e Nepi (M. D'ALATRI, op.cit., p.13).
- 45 M. D'ALATRI, op.cit., p.18.
- 46 *ibi.*
- 47 M. D'ALATRI, op.cit., p.10.
- 48 M. D'ALATRI, op.cit., pp.48-49.
- 49 cfr. nota 17.
- 50 P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano 1819-1875, vol.III lettera C, v. 'Cesi di Roma'.
- 51 Nella nobile famiglia umbro-romana, tra fine XVI principio XVII secolo, si misero in luce i cardinali Pierdonato e Bartolomeo Cesi, in rapporti di grande fiducia con i pontefici Sisto V, Clemente VIII e Paolo V, e soprattutto il principe Federico Cesi, celebre per la fondazione, nel 1603, dell'Accademia dei Lincei (da G. MORONI Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol.XI, Venezia 1841, v. 'Cesi famiglia' pp.136-139). Committente della bellissima facciata di Santa Maria in Vallicella a Roma, tra l'altro, fu il vescovo di Todi Angelo Cesi, il cui nome, a caratteri capitali, sfilò sul bianco travertino della stessa (nella chiesa Nuova si trova, a titolo di curiosità, una stupenda *Crocifissione* del Pulzone, databile attorno al 1585).
- 52 P. LITTA, op.cit., v. 'Cesi di Roma' ed E. MARTINORI, *Genealogia e cronistoria di una grande famiglia umbro-romana. I Cesi*, Roma 1931, p.38.
- 53 P. LITTA, *ibi.* Alla morte di Porzia il marchese si risposò, prendendo come moglie Costanza degli Atti di Todi (in E. MARTINORI, *ibi.*).
- 54 Lo stemma contempla, rispettivamente a sinistra e a destra, l'albero su sei monticelli, simbolo della famiglia Cesi, e due anguille incrociate, simbolo della famiglia Anguillara.
- 55 P. LITTA, op.cit., v. 'Cesi di Roma'.
- 56 R. LEFEVRE, *Ricerche e documenti sull'archivio Savelli*, Miscellanea della Società Romana di Storia Patria XXXVI, Roma 1992, p.124.
- 57 Camera Capitolina, cred.XIV, Tomo 68 n.26.
- 58 T. AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane*, Roma secc.XIX-XX, vol.I, pp.56-57.
- 59 E. MARTINORI, op.cit., p.38.
- 60 C. DE CUPIS, *Regesto degli Orsini e dei conti Anguillara*, Sulmona 1903, vol.II, p.555.
- 61 G. PALMERIO, G. VILLETI, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275-1870*, pubblicazione a cura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Città di Castello 1989, p.175.
- 62 La lapide ricorda: *PORTIAE DE CERAE JO: PAULI EX COMITIBUS ANGUILLARIAE FILIAE LAURENTII R.PONTIFICIS FRANCORUM REGIS, VENETAQUE REIP. COPIARUM PRAEFECTI PERITISSIMI NEPOTIS PAULI AEMILII CAESII MARCHIONIS RIANI CONJUGI ANDRAE CAESII DUX CAERAE FILIUS ET HAERES MATRI PIENTISSIMAE POSUIT, ALTARE STRUXIT DICATUM D.JACINTHO, DOTAVIT QUE UT SINGULO DIE TER PRO EA SALUTARI HOSTIA OFFERATUR, OBIIT ANNO AETATIS SUAE 51. SALUTIS NOSTRAE 1590. 3 NONAS AUGUSTI* (da T. AMAYDEN, op.cit., vol.I, p.307). L'altare di San Giacinto si trova nel braccio sinistro del transetto.
- 63 Marchese di Riano, duca di Ceri e Selce, Francesco Maria Cesi fu comandante dell'Umbria e della provincia di Perugia al tempo della guerra tra Urbano VIII e i granduchi di Toscana. Con la sua morte, avvenuta a Roma nel 1657, si estinse il ramo dei Cesi discendente da Pierdonato il Seniore (m.1504) (da P. LITTA, op.cit., v. 'Cesi di Roma' ed E. MARTINORI, op.cit., p.42).
- 64 P. LITTA, *ibi.*
- 65 F. ZERI, op.cit., p.24.
