

La Madonna nell'arte: genesi e sviluppo dei motivi iconografici mariani

Fulvio Ricci

Ogni manifestazione connessa con una importante ricorrenza, come la mostra *La Madonna della Quercia e i santuari mariani nella Tuscia*, organizzata nell'ambito delle iniziative collegate alla celebrazione dell'anno giubilare, viene a sostanzarsi di nuove rivisitazioni e riflessioni sugli aspetti diversi che ne sono l'essenza. Tema centrale della mostra è l'iconografia sacra incentrata sulla figura di Maria.

Nell'accezione più ampia possibile l'immagine sacra rappresenta in tratti umani, familiari, una "potenza" con riferimento al livello mitico di rivelazione della stessa. Il tema dell'iconografia sacra viene a coinvolgere, di conseguenza, una pluralità di elementi che non possono essere ridotti ad un unico livello interpretativo; elementi che si originano da esigenze sia di natura spirituale e religiosa che esistenziale. Da questo aspetto consegue anche il fenomeno, materia di studio delle discipline etnologiche, della credenza, ampiamente diffusa, circa l'identità dell'immagine con la potenza raffigurata tanto da definire un rapporto religioso di dipendenza e creaturalità.

Per attenerci al tema, peraltro infinito nelle sue varianti, della sola iconografia mariana si riscontra la profondità di tale dipendenza fino al punto di sostanziare totalmente la definizione di *immagine di divinità plenipotenziaria* data a Maria: una potente patrona da invocare in tutti i momenti essenziali e critici dell'esistenza sia di singoli che di collettività, dalla nascita alla morte, alla richiesta di protezione dalle calamità telluriche, meteoriche e dalle malattie. Essa riveste nella pienezza il ruolo di figura numinosa intorno alla quale si condensano come strumenti e sistemi di securizzazione collettiva i miti, i riti, le forme di culto; le azioni religiose volte a costituire e/o rinsaldare il legame sempre difficile tra tali valenze archetipiche ed i vissuti quotidiani, la sua presenza ierofanica si

impone soprattutto nei momenti di passaggio del ciclo vitale: dal concepimento e parto al passaggio allo stato adulto a quello, sconcertante, nel mondo dei morti¹.

La teologia cattolica conferma Maria quale *Onnipotentia supplex* nella costituzione dogmatica *Lumen gentium* del Concilio Vaticano II², attestandone ulteriormente un ruolo ineguagliato di "figura potente" di cui per comprenderne l'intima essenza, è particolarmente utile analizzarne l'antichità del culto e i processi genetici delle sue forme, delle sue codificazioni, delle sue finalità.

La letteratura evangelica apocrica ci tramanda i nomi dei genitori Gioacchino ed Anna, le vicende eccezionali di predestinata al suo miracoloso concepimento e la storia della sua infanzia trascorsa nel tempio³, fino al matrimonio, altrettanto eccezionale⁴.

Il cristianesimo delle origini affidò all'immagine della Vergine un ruolo fondamentale di diffusione della dottrina tra il popolo. Le origini dell'iconografia mariana riconducono alle prime espressioni d'arte figurativa cristiana presenti nelle catacombe: un pittore cristiano della seconda metà del III secolo rappresentò in un cubicolo delle catacombe di Priscilla la *Madonna della velatio*, una tenera madre rivestita della tunica clavata di rosso del patriziato romano -il termine *velatio* designa la cerimonia della vestizione liturgica⁵- raffigurata nell'atto di allattare il bambino che tiene in braccio. Nel IV secolo nel *Coemeterium majus*, a Roma sulla via Nomentana, essa compare come giovane donna con le braccia levate nel gesto dell'orante.

Sebbene i padri della chiesa s. Ambrogio e s. Agostino avessero affermato che non si conoscevano i reali tratti somatici della Vergine, una pia tradizione attribuiva a s. Luca la riproduzione esatta dei caratteri del suo volto: tratti medioasiatici, forti, di una fissità astratta e ieratica, proiezione di

una dimensione psicologica sovrumana⁶. Nonostante i presunti ritratti di s. Luca -sono trentaquattro le tavole attribuite all'evangelista pittore- e numerosi sermoni che per secoli trattarono con dotta inutilità circa l'aspetto della madre del Salvatore⁷, la Vergine non venne mai rappresentata in modo uniforme. Tre icone già venerate a Bisanzio nel V secolo possono essere considerate all'origine in occidente dei modi di rappresentazione dei tipi culturali mariali sino alla fine del Medioevo⁸.

