

♣1 Maria II.

♣2 Indice della Lezione: *Madre, Addolorata, Protettrice, Simboli*

♣4 *Natività come profezia.* Secondo un'antica leggenda, l'imperatore Augusto Cesare chiese alla Sibilla Tiburtina, se doveva acconsentire a lasciarsi venerare con gli onori divini che il Senato aveva decretato per lui. La sibilla, dopo alcuni giorni di meditazione, prese l'Imperatore da parte e gli mostrò un altare, e sopra l'altare, i cieli si aprirono in una gloria di luce, lasciando vedere una bella Vergine con un Bambino in braccio e allo stesso momento si udì una voce dicendo: "Questo è l'altare del Figlio del Dio vivente". Dopo la visione, Augusto eresse un altare sul colle Capitolino, con questa iscrizione, *Ara primogeniti Dei*, e nello stesso punto, più tardi, fu costruita la chiesa chiamata ♣5 *Ara-Coeli*, con il suo "volo" di 124 gradini di marmo, noto a tutti i turisti.

♣6 La *Natività* del nostro Salvatore, come l'Annunciazione, è stata trattata in due modi, come *mistero* e come *evento* e dobbiamo stare attenti a discriminare e a non confonderli tra loro.

♣7 Nella *Natività* come mistero l'artista intende semplicemente esprimere l'avvento della Divinità sulla terra in forma di neonato, il luogo è una povera stalla, o caverna rocciosa che si trasforma in un tempio di gloria con gli angeli, la santa Vergine e Gesù. Pochissimi sono gli accessori ammessi e servono unicamente ad indicare che il soggetto è una *Natività*. Il Divino Infante si trova al centro dell'immagine, a volte steso su un panno bianco, a volte sul manto erboso, talvolta la testa poggia su un covone di grano, interpretato come "il pane della vita." Mette il suo dito sul labbro, esprimendo *Ego sum Verbum* "Io sono la parola", o "Io sono il pane della vita" e fissa lo sguardo sul cielo, al di sopra degli angeli che cantano *Gloria in excelsis*. ♣8 In alcuni casi un angelo sorregge la croce davanti a lui, in altri un chiodo o la corona di spine, anticipando così il suo destino doloroso. La Vergine si inginocchia su un lato. San Giuseppe, una volta introdotto, si inginocchia dall'altro lato e spesso gli angeli si uniscono in atto di adorazione verso il Bambino appena nato. In questa versione poetica del soggetto, Lorenzo di Credi, ♣9 Memling, ♣10 Della Robbia hanno lavorato. ♣7-8 Lorenzo di Credi costruisce una scena incentrata sulla figura del bambino che giganteggia al centro, fortemente luminosa, appoggiata al covone di grano e indicando le labbra. L'angelo porge la corona di spine, segno di predestinazione. L'ambiente si apre su un paesaggio illimitato, mentre è evidente la metafora della Chiesa diroccata e riedificata dal Cristo: il nuovo soppianta il vecchio. ♣9 Un'identica metafora adotta Memling che inserisce la figura di Giuseppe in adorazione, illuminando con la candela, allegoria della *Luce del Mondo* che è Gesù.

♣11 Ma di tutti questi presepi ideali, il più eclatante è quello di Sandro Botticelli, che è davvero un prodigioso inno sulla Natività. La costruzione a zig-zag del sentiero culmina nel tondo della gloria degli angeli. Al centro c'è un capannone, sotto il quale la Vergine, in ginocchio, adora il Bambino, che ha il dito sul labbro. Giuseppe è ritratto in meditazione o dormendo. Sia a destra che a sinistra due angeli presentano ciascuno tre figure (probabilmente dei pastori) con rami di ulivo. Sul tetto del capannone vi sono tre angeli, sempre con rami di ulivo sulle mani, cantando la *Gloria in excelsis*. Sopra questi ci sono dodici angeli che ballano in tondo una *carola* da non confondere con la *bassa danza*. Galleggiano in cerchio, tenendo anch'essi rami di ulivo. In primo piano, a margine del quadro, tre anime sfuggono alle fiamme del purgatorio e sono ricevuti ed abbracciati da altrettanti angeli. Fantastica nei contenuti e secca nell'esecuzione, l'opera è significativa sia dal punto di vista religioso che poetico. L'introduzione dell'olivo unitamente alla redenzione delle anime potrebbe essere la visualizzazione delle parole "pace agli uomini di buona volontà" oppure l'olivo può far riferimento a quel periodo di pace universale in cui il Redentore nasce nel mondo.