- 66 *ibi.*
- 67 G.A. GILIO, op.cit., p.110.
- 68 *Più assai dà il pittore che il maestro, perché quello insegna a cento e questa è veduta da decemila; quello si può ognora disdicendo correggere, e questa, se non si rade dal muro, non si può emmendar* (G.A. GILIO, op.cit., p.109).
- 69 G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1582), in P. BAROCCHI, op.cit., Libro I cap. XX *Che le immagini cristiane hanno riguardo a Dio, a noi stessi et al prossimo*, p.213.
- 70 G. PALEOTTI, op.cit., Libro I cap.XIX *Del fine proprio e particolare delle immagini cristiane*, p.210.
- 71 G. PALEOTTI, op.cit., Libro I cap.XXI *Dell'ufficio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori*, p.215.
- 72 G. PALEOTTI, op.cit., Libro I cap.XXIII *Che le immagini cristiane servono grandemente per ammaestrare il popolo al ben vivere*, p.221.
- 73 G. PALEOTTI, op.cit., Libro II cap.XXXIII *Delle pitture oscure e difficili da intendersi*, p.408.
- 74 *Bibliotheca Sanctorum*, op.cit., vol.VIII, Roma 1967, v.'Maria, santissima, regina di tutti i santi', col.870. Un affresco celebrativo di Francesco Podesti, in Vaticano, ricorda l'avvenimento.
- 75 *Bibliotheca...*, op.cit., vol.VIII, coll.848-853.
- 76 *Epistula Synodica ad Sergium*, in PG, LXXXVII, coll.3160-61, ed. J.P. MIGNE, 161 voll., Parigi 1857-1866.
- 77 *Bibliotheca...*, op.cit., vol.VIII, col.856.
- 78 *Bibliotheca...*, op.cit., vol.VIII, col.870.
- 79 A. WIKENHAUSER, *L'Apocalisse di Giovanni*, Milano 1983, p.121. Per l'immagine della 'donna rivestita di sole' si ricordi la splendida xilografia di Dürer dalla sua *Apocalipsis cum figuris* (Norimberga, 1498).
- 80 Babilonia è descritta nell'*Apocalisse* ai versetti 17, 4-6.
- 81 Ricorda il Wikenhauser (op.cit., p.322) che a Roma le prostitute portavano il proprio nome scritto in fronte, sopra un nastro che era l'ornamento delle donne romane; allo stesso modo la donna reca scritto in fronte il suo nome, che ne rivela la vera natura: Babilonia, la grande. Si tratta di un nome misterioso, vale a dire simbolico. La donna non rappresenta la città di Babilonia sull'Eufrate, ma la capitale del regno anticristiano, che l'idolatria e il vizio rendono una copia fedele dell'antica Babilonia, nemica di Dio.
- 82 A. COLIVA, *Parmigianino*, Firenze 1993, p.45. Secondo San Bonaventura la Madonna è *vas spirituale, vas honorabile e vas insigne devotionis* (San Bonaventura, *Officium Beatae Mariae Virginis*, Vienna 1643, *Litaniae B.V.Mariae*, p.68).
- 83 P. BERCHORIUS, *Dictionarii seu Repertorii moralis*, Venezia 1589, vol.II v.'Luna', p.430.
- 84 *ibi.*
- 85 Fonte inesauribile di attributi mariani, a mo' di silloge, è l'*Index de allegoriis Veteris Testamenti* (in *Indices Patrologiae Speciales*).
- 86 P. BERCHORIUS op.cit., vol.II v.'Olive', p.624.
- 87 Splendida, datata al 1567, una stampa di Cornelis Cort (incisore ufficiale del tardo Tiziano) con la Vergine, sulla falce di luna, circondata dai suoi più noti attributi.
- 88 P. BERCHORIUS, op.cit., vol.II v.'Fons', p.137. Si ricordino, inoltre, le terzine di Dante nell'ultima cantica della *Commedia* (*Paradiso*, XXXIII, 1-21).
- 89 P. BERCHORIUS, op.cit., vol.II v.'Fons', p.138.
- 90 P. BERCHORIUS, op.cit., vol.II v.'Fons', p.137.
- 91 P. BERCHORIUS, op.cit., vol.II v.'Navis, navicula', p.552.