La Madonna *Hodigitria* -il nome deriva dalla chiesa di Hodegon a Costantinopoli dove l'immagine era conservata-, un ritratto a mezzobusto della Vergine con in braccio il Bambino benedicente con il libro o, negli esempi più antichi, il rotulo-scettro nella mano sinistra. L'immagine, ritenuta dai greci la più antica raffigurazione della Vergine e da loro assimilata ad una reliquia, era stata donata alla potente sorella dell'imperatore Teodosio II Pulcheria (399-453) dalla madre Eudoxia, residente a Gerusalemme⁹. I crociati, in seguito ai tragici fatti del 1204 che li portarono ad introdursi da invasori all'interno delle mura di Costantinopoli, trovarono l'icona dell'*Hodigitria* per il cui possesso scoppì un grave tumulto che per poco non sfociò in aperta battaglia tra i crociati stessi¹⁰. A testimonianza dell'immenso potere che anche i potenti dell'Occidente attribuivano all'icona è da sottolineare come nel 1206 la stessa incoronazione di Enrico di Fiandra fu possibile solo in seguito alla cessione di tale reliquia ai veneziani.

Per quanto è dato sapere, comunque, l'*Hodigitria* di Costantinopoli non giunse mai in occidente anche se le molte riproduzioni -che nella rigida fedeltà all'originale documentano i limiti imposti agli artisti legati alle forme del prototipo- in Italia testimoniano la fama dell'icona-reliquia: già nel XII secolo, prima quindi delle vicende della crociata del 1204, un

esemplare si ritrova a Palermo (la *Madonna Bruna*). Nel XIII secolo la rappresentazione della *Hodigitria* sull'altare maggiore delle chiese era particolarmente frequente in ambiente romano e nelle regioni che risentivano della sua influenza culturale; una delle motivazioni più forti era rappresentata da una sua peculiare simbologia: il prototipo gerosolimitano di Eudoxia era considerato la rappresentazione acheropita della patrona e conduttrice dei pellegrini. Particolarmente famosa e a sua volta prototipo di ulteriori raffigurazioni fu a Roma l'immagine conservata nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano nel Foro. Questa chiesa-sanuario dedicata ai due santi medici era luogo privilegiato di pellegrinaggio e ad essa era annessa una diaconia per l'ospitalità dei pellegrini¹¹. Sempre a Roma risponde al tipo dell'*Hodigitria* l'icona della *Madonna della Neve* o *Salus Populi Romani*, l'immagine miracolosa della chiesa di S. Maria Maggiore, anch'essa importante polo del pellegrinaggio romeo. Di grande pregio artistico e storico-religioso sono due tavole con l'*Hodigitria*, ambedue del XIII secolo, ancora conservate sul territorio del *Patrimonium*: la *Madonna della Carbonara*, proveniente dalla omonima chiesa dei Cavalieri di Malta di Viterbo, ma attualmente conservata presso il locale Museo del Colle del Duomo; e la tavola del santuario di S. Maria di Valverde a Tarquinia, custodita nel duomo della città etrusca. Con queste due tavole ci troviamo in presenza di un emblematico esempio di immagini che esprimono nella pienezza il concetto di "forme di Funzione"¹². L'iscrizione che ricorre sul bordo della tavola viterbese: *ALMA VIRGO PARIT FALSAM SOPHIAM NEGAVIT* e le complesse vicende storiche connesse all'immagine di Tarquinia, portata nella città tirrenica dai frati Servi della Beata Maria Madre di Cristo di Marsiglia, dall'esistenza tanto effimera quanto densa di significati¹³, definiscono un loro peculiare uso a confutazione delle tesi diffuse dalla predicazione eretica di matrice catara, eresia fortemente radicata in tutto il territorio viterbese che dipendeva dalla potente chiesa catara di Spoleto¹⁴.

L'icona-reliquia, immagine privilegiata di culto, condotta anche in processione favoriva una forma mediata di partecipazione collettiva: per Roma, in particolare, si hanno testimonianze sia di contenitori nel ciborio di immagini-



foto f. r.

reliquia (icona di S. Maria Maggiore, Veronica di S. Pietro) che di processioni, tra le quali molto sentita quella dell'Assunta che si teneva nella notte tra il 14 e il 15 del mese di agosto, nel corso della quale l'icona del Salvatore del *Sancta Sanctorum* visitava l'icona *Salus Populi Romani* di S. Maria Maggiore. Questa manifestazione ha avuto un importante sviluppo in tutto il Centro Italia con la diffusione delle immagini e del culto del Salvatore¹⁵.