♣12 Anche George de la Tour esprime l'evento in senso simbolico. Spariscono tutti gli accessori, resta solo il tema del bambino illuminato dalla candela. Il gesto dell'adorazione si confonde con quello pratico di protezione della fiamma dal vento e getta un significato simbolico sul contesto. Il tema della luce richiama il 4° vangelo. ♣13 "Il Verbo era la vera luce, che illumina ogni uomo venendo nel mondo. Era nel mondo, e il mondo fu creato per mezzo suo, eppure il mondo non lo riconobbe" (Gv, 1-18).

♣14 Circonfusa di luce è questa *Natività* di Previati, tutta risolta e imbevuta nelle radiazioni luminose di un sole che, invisibile, si intravede al di là dell'albero. La Madonna e il Bambino sono circondati da una folla di angeli adoranti e si appoggiano misteriosamente al tronco di un albero in cui è riconoscibile sia l'albero della Conoscenza del Bene e del Male, sia quello della Vita, sia quello della Croce. Per cui la Natività si pone come *trait-d'union* tra la Creazione e la Crocifissione.

♣15 Nella *Natività* raffigurata come un *evento storico*, gli artisti indicano un luogo preciso, con tutti i dettagli delle circostanze, considerate come fatti, eventi.

♣16 L'ambientazione è di solito in pieno inverno, a mezzanotte, all'interno di una grotta o stalla, o in una rovina esposta ai venti freddi della stagione in accordo con le parole di Luca: "ha portato alla luce il suo figlio primogenito, lo avvolse in fasce e deposto lui in una mangiatoia ". Ma Luca non parla di stalla o grotta. Il proposito dei Vangeli non è narrativo, ma dogmatico.

♣**17-18-19** Nelle prime icone e nei primi artisti italiani che imitano i modelli bizantini, il modello che è stato seguito è una sorta di grotta, scavata nella roccia. La Vergine Madre è adagiata, accanto a lei si trova il neonato avvolto in fasce, mentre una serva lava o prepara il bagno per il Bambino. Oltre alla natività di Cristo, l'icona rappresenta i momenti salienti che hanno accompagnato l'avvenimento: i magi, gli angeli, i pastori, Giuseppe tentato dal maligno, ma vediamo anche le donne che lavano il bambino (la levatrice Salome e l'altra, che simbolicamente rappresenta Eva). Ciò che risulta più significativo è la grotta nera posta al centro, simbolo delle tenebre, in cui la luce del neonato deve risplendere. Perché ciò avvenga c'è bisogno che si compia la resurrezione del Cristo: ecco perché le fasce che avvolgono il neonato sono in realtà bende mortuarie. Il Natale insegna che Cristo è venuto al mondo per morire in croce e vincere la morte. Non è semplicemente la nascita di un bambino che deve infondere serenità, speranza, esigenza di pace, come nella versione cattolica. La greppia diventa una sorta di altare al quale sono invitati a cibarsi ebrei e gentili, rappresentati, rispettivamente, dall'asino e dal bue. L'introduzione di questi animali si basa su una tradizione antica da S. Girolamo, e anche su due testi profetici: "Il bue conosce il suo proprietario e l'asino la greppia del suo padrone" (Isaia e Abacuc). Nella Vulgata si legge "si sdraiò tra il bue e l'asino". Dal VI secolo al XVI secolo, non esiste rappresentazione della Natività senza questi due animali.

Gli animali in alcune scene si inginocchiano, riconoscendo il Signore (Is 43,20), in altri stanno nella mangiatoia con un'espressione stupita presi come simbolo, il bue come emblema degli ebrei, l'asino dei Gentili. Il riconoscimento muto del Salvatore del mondo può essere interpretato come simbolo della sua missione di amore e di misericordia, tanto universale da non escludere neanche le creature inferiori.

La scena del bagno vuole indicare che Gesù è veramente figlio dell'uomo e ricorda il rito del battesimo (la vasca ha la forma di un fonte battesimale). Nella pensosa figura di Giuseppe sta il dramma umano della tentazione: davanti a lui il demonio, nelle vesti di un pastore che gli va ripetendo: "come questo bastone non può produrre fronde, così un vecchio come te non può generare e, d'altra parte, una vergine non può partorire". Gli angeli sono rivolti verso l'alto, ove scende un raggio trinitario di luce, mentre l'ultimo a destra si china sui pastori, per avvisarli dell'evento. Al centro domina maestosa la Vergine, distesa su un drappo di porpora, che non guarda il neonato ma il destino che attende lui e lei come madre (in alcune icone guarda Giuseppe invitandolo a resistere alla tentazione). Tutte le figure la attorniano come un coro o una corona.

♣**19** Per gli artisti il dubbio è tra stalla o grotta, o entrambe come qui in Duccio. Né Marco né Luca nei loro Vangeli parlano di grotte o di capanne. Il fatto è che l'intento dei due Evangelisti non era quello di “fare cronaca”, ma di “annunciare un evento”: la venuta al mondo del Salvatore. Nella Palestina ai tempi di Gesù, le stalle erano per lo più costruzioni precarie di legno appoggiate ad anfratti naturali o scavati nella roccia, così che dire “grotta” o “stalla” era praticamente la stessa cosa ed è anche per questo che nelle immagini paleocristiane della “natività”, e sui sarcofagi, in occidente la nascita viene collocata in una stalla a forma di tettoia, mentre in oriente nelle antiche icone il Bambino è avvolto in fasce dentro una grotta profonda e buia. Probabilmente questa duplice iconografia delle origini ha risentito della narrazione della nascita di Gesù quale risulta descritta nel vangelo apocrifo del V-VI secolo detto dello ♣**20** “Pseudo Matteo”, ove si racconta che il Santo Bambino viene partorito in una grotta, vi resta tre giorni, ma poi è deposto dalla madre in una stalla, dove rimane altri tre giorni: “Tre giorni dopo la nascita del Signore nostro Gesù Cristo, la beatissima Maria uscì dalla grotta e, entrata in una stalla, depose il fanciullo in una mangiatoia, e il bue e l'asino l'adorarono.” Più tardi l'alternativa consiste nell'ambientare la scena della natività non più in una stalla o in una grotta, ma all'interno di ruderi e di rovine di edifici della classicità greco-classica. In queste rappresentazioni non c'è l'influenza iconografica dei vangeli apocrifi, o di richiami alla Sacra Scrittura, ma solo un chiaro intento simbolico: il rudere classico rappresenta il vecchio mondo, cadente e diroccato, che crolla per lasciare il posto al “nuovo mondo” rappresentato da Cristo, che con la “Sua Parola di Vita” tutto rinnova e trasforma.

“E Colui che sedeva sul trono disse:
Ecco, io faccio nuove tutte le cose” (Ap 21,5)

♣**21** Rubliëv sintetizza tutti gli elementi di cui abbiamo parlato.

♣**22** Il secondo problema riguarda la postura della Madonna: sdraiata o in ginocchio? Nei secoli XIV e XV, ad esempio, il tipo tradizionale di Natività con la Vergine sdraiata su un letto o un giaciglio è spesso sostituito da un nuovo tipo di figurazione in cui la Vergine è inginocchiata, in adorazione davanti al Bambino, pregando nella postura e apparenza di fedeli. Secondo Panovsky, “dal punto di vista compositivo questo mutamento significa la sostituzione di uno schema triangolare ad uno rettangolare; dal punto di vista iconografico, indica l'introduzione di un nuovo tema che letterariamente troverà la sua formulazione in autori come lo Pseudo-Bonaventura e santa Brigida. Ma nello stesso tempo

l'innovazione rivela un nuovo atteggiamento emotivo proprio delle fasi tarde del Medioevo".¹ Così narra S. Brigida in una delle descrizioni delle sue visioni:

«Quando ebbe preparato tutto con la massima accuratezza, si mise in ginocchio, con le spalle alla mangiatoia e il volto rivolto verso il cielo d'oriente. Così pregò. Rimase così inebriata in un'estasi profonda. Poi dal suo grembo vidi muoversi qualcosa, era Lui! Avvolto di immenso e ineffabile splendore divino Egli venne al mondo. Figlio di quella santa Vergine che lo aveva partorito, luce più splendente del sole. Il lume posto dal vecchio non dava luce alcuna perché sopraffatto dalla luce magnifica del glorioso Bambino.

«Io non compresi come quel parto potesse essere così improvviso. Egli giaceva a terra immacolato vicino alla pendente placenta. Frattanto udii chiaramente alto il canto melodioso di schiere angeliche.

«Congiunte le mani la Vergine disse al Bambino: "Sii benvenuto, Dio mio e Figlio mio!". Frattanto vidi che il ventre della santa Donna si era ritirato e potevo vedere il suo corpo in tutta la bellezza. Il Bambino gemeva e tremava al contatto con il suolo freddo della grotta. La Madre, lo accolse tra le sue braccia e se lo strinse al petto, lo tenne così e lo riscaldò con tanta soave tenerezza materna.

«Poi la vidi con il Figlio in grembo mentre prendeva tra le dita l'ombelico, che si staccò senza che ne uscisse il liquido. Quindi la santa Madre gli avvolse diligentemente il corpicino prima con i pannolini di lana, poi con quelli di lino. Infine gli fasciò il capo con i due pannolini di lana. Quando ebbe finito improvvisamente entrò il vecchio che, prostrandosi a terra, adorò il Bambino con sospiri di gioia.