L'immagine severa dell'*Hodigitria* dal secolo XI evolve nella *Glikophilousa* una trascrizione più tenera ed umana con un diverso rapporto di espressioni affettive tra madre e figlio che ebbe una notevole fortuna nella pittura romanico-gotica¹⁶.

Una seconda icona-prototipo è la *Nikopeia*, immagine della Madonna a figura intera, rigidamente frontale con il Bambino rigorosamente in asse con la madre, ieratico e distante, un piccolo adulto privo di ogni umana inflessione di affettività. Gli artisti romani

del Medioevo si esprimono ampiamente con questo tipo iconografico, in genere, però, con la variante della collocazione della figura della *Nikopeia-Theotokos* in trono¹⁷. Un numero celebre di *Nikopeia* è rappresentato dall'icona trafugata dai veneziani a Bisanzio nella crociata del 1204. La preziosa tavoletta tutta d'oro e tempestata da pietre preziose, ancora conservata nel tesoro di S. Marco, era una di quelle ritenute dipinte direttamente da s. Luca ed accompagnava gli imperatori bizantini in tutte le loro azioni di guerra¹⁸.

Infine la terza immagine-matrice che grazie all'aspetto insolito, alla provenienza orientale e alle complesse leggende che l'accompagnavano è da porre alle origini dello sviluppo dell'iconografia mariana — solo per quanto attiene l'immagine come oggetto di venerazione da distinguere dalla rappresentazione di episodi della sua vita — nella parte occidentale dell'ecumene cristiana è la *Blacherniotissa*. Anch'essa immagine acheropita attribuita a s. Luca, deve la

denominazione alla sua collocazione, unitamente alla reliquia del manto della Vergine, nella chiesa delle Blacherne a Costantinopoli.

L'icona della Madonna *Blacherniotissa*, distrutta dall'imperatore Costantino V Copronimo come emblematico atto simbolico nel corso delle lotte iconoclastiche, si pone come prototipo, sempre in ambito bizantino, del modello della *Platytera*, non solo semplice mediatrice verso il figlio - l'Orante, di cui ripete la postura - ma essenzialmente la *Theotokos*, la madre di dio definita nella sua funzione emblematica dal medaglione con la raffigurazione del Bambino che reca sul seno.

E' sempre dal tipo iconografico della *Blacherniotissa* che deriva il fortunato tema della *Madonna della Misericordia*¹⁹: tradotto in Occidente dai crociati il modello della Madonna che protegge sotto il suo mantello tutti i fedeli senza distinzioni di ceto è conosciuto con diverse varianti nella titolazione: *Madonna dei Raccomandati, del Soccorso, dell'Aiuto, del Riscatto*. L'immagine si diffonde nei paesi europei grazie alla mediazione dei cistercensi, i primi ad apparire in una tavola dipinta posti sotto la protezione del manto della Vergine. I domenicani ne saranno, però, i veri divulgatori ed essa diviene fin dai primi decenni del XIV secolo patrimonio di varie confraternite laicali dette dei *Raccomandati di Maria*: la più antica sembra essere stata quella fondata ad Orvieto sullo scorcio del XIII secolo, per la quale fu commissionata nel 1320 la grande tavola della *Madonna dei Raccomandati* al senese Lippo Memmi, collocata nella Cappella del Corporale nel Duomo²⁰.

Agli inizi del Quattrocento il movimento mariano dei Bianchi dette un nuovo impulso e nuove finalità culturali al tema della Madonna mantellata: il movimento - nato sulla spinta di una miracolosa apparizione della Vergine ad un contadino di Genova - ebbe una immediata enorme fortuna, sullo sfondo di un clima esaltato da tensioni escatologiche secondo le quali solo le schiere biancovestite poste sotto la diretta protezione di Maria si sarebbero salvate dalla punizione di un Cristo deciso a *disfare il mondo*²¹. Il movimento conobbe protagonisti ed eventi eccezionali anche in ambito viterbese: dalle parti di Babilonia un non meglio conosciuto "frate di Viterbo" predicava l'avvento del figlio di Dio da lui identificato con un bambino nato in quelle zone,

visto, al contrario, dal clero di osservanza ortodossa come l'Anticristo *il quale s'aspetta alla disfazione del mondo*²². Le avanguardie delle schiere dei Bianchi che si erano riversate in pellegrinaggio a Roma, spinte dalla loro bruciante vocazione escatologica di riforma della Chiesa non ebbero certo una calorosa accoglienza, sbeffeggiati e malmenati dal popolo, molti, addirittura, furono imprigionati per ordine del papa. Dopo, però, che giunse a Roma biancovestito il conte d'Anguillara alla testa di un folto gruppo di suoi seguaci, a loro volta rivestiti della tunica bianca, e raccontò come a Sutri un Crocifisso al loro passaggio aveva miracolosamente gettato sangue dal costato, il clima nei confronti dei Bianchi di Maria cambiò radicalmente²³.