«La Vergine non aveva cambiato colore né apparse spossata, solo il ventre, da grosso che era, si era ritirato. Mi sembrò come se quel parto fosse stato per

¹ E. Panovsky, *Iconologia e Iconografia*, in *Il Significato nelle arti visive*, Torino, 1999, p. 35.

lei una contemplazione celeste. Ella si alzò tenendo il Bambino stretto tra le braccia e lo adorò insieme a Giuseppe»²

A partire dal XIV secolo gli artisti tralasciano la raffigurazione della Madonna sdraiata. I più grandi teologi insistono sul fatto che la nascita del Bambino era pura e miracolosa e ritengono invece inappropriato ritrarre Maria reclinata su un divano, sfinita dai dolori del parto (S. Bernardo).

♣**22-33** Scorrendo le immagini attraverso i secoli notiamo questo progressivo alzarsi in piedi della Madonna, nel Trecento ancora sdraiata (Giotto a Padova, Chartre), poi progressivamente seduta (Giotto ad Assisi, Taddeo Gaddi), infine nel Quattrocento in inginocchio (Gentile da Fabriano, Beato Angelico).

♣**23-26** In particolare a Chartre, il gesto affettuoso di scoprire il volto di Gesù bendato, si associa all'immagine simbolica della mangiatoia, che difatti poggia su colonne e prefigura la Chiesa primitiva.

♣**27-29** Sintomatico è il passaggio di Giotto da Padova ad Assisi.

♣**30** La versione di Agnolo Gaddi, è concepita con molta semplicità e originalità. La Vergine e Giuseppe sono visti insieme all'interno di un rude e solitaria altrimenti costruzione. Indica espressamente alla mangiatoia in cui giace il Bambino divino, mentre Giuseppe si appoggia sul suo ginocchio, assorto nei suoi pensieri.

♣**31** Gentile da Fabriano accentua il contrasto tra luce e buio, tra vecchio e nuovo. Delle due donne, forse una è Maria Salomè e l'altra Eva che, significativamente, si volta dall'altra parte, a significare che questo figlio non fu partorito nel dolore e nel peccato originale. La luce si concentra sul Bambino che giace a terra, emanando i raggi sulla Madonna raccolta in preghiera nell'atteggiamento adorante e su Giuseppe che dorme, appoggiato al ramo secco, emblema dell'albero dell'Eden perduto. Di lontano la scena dell'*Annuncio* ai pastori.

♣**32** La scena fa parte della predella dell'Adorazione, sontuosamente ricca di particolari e decorazioni.

♣**33** Composta a semicerchio, con il Bambino al centro e le figure disposte attorno a lui in atto di adorazione, comprende anche i Santi Caterina d'Alessandria e san Pietro Martire. Essenziale, sobria, doveva essere

² Santa Brigida, *Liber coelestium revelationum dominae Birgittae de Svetia* VII, 21; IV, 88 e VI, 1 e 58.

d'ispirazione ai monaci. Per via della presenza dei Santi, il quadro non è storico, ma mistico, serve cioè alla meditazione che quelle figure dovevano ispirare.

♣**34** S. Luca è parco di dettagli, come sempre, «Mentre si trovavano in quel luogo, si compirono per lei i giorni del parto. Diede alla luce il suo figlio primogenito, lo avvolse in fasce e lo pose in una mangiatoia, perché per loro non c'era posto nell'alloggio».

♣**35** Al contrario S. Brigida spiega nei particolari la visione dell'evento "Si mise in ginocchio, con le spalle alla mangiatoia e il volto rivolto verso il cielo d'oriente. Così pregò. Rimase così inebriata in un'estasi profonda. Poi dal suo grembo vidi muoversi qualcosa, era Lui! Avvolto di immenso e ineffabile splendore divino Egli venne al mondo. Figlio di quella santa Vergine che lo aveva partorito, luce più splendente del sole."

♣**36** Tutto ciò combacia con Isaia 66,7:

Prima di provare i dolori, ha partorito;
prima che le venissero i dolori,
ha dato alla luce un maschio

♣**37** Distinguiamo due tipi di *Adorazione*: dei Pastori, accorsi per primi, e dei Magi.

♣**38** Correggio inserisce, oltre ai pastori, anche la levatrice incredula. La leggenda è raccontata nello Pseudo-Matteo:

[3] Era infatti giunta la nascita del Signore, e Giuseppe era andato alla ricerca di ostetriche. Trovatele, ritornò alla grotta e trovò Maria con il bambino che aveva generato. Giuseppe disse alla beata Maria: "Ti ho condotto le ostetriche Zelomi e Salome, rimaste davanti all'ingresso della grotta non osando entrare qui a motivo del grande splendore". A queste parole la beata Maria sorrise. Giuseppe le disse: "Non sorridere, ma sii prudente, lasciati visitare affinché vedano se, per caso, tu abbia bisogno di qualche cura". Allora ordinò loro di entrare. Entrò Zelomi; Salome non entrò. Zelomi disse a Maria: "Permettimi di toccarti". Dopo che lei si lasciò esaminare, l'ostetrica esclamò a gran voce dicendo: "Signore, Signore grande, abbi pietà. Mai si è udito né mai si è sospettato che le mammelle possano essere

piene di latte perché è nato un maschio, e la madre sia rimasta vergine. Sul neonato non vi è alcuna macchia di sangue e la partoriente non ha sentito dolore alcuno. Ha concepito vergine, vergine ha generato e vergine è rimasta".

[4] All'udire questa voce, Salome disse: "Permetti che ti tocchi e sperimenti se è vero quanto disse Zelomi". Dopo che la beata Maria concesse di lasciarsi toccare, Salome mise la sua mano. Ma quando ritrasse la mano che aveva toccato, la mano inaridì e per il grande dolore incominciò a piangere e ad angustiarsi disperatamente gridando: "Signore Dio, tu sai che io ti ho temuto sempre, e ho curato i poveri senza ricompensa, non ho mai preso nulla dalle vedove e dall'orfano, e il bisognoso non l'ho mai lasciato andare via da me a mani vuote. Ma ora eccomi diventata miserabile a motivo della mia incredulità, perché volli, senza motivo, provare la tua vergine".

[5] Mentre così parlava apparve a fianco di lei un giovane di grande splendore, e le disse: "Avvicinati al bambino, adoralo, toccalo con la tua mano ed egli ti salverà: egli infatti è il Salvatore del mondo e di tutti coloro che in lui sperano". Subito lei si avvicinò al bambino e, adorandolo, toccò un lembo dei panni nei quali era avvolto, e subito la sua mano guarì. Uscendo fuori incominciò a gridare le cose mirabili che aveva visto e sperimentato, e come era stata guarita; molti credettero a causa della sua predicazione.

♣**38-40** Così il *Protovangelo* dello Pseudo-Matteo (13, 3-5) racconta dell'esperienza della levatrice incredula e Correggio la raffigura. La donna ebrea avrebbe esclamato, stupita, "Questo può essere vero?" e Maria avrebbe risposto: "È vero; quanto non vi è nessun bambino simile a mio figlio, quindi non c'è nessuna donna simile a sua madre".

La luce della gloria emana dal Bambino divino, in contrasto con l'ambientazione notturna, in accordo con la leggenda e con la grotta o stalla piena di una luce abbagliante e soprannaturale.

♣41 Caravaggio inaugura il cosiddetto genere della *Natività Povera*, che avrà grandissima fortuna nella pittura sei-settecentesca. L'opera venne eseguita durante il passaggio dell'artista dalla Sicilia, a Messina, dopo esser fuggito da Malta per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria della Concezione. L'interno estremamente dimesso e l'atteggiamento sfinito di Maria, che giace sdraiata per terra, con Gesù in braccio, alludono all'atmosfera di dolore che invade la natività in vista del destino che attende il nascituro. Anche la disposizione dei Pastori con S. Giuseppe è in forma di croce, uno di loro risalta per la spalla scoperta, quasi una prefigurazione dell'*Ecce Homo*, mentre sullo sfondo gli animali fungono da quinta teatrale.

♣42 Nell'angolo in basso a sinistra una natura morta fatta di attrezzi agricoli, panni, ferri e cesto di paglia allude alla Crocifissione e agli strumenti della Passione: i chiodi, il legno, il sudario.

♣43 “Quando gli angeli spargono fiori, come nelle composizioni di Raffaello e Annibale Caracci, dobbiamo supporre che essi non sono stati raccolti sulla terra, ma in cielo”, afferma Jameson. Così accade nella composizione centrale di Carracci, circondata dai pastori e coronata dagli angeli che cantano e suonano il *Gloria in Excelsis Deo*.

♣44 In Tiziano la Madonna scopre un lembo del panno che avvolge Gesù per mostrarlo ai visitatori. Lo spazio è povero e dimesso, gli astanti sono umili, ma l'ambiguità tra esterno e interno è sottolineata dalla colonna che mette in comunicazione la stalla con il paesaggio. La colonna è Cristo.

♣45 Più veglia funebre che adorazione, questa di George de la Tour, con una vera e propria ara per il sacrificio, al posto della culla. La luce che il bambino emana è in contrasto con l'atteggiamento di dormiente/morente e con le bende mortuarie che lo stringono. L'ambiguità tra vita e morte è voluta, ricercata dal pittore, che compie un'analogia tra Betlemme e il Calvario attraverso semplici particolari iconografici.

♣46 *Adorazione dei Magi*.