Il nuovo eccezionale ruolo assunto dalla Vergine, arricchito anche di nuove funzioni di protettrice di arti e mestieri, si sostanziò sul piano artistico in una diffusione senza precedenti del tema iconografico della Madonna mantellata: dai gonfaloni processionali ai più o meno modesti affreschi votivi nei santuari rurali, alle numerose edicole fuori e dentro le abitazioni private, veri e propri santuari domestici; inoltre in un lasso di tempo molto ampio tra basso Medioevo ed età moderna, contrassegnato dal tragico ripetersi di ondate di epidemie di peste - dalla peste nera del 1348 all'ultima pandemia documentata nel 1777 - la *Madonna della Misericordia* divenne l'icona più potente, unitamente alla pletora dei santi coadiutori *famosiores sancti contra pestem titulares*, per esorcizzare la peste *...furiosa, tempestosa, mostruosa, spaventosa, orrenda terribile, feroce, traditrice ... (che) Quando le si sfugge è cosa più divina che umana*²⁴. Agli inizi del Seicento la figura della Madonna mantellata sembra esaurire la sua funzione e il motivo iconografico non viene più riproposto.

La potenza palinogenetica delle immagini-reliquia bizantine, prototipo dei ritratti devozionali in occidente, è da porre in stretta connessione con il particolare clima religioso venutosi a creare sin dai primi secoli tra i potenti patriarchati orientali: Costantinopoli, Antiochia ed Alessandria (il papato di Roma di rado assumeva un ruolo centrale in tali dibattiti), centri di scuole teologiche perennemente in lotta tra loro su complesse tematiche cristologiche circa i modi e le forme dell'incarnazione divina - temi che, ovviamente,

investivano direttamente il ruolo avuto da Maria-. Spesso gli scontri erano così violenti da minare alla base le strutture stesse, ecclesiali e politiche, dell'impero bizantino: nel 431 l'imperatore Teodosio II, sollecitato dal dotto patriarca di Costantinopoli Nestorio, convocò il terzo Concilio Ecumenico ad Efeso al fine di comporre l'aperto dissidio - non erano mancati neanche episodi di violenza come il brutale linciaggio da parte dei partigiani di Cirillo, patriarca ad Alessandria, di Ipazia, una nobile matrona alessandrina, una neo-platonica sospettata di essere sostenitrice di Nestorio²⁵ - che vedeva contrapposti i grandi patriarchati d'oriente. In tale Concilio, tenuto in una grande chiesa dedicata alla Vergine, già nella prima sessione fu promulgato il dogma di Maria come *Theotòkos*, cioè Madre di Dio - titolo già usato fin dal III secolo dagli alessandrini, da Ippolito da Roma e da Origene -, in spregio proprio alle teorie, dichiarate eretiche, di Nestorio e della scuola antiochena invisi alla potente Pulcheria²⁶.

L'imposizione in ambito orientale, in seguito al sopravvento dei fautori della reale incarnazione del Verbo, di una crescente venerazione per la madre del Salvatore si definì anche nella introduzione delle fondamentali feste mariane. La più antica di queste fu la *Purificazione di Maria*, meglio conosciuta in ambito di religiosità popolare come festa della Candelora: già celebrata a Gerusalemme e tra i cristiani d'Egitto nel IV secolo, conobbe un rinnovato impulso a Costantinopoli nel VI. Seguirono poi la *Natività di Maria*, l'*Annunciazione* e l'*Assunzione* celebrate rispettivamente l'8 settembre, il 25 marzo e il 15 agosto, tutte già inserite nelle celebrazioni dell'anno liturgico sotto l'imperatore Giustiniano.

L'Occidente che non aveva proprie celebrazioni liturgiche mariane le assunse, come, d'altronde, i temi iconografici sopra illustrati, un po' alla volta: a Roma sotto il pontificato di papa Sergio (687-701) sono documentate tutte e quattro le ricorrenze - pare che la Candelora sia stata introdotta al fine di eliminare una antica processione lustrale di origine pagana ancora molto sentita dal popolo²⁷-. Varie fonti ci documentano come nel corso di queste ricorrenze liturgiche venissero condotte in processione varie immagini della Vergine; una testimonianza autorevole a favore delle fonti è l'*Ordo* di Benedetto Canonico (1140-1143) ove si

afferma che ai suoi tempi dalle diciotto diaconie che partecipavano alle processioni uscivano altrettante immagini²⁸ - molte di esse oggi sono, purtroppo, andate perdute-.