♣47 La prima raffigurazione dei Magi con i loro nomi, Caspar, Melchior, e Balthasar appare per la prima volta nel rilievo di Gruamonte a Pistoia. Qui, sul portale della chiesa di Sant'Andrea, troviamo le storie della cavalcata e dell'Adorazione interrotte dal saluto ad Erode.

È usuale trovare nell'Adorazione dei Magi anche l'angelico annuncio ai pastori, inseriti in secondo piano, oppure entrambi i gruppi, di Magi da un lato e pastori

dall'altro che procedono con una duplice manifestazione e un duplice significato: epifania per Ebrei e Gentili.

Nelle leggende del XIV secolo, i re erano diventati personaggi distinti: Caspar è sempre un uomo molto anziano, con una lunga barba bianca; Melchior invece è un uomo di mezza età; Balthasar è giovane e spesso ritratto come moro per esprimere il re d'Etiopia o Nubia, e anche per indicare l'universalità del messaggio salvifico, che raggiunge tutti gli uomini, di qualunque carnagione e provenienza. Mentre la differenza di età è stata introdotta dai Greci, la differenza di colorito è un'innovazione moderna, e più frequente nell'area tedesca che in quella italiana. Nella vecchia leggenda dei Re Magi, Caspar, è il re di Tarso, la terra di mercanti, per cui offre l'oro; Melchior, il Re d'Arabia e di Nubia, offre l'incenso; Baldassarre, re di Saba, - "la terra delle spezie e tutti i tipi di gomme preziose," – offerte mirra.

♣48 L'atteggiamento del bambino varia. Talvolta alza la piccola mano benedicente. L'obiezione che era allora solo un bambino di pochi giorni che si fa è inutile: perché era dalla sua nascita il Cristo capace di elargire ai vecchi saggi, secondo la leggenda, amore, mitezza, e perfetta fede, in cambio per i loro doni e del loro omaggio. Talaltra il bambino fruga nel cofano d'oro, avidamente, per afferrarne un pezzo. Normalmente Gesù non si avvolge in fasce, né si nasconde perché è l'Epifania, la Manifestazione di un'umanità divina ad ebrei e gentili.

In Giotto è offerto dalla Madonna al bacio di Caspar, mentre in cielo sfreccia la cometa di Halley, che il pittore vide, su consiglio di Pietro d'Abano, astronomo e docente dell'Università padovana, nei cieli della città nel 1301. Si tratta del primo ritratto dal vivo di una stella, rinunciando alle esemplificazioni simboliche.

♣49 Le pose dei Magi si ripetono quasi identiche in Taddeo Gaddi. Giuseppe è accovacciato e non in piedi dietro al trono, ma la vera novità sta nella stella, in forma di Emanuele. La nube di luce che circonda un fenomeno celeste in forma di bambino, è accentuata dall'inginocchiarsi del Mago.

♣50 Il carattere regale degli adoratori, che divenne nel XIII secolo un punto di fede, si esprime dando loro tutti gli accessori e lo sfarzo della regalità, come succede in Gentile da Fabriano. Nel vasto seguito di assistenti, guardie, sposi, falconieri con falchi si rispecchiavano i ricchi fedeli dell'epoca.

♣51 Al contrario, Masaccio costruisce un'Adorazione sobria e spoglia di ogni fasto. L'unico preziosismo è riservato allo scanno della Madonna, alle aureole e all'offerta di Caspar. Tuttavia il paragone con la sella povera del bue e la seggiola dorata denota una propensione per l'aspetto semplice e dimesso della capanna, del paesaggio canuto, della sobrietà della Sacra Famiglia.

♣**52** Gaudenzio Ferrari inserisce nella scena centrale dell'epifania un nano di corte, riferimento alla vita dei suoi contemporanei.

♣**53** Anche Tiziano mette un nano tra i servitori della corte dei Magi, i quali mostrano abiti ricamati, copricapi esotici e persino stivali dotati di speroni come se arrivassero da un lungo viaggio.

♣**54** Nel suo libro “De Pictura Sacra”, 1624, Federico Borromeo commenta diverse opere come esempi di riflessione spirituale, tra cui quella di Tiziano, citando un particolare che è tornato alla luce dopo il restauro: “In un angolo inferiore di quella tela era stato dipinto un cagnolino con tale naturalezza e leggiadria insieme quanto è umanamente possibile con colori e pennello. Orbene, un austero e fanatico personaggio della corte del Cardinale subito ordinò che fosse cancellata la bestiola accovacciata nel cantuccio, e così andò perduto quel prodigio di arte. E sì che in quel quadro il cagnolino poteva starci benissimo, insieme alla torma di cavalli e cammelli e al numeroso seguito dei Re Magi (...) Si dice che quando Tiziano seppe della cosa, sospirando con le lacrime agli occhi esclamasse che non faceva meraviglia se gente ignorante di ogni arte avesse potuto commettere un simile sfregio.”³

Il Cardinale dimenticava che il cagnolino stava urinando sulla parete della capanna, come il recentissimo restauro ha rivelato, rimuovendo la ridipintura. La chiave dell'episodio sta nella postura di Caspar. Apparentemente chinato per baciare il piedino al divino infante, il Mago sta in realtà “controllando” la natura di questo bambino, “vero Dio e vero uomo”.

♣**55** La questione della presenza di S. Giuseppe nell'Adorazione dei Magi. I pittori si chiedono se fosse presente o no sulla scena. In alcune leggende si afferma che si nascose per umiltà, affinché non si supponesse che si fosse arrogato qualche diritto sul Bambino. Ma la venerazione successiva del Santo, dal XV secolo, ha fatto sì che raramente fosse omissso. A volte si vede dietro la sedia della Vergine, appoggiandosi sul suo bastone, e contemplando la scena con ammirazione. Altre riceve i doni offerti al Bambino, nella veste di tesoriere della Sacra Famiglia. ♣**56** Nell'Adorazione di Cortona dell'Angelico uno dei Magi afferra le sue mani come per congratularsi.

♣**57** *Presentazione al Tempio.*

Dopo la nascita del suo Figlio, Maria è stata attenta a soddisfare tutte le cerimonie della legge mosaica. Come figlio primogenito, doveva essere redento con l'offerta di cinque sicli, o un paio di giovani colombi o un agnello e un

³ Federico Borromeo, *La pittura sacra*, 1624, in http://www.storiadimilano.it/Arte/FBORROMEO_PITTURA/FedericoBorromeo.htm

colombo. “Se non ha mezzi da offrire un agnello, prenderà due tortore o due colombi: uno per l’olocausto e l’altro per il sacrificio espiatorio. Il sacerdote farà il rito espiatorio per lei ed essa sarà monda” (Lv, 12,8). È appunto quello che fece Maria, dimostrando di essere di famiglia povera.

La scena presenta il riconoscimento di Cristo da Simeone, nella bellissima preghiera del *Nunc Dimittis* (Lc 2, 29-32).

Ora lascia, o Signore, che il tuo servo
vada in pace secondo la tua parola;
perché i miei occhi han visto la tua salvezza,
preparata da te davanti a tutti i popoli,
luce per illuminare le genti
e gloria del tuo popolo Israele.

♣58 Sul Modello bizantino

♣59 opera Giotto, aggiungendo la figura di una serva (forse la stessa Maria Salomè) e l’angelo. In tutto 7 figure, numero che ricorda l’antica Legge. Il varco che si apre tra le mani del bambino e della madre è destinato ad ampliarsi sempre più. La triangolazione di gesti tra l’angelo, la profetessa Anna e Maria è eloquente di una Trinità che nell’Incarnazione si attua.

♣60 Lo sguardo di Gesù non è per nulla rassicurato dalla postura del vecchio Simeone che lo “raccolge” con le mani velate, come si addice a chi tocca “il sacro”. Gesù, così come sua Madre, conosce in questo istante la prima rivelazione del destino doloroso che lo aspetta. Per questo con il braccio teso quasi “vorrebbe tornare indietro”, ♣61 tra le braccia della madre.

♣58 Anche nel modello Simeone è rappresentato in piedi, sopra una predella, come un vescovo. Prende fra le braccia Gesù e lo regge con le mani coperte, in segno di devozione, come una persona preziosa, a lungo attesa. La madre è leggermente inchinata in un gesto di offerta, e incede come una figura prossima alla consacrazione. La profetessa indica e benedice il Messia e parla con Giuseppe, che arriva portando due colombi. La prospettiva inversa pone la scena all’interno di un’architettura aperta, il cui sfondo ricorda il Tempio, ma che in primo piano ingloba anche il fruitore che si trova partecipe della stessa scena. La festa che rappresenta questa icona si chiama “incontro”: quello di Gesù infante col suo popolo al tempio di Gerusalemme.

♣62 Fra Bartolomeo, rispetta l’inserimento della figura femminile oltre a Maria e a Anna, quasi una prefigurazione, questa, delle tre Marie sul Calvario.

Anche qui si tratta forse di Maria Salomè, che aveva partecipato alla Natività e all'Adorazione a Betlemme. L'ambientazione è semplice e spoglia, su uno sfondo di altare classico, racchiuso tra due colonne. Al centro il sacerdote fa da spartiacque tra Maria e Giuseppe. Sull'altare l'ancona ritrae Mosè con le tavole della Legge. Il bambino benedicente è completamente svelato, enorme, luminoso, mentre indica sé stesso: *Ego sum Verbum*.