Non solo gli esempi più antichi di immagini-reliquia rappresentano il debito che l'arte occidentale ha contratto con il mondo bizantino: il modello orientale della *Galactotrophousa* risalente al XII secolo -sembra essere di origine copta e trova un suo precedente riferimento nel motivo pagano dell'*Isis lactans* (Iside che allatta Horus)- diviene il prototipo di una iconografia mariana che conosce in Occidente una fortuna immensa: la *Virgo lactans*. L'arte romanico-gotica del XIII secolo e degli inizi del successivo fece un uso discreto di questo motivo che conosce, però, a partire dalla metà del secolo XIV, una notevole fortuna.

Le motivazioni sono da ricercare sia nelle peculiarità semantico-culturali che ne fanno una icona potente con funzioni protettive verso le quotidiane difficoltà connesse alla fecondità, al parto, alla lattazione ed alla tutela del bambino²⁹, che nell'opera di diffusione del tema della *lactatio* fatta dai cistercensi, grandi cerimonieri della diffusione del culto della Vergine in Europa. Tra XIII e XIV secolo circolarono varie raccolte con miracoli della Vergine legati alla elargizione di latte. Una pia leggenda pone tra i primi beneficiari proprio s. Bernardo³⁰: un vero culto nacque a Notre-Dame di Chatillon-sur-seine, nella chiesa di S. Vorles, legata ai cistercensi, dove una statua aveva miracolosamente allattato s. Bernardo (un polittico spagnolo di fine Duecento a Palma di Majorca raffigura, forse per la prima volta, il miracoloso evento).

Il tipo della Madonna allattante, intorno alla metà del Quattrocento si arricchisce anche della denominazione di *Madonna delle Grazie*, titolo talvolta attribuito genericamente anche a semplici immagini della Vergine, prive di peculiari riferimenti semantici propri ma ritenute miracolose, in seguito alla istituzione nel 1389, da parte di papa Urbano VI, della festa della Visitazione, dove per la prima volta la Madonna è invocata sotto tale denominazione ed è accostata alla rappresentazione del Purgatorio. A partire dal Concilio di Firenze (1438-1445) che ne aveva timidamente ribadito l'esistenza, il motivo della *Madonna delle Grazie* che allevia le sofferenze delle anime purganti irrorandole con il latte del suo seno conosce una notevole diffusione

specialmente nel meridione italiano, dove il suo ruolo di simbolo di carità viene ad assolvere la funzione che nell'area centro-nord appartiene alla *Madonna di Misericordia*³¹. A partire da questi anni la concezione della Vergine come *Mater Misericordiae* dispensatrice di grazie si espande fino a diventare uno dei poli retorici della predicazione, in particolare dei Domenicani -anche Alan de la Roche, il domenicano diffusore del culto del Rosario, gode di un miracoloso allattamento da parte della Vergine-. Nel centro e nel settentrione a partire dagli inizi del XVII secolo viene quasi del tutto abbandonato anche il motivo della *Madonna della lactatio*, perché le disposizioni tridentine circa il decoro delle immagini sacre conoscono una più rigida applicazione -il cardinale Federico Borromeo nel suo *De Pictura Sacra* (1624) prescrive l'abbandono di questo come di altri motivi ritenuti non idonei ad essere rappresentati nelle chiese-. Nel meridione d'Italia, al contrario, il motivo ha una sua evoluzione tipologica: nelle *Galaktrophouse* ortodosse Maria offriva il seno a Gesù, mentre nell'impostazione della *lactatio* di Cinquecento e Seicento il Bambino diventa coadiutore della Madonna delle Grazie con un ruolo attivo nella dispensazione del latte-grazia; in alcuni esempi campani la Madonna è sola senza Gesù e dispensa con ambedue le mani e i seni il latte sulle anime purganti.

Tra i motivi fortemente condizionati dalle censure dovute all'instaurarsi di un nuovo *ethos* cattolico nato dal Concilio tridentino, particolarmente tenace nell'opposizione ad immagini ed a forme rituali spesso caratterizzate da persistenze ideologiche precristiane non completamente debellate dalla sovrapposizione di controfigure cristiane, è il modello della *Virgo paritura*³²: accettato nei cicli mariani solo in relazione al tema della Visitazione ma diffusosi essenzialmente in virtù delle sue funzioni protettive della maternità analoghe alla *Lactans*. La distruzione o l'obliterazione di un gran numero di rappresentazioni della Madonna gravida viene a trasformare gli esempi superstiti di tale motivo in esemplari relitti archeologici che testimoniano la traduzione in termini simbolici di una ideologia religiosa strettamente ancorata, specie nell'ambito di società organizzate su modelli di tipo rurale, ad una economia culturale di tipo magico-sacrale il cui modello devozionale non conosce nella storia soluzione di continuità.

L'esempio più antico conosciuto della *Virgo paritura* è da individuare nella cospicua opera di scuola romana realizzata sulle pareti della Grotta di S. Vivenzio, nel cuore del sito archeologico di Norchia nel territorio viterbese, a cavallo tra lo scorcio del XII e gli inizi del XIII secolo³³.

Infine, in conclusione di questo breve excursus sulla nascita ed evoluzione dei motivi iconografici mariani, limitatamente alle immagini culturali -prescindendo, quindi, dall'analisi dei temi mariani legati al ciclo della vita terrena della madre del Salvatore: la nascita, l'adolescenza e il matrimonio di Maria; l'avvento, l'infanzia, la vita pubblica e la passione di Gesù; Maria maestra degli evangelisti e degli apostoli nella discesa dello Spirito Santo; il transito, l'assunzione in cielo e l'incoronazione-, non è possibile prescindere, per le profonde implicazioni emotive e scenico-rituali oltre che iconografiche, dal motivo della *Mater dolorosa*, il cui prototipo tipologico è individuato nell'immagine della Madonna orante³⁴. L'immagine della Madonna del dolore riassume in modo emblematico l'eccezionale polivalenza di significati che, pur nella vasta gamma di sfumate variazioni, sembrano essere riconducibili ad un fondamentale rapporto vita/morte, un rapporto che si esprime sia nei diversi motivi raffigurativi della madre testimone delle sofferenze e morte del figlio, che nei vissuti singoli e collettivi dei fedeli mossi dai flussi emozionali ingenerati dalle immagini esibite e recepite all'interno del calendario festivo cattolico³⁵. *Stabat iuxta crucem mater eius...* (Gv. 19, 5), il passo del Vangelo di Giovanni definisce una nuova etica del soffrire tra i cristiani delle origini³⁶ che sottrae alla gestualità e alle tecniche del lenimento del dolore le forme classiche della lamentazione: agitazione motoria ritualizzata, stracciamento delle vesti e lesioni volontarie del viso e del petto. La rigida immobilità della Vergine di fronte al dolore per la perdita del figlio, riproposta nei testi evangelici anche nel passo di Luca che cita la profezia del vecchio Simeone: *...et tuam ipsius animam pertransibit gladius...* (Lc. 2, 35), è immagine della interiorità di un lutto pietrificante, più volte richiamato anche da Ambrogio a confutazione delle inflessioni ereticali valentiniane che negavano la reale sofferenza e morte di Cristo ai fini dell'umana redenzione³⁷. Le fonti che portano a definire nell'arte occidentale una passione della Vergine

parallela a quella del figlio sono ritenute le *Lamentazioni della Vergine* attribuite a s. Bernardo; i prodromi di tale letteratura devota sono da ricercare, però, ancora una volta in ambito greco, dove i primi esempi conosciuti risalgono ad epoche molto antiche: gli inni liturgici o canoni recitati nella Settimana Santa dalla Chiesa greca che sviluppano il dialogo emotivo tra Gesù sulla croce e Maria trapassata dal gladio del dolore, sono databili almeno al VI secolo³⁸. Nei primi secoli dopo il Mille, con il diffondersi dei *Planctus Mariae*³⁹, in particolare con la sequenza dello *Stabat Mater* di Jacopone, composto sulla base di analoghe lamentazioni precedenti, l'esibizione del dolore di Maria si modifica ed origina un filone popolare che recupera alcune inflessioni teatrali del cordoglio classico fatto di intensa compartecipazione emotiva dei fedeli, specie nelle espressioni drammatiche delle sacre rappresentazioni della Passione dove era introdotto l'umano pianto di Maria. La "nuova" immagine della Madonna umanamente segnata dalla morte del figlio si concretizzerà nella sua definitiva e corrente rappresentazione con la statua della *Vergine addolorata*. La raffigurazione della Madonna addolorata è storicamente preparata dal culto dei *gaudii* (i dolori): uno, il gladio che le trafigge il cuore profetizzato da Simeone, nella letteratura greca di VI secolo; in numero di cinque, corrispondenti alle cinque piaghe di Cristo, dall'XI secolo; e di sette già dal secolo successivo che ha, poi, la sua definitiva consacrazione nel XIV secolo col settenario dei Dolori della Vergine⁴⁰, il cui primo esempio figurato è rappresentato da una xilografia del 1494 che illustrava un'opera del domenicano Michele Francesco de Lille. Tale motivo trova il suo maggiore momento di sollecitazione e diffusione a livello popolare nella capillare azione di promozione dei Servi di Maria, concretizzatasi con papa Innocenzo XI nella istituzione ufficiale della festa celebrata il 15 di settembre⁴¹.

Immagini della Madonna caratterizzate da una devozione particolarmente profonda e duratura nel tempo, tendono a caricarsi di funzioni salvifiche di tipo terapeutico o taumaturgico diverse in rapporto alle esigenze diverse del popolo dei fedeli: tra le reliquie più potenti che possono essere ottenute nella Santa Casa della Madonna di Loreto ci sono anche i frammenti del velo nero del lutto imposto al simulacro ligneo della

Vergine con un particolare rito di spoliatura e rivestimento celebrato nella giornata del Giovedì della Settimana Santa -viene tolta la consueta preziosa dalmatica bianca, sostituita dal velo nero-. La cerimonia dell'imposizione del velo nero da lutto alla statua della Vergine sottintende sia la sua condizione di Addolorata che la figura della *Madonna della Misericordia* che protegge i fedeli sotto il suo manto.

NOTE

¹V. DINI, L. SONNI, *La Madonna del Parto. Immaginario e realtà nella cultura agropastorale*, Roma, 1985.

²Conc. Vat. II, Const. *Lumen gentium*, "de Ecclesia", 21 novembre 1964, n. 62.

³L. MORALDI (a cura), *Vangeli apocrifi*, Casale Monferrato, 1996, pp. 47-80, 81-102, 103-136. I nomi dei genitori di Maria si ritrovano per la prima volta nel *Protovangelo di Giacomo*, già noto nel II secolo, poi nel successivo apocrifo noto come *Vangelo dello Pseudo-Matteo*; nei testi canonici non sono mai citati.

⁴*Ibidem*, *Storia di Giuseppe falegname*, pp. 137-157.

⁵A. STUBBE, *La Madonna dans l'art*, Elsevier, 1958.

⁶Per un'ampia bibliografia sulla Vergine di S. Luca v. L. KRETZENBACHER, *Bilder und Legenden*, Klagenfurt, 1971.

⁷O. CASAZZA, *La vita della Madonna nell'arte* (apparato critico), Firenze, 1984, pp. 159-193.

⁸A. STUBBE, *op. cit.*

⁹J. EBERSOLT, *Sanctuarie de Bysance*, Paris, 1921.

¹⁰Sull'argomento cfr. R.L. WOLFF, *Footnote to an incident of the Latin occupation of Constantinople: the church and icon of the Hodegetria*, in "Traditio", 6, 1948, pp. 319 ss.

¹¹P. MANGIA RENDA, *Il culto della Vergine nella basilica romana dei SS. Cosma e Damiano dal X al XII secolo*, in "R.I.N.A.S.A.", III, VIII-IX, 1985-86, pp. 323-364.

¹²H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, 1986, pp. 13 ss., 240 ss.

¹³M. SENSI, S. Maria di Valverde a Corneto (Tarquinia): una convenzione tra i Servi della B. Maria Madre di Cristo, la loro fraternità Mariana e i Frati Minori, in "Bollettino della Società Tarquiniese di Arte e Storia", 16, 1986, pp. 79-113.

¹⁴Cfr. R. MANSELLI, *L'eresia del male*, Napoli, 1963.

¹⁵W. F. VOLBACH, *Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio*, in "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", Rendiconti, XVII, 1940-41.

¹⁶E. SANDBERG VALALÀ, *Iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Siena, 1934.

¹⁷A. STUBBE, *op. cit.*

¹⁸*Il Tesoro di S. Marco*, II, Firenze, 1971, cat. N. 15, tav. XIV.

¹⁹P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde. Etude d'un thème iconographique*, Paris, 1908.

²⁰Cfr. U. GNOLI, *Pittori e miniatori dell'Umbria*, premessa di Federico Zeri, Foligno, 1980, p. 183.

²¹Cfr. G. C. GIGLIOTTI (a cura), *Cronache di Ser Luca Dominici*, Pistoia, I, 50.

²²Cfr. G. SERCAMBI, *Le Cronache*, Lucca, 1892, pp. 344-345.

²³V. FEDERICI, *Il miracolo del Crocefisso della Compagnia dei Bianchi a Sutri*, in *Scritti di filologia ed*

arte per le nozze Fedele-De Fabritiis, Napoli, 1908, pp. 107-118.

²⁴M. SENSI, *Sanuari contra pestem: gli esempi di Terni e Norcia*, in Dall'Albornoz all'età dei Borgia. *Questioni di cultura figurativa nell'Umbria Meridionale*, "Atti del Convegno di Studi", Amelia 1-2-3- ottobre 1987, Terni, 1990, pp. 347-362.

²⁵Cfr. E. GIBBON, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Londra, 1897-1900 (edizione a cura di J. B. BURY, con ricche note erudite dell'editore), dove l'autore, sicuramente datato e altrettanto sicuramente poco sostenibile nella sua interpretazione storiografica è, però, utile per comprendere lo spirito dell'epoca.

²⁶K. BIHLMEYER, H. TUECHLE, *Storia della Chiesa, L'antichità cristiana*, I, Morcelliana, 1960, pp. 324-331.

²⁷*Ibidem*, pp. 412-413.

²⁸VALENTINI-ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*, III, Roma 1946, p. 124; E. Russo, *L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma*, in "BistStMed", n. 88, 1979, p. 15.

²⁹V. DINI, *Il potere delle antiche madri*, Torino, 1980; V. DINI, L. SONNI, *op. cit.*; F. RICCI, *Gli affreschi della Grotta di S. Vivenzio a Norchia*, in "Informazioni", periodico del Centro di Catalogazione dei Beni Culturali della Provincia di Viterbo, n.s., n.7, 1992, pp. 76-86; F. GIACALONE, *Il simbolismo mitico-rituale connesso alla Grotta di S. Vivenzio a Norchia: ipotesi di un percorso storico-religioso*, *ibidem*, pp. 87-96.

³⁰S. BERNARDO, *Sermo "de Aqueducto"*, in "Patrologia Latina" CLXXXIII, col.444.

³¹P. SCARAMELLA, *Le Madonne del Purgatorio*, Napoli, 1991.

³²Un fenomeno, peraltro, assolutamente non limitato ad un ambiente sociale di tipo popolare. E' noto, infatti, come uno dei più alti esempi dell'arte gotica, Notre Dame de Chartres, sia sorta su una antica cripta dove era particolarmente venerata una statua lignea della *Virgo paritura*. La leggenda riflette l'antichità del culto, tramandando come la realizzazione del simulacro ligneo era stata opera degli antichi sacerdoti druidi ispirati dall'arcangelo Michele. Inquietanti Vergini nere, signore delle caverne e protettrici di acque inferie terapeutiche, della gestazione e del parto si trovano in terra di Francia anche nei celebri santuari di Le Puy, Rocamadour, Sarance e Behouard nell'Angiò.

³³F. RICCI, *op. cit.*

³⁴A. MORINI, *Origini del culto dell'Addolorata*, Roma, 1893.

³⁵A. M. DI NOLA, *Un aspetto dell'archetipo femminile-materno: la Madonna-Thánatos nelle culture popolari italiane*, in *Le Grandi Madri*, a cura di T. Gianì Gallino, Torino, 1990, pp.93-100.

³⁶Cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, 1977, pp.334 ss.

³⁷*De obitu Valentiniani*, 39, "Patrologia Latina" XVI, col. 1431.

³⁸M. LEPICIER o.s.m., *Mater dolorosa*, Spa, 1948.

³⁹Cfr. S. STICCA, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio evo*, Sulmona, 1984.

⁴⁰L'iconografia dei sette dolori espressa originariamente in terra di Fiandra si è basata su fonti letterarie molto diffuse fin dal XIV secolo ed incentrate sul nucleo delle *Septem tristitiae B. Virginis: profezia del vecchio Simeone, la fuga in Egitto, la perdita di Gesù nel tempio, l'incontro sulla via del Calvario, la presenza ai piedi della croce, la deposizione dalla croce, la deposizione nel sepolcro* (Cfr. M. LEPICIER, *op. cit.*, in particolare pp. 53-57, 85 ss.

⁴¹A. M. DI NOLA, *op. cit.*, p. 97.