♣63 Bellini riprende da ♣64 Mantegna lo schema di questa allusiva ed eloquente Presentazione. Il piano prospettico, il taglio a mezzo-busto, la concentrazione espressiva sui volti e gesti, fanno di queste opere il paradigma della scena premonitrice del sacrificio. La mensola su cui si appoggiano le figure è l'altare del Tempio di cui non vediamo che lo spigolo dell'altare marmoreo (Bellini) o la cornice (Mantegna). La Madonna sembra trattenere Gesù a sé, quasi restia a darlo al Sacerdote. Giuseppe, al centro segue tutto con austera attenzione alle parole che Simeone dirà. Il Sacerdote ha un piglio deciso e uno sguardo volitivo: persuade Maria che è arrivata l'ora della Presentazione e anche del primo dei suoi dolori. Il volto di Gesù, strettamente fasciato con bende più mortuarie che infantili, è eloquente: lo sguardo all'insù, il colorito emaciato, la bocca esanime. Tutto concorre all'idea della morte, anche il cuscino di velluto nero su cui i suoi piedi poggiano. Bellini aumenta i personaggi e forse ne fa dei ritratti familiari, essendo il dipinto probabilmente concepito per una delle feste e ricorrenze di casa. Al posto della cornice marmorea Bellini lascia una balaustra, avvicinando così i personaggi allo spettatore, che divengono ancora più umani per via della mancanza delle aureole, la fattura e il colore più morbidi.

♣65 Fuga in Egitto.

♣66 Giotto a Padova costruisce una Fuga esemplare. Le figure 7 sono passate ad 8, il vecchio mondo è alle spalle. Inizia il Nuovo testamento, nuova Creazione. Tutti sono preoccupati: l'Angelo che indica la via, S. Giuseppe che guarda indietro e aggrotta le sopracciglia, i due servi che con le dita imitano l'incedere incerto dell'asino. L'unica sicura e tranquilla è Maria, la cui fede è come la roccia alle sue spalle: incrollabile. Il triangolo montagnoso (Trinità) la sostiene e Gesù sta a lei in braccio, al punto che non sappiamo se è Lei che porta Lui o Lui che porta Lei. Come dice S. Luca. Inoltre la parola Amen indica letteralmente l'atteggiamento del bambino in braccio alla Madre. Un altro passo e l'asino cadrà nell'abisso, ma la Vergine guarda dritto avanti a sé, non teme nulla, perché nulla ci può accadere quando siamo con Gesù.

♣67 Tra il Vecchio e il Nuovo si colloca anche questa *Fuga* dell'Angelico. L'abbraccio tenero tra madre e figlio è incorniciato da due cartigli: in alto "Errando fuggirei nel deserto, abiterei nel deserto" (Sal. 55,8), in basso: "Alzati, prendi il bambino e sua madre, fuggi in Egitto"(Mt. 2,13). L'evento della Fuga si

colloca come ponte tra VT e NT. Il passaggio acquista un senso più ampio dell'esilio dettato dalla strage di erode, è il collegamento tra un mondo che tramonta e una nuova alba dell'umanità.

♣68 La scena fa parte delle Storie della Vergine per *l'Armadio degli Argenti*, che racconta la vita di Maria dall'Annunciazione al Ritrovamento.

♣69 Riposo dalla Fuga in Egitto.

♣70 Il Tema del *Riposo* in Caravaggio è interpretato dalla Vergine e non da Giuseppe che curiosamente non dorme, ma funge da leggio all'Angelo sceso dal cielo con la sua musica celeste.

La posa di Giuseppe è singolare, la fronte aggrottata, denotando stupore, i suoi piedi sovrapposti, le braccia leggermente divaricate per sostenere lo spartito. Tutto allude a una crocifissione *in nuce*, cui fanno eco gli alluci del Bambino, ugualmente accavallati.

♣71 La corda del violino è saltata, ma l'angelo suona comunque: segno della fragilità umana che non si ferma a contemplare sé stessa, ma procede fiduciosa in Dio. Lo spartito non è *musica ficta*: si tratta del mottetto del fiammingo Noël Bauldewijn (o Bauldeweyn) *Quam pulchra es*. Lo spartito era stato pubblicato nel 1519 e Caravaggio lo inserisce nel suo dipinto. La scoperta si deve a Franca Trincheri Camiz e Agostino Ziino.⁴ Le parole sono tratte dal Cantico dei Cantici,

Quanto sei bella e vaga, o mia carissima prediletta! La tua statura assomiglia a una palma, e i tuoi seni a grappoli d'uva. Il tuo capo è simile al monte Carmelo, il tuo collo a una torre eburnea.

e si riferiscono all'ineffabile ♣72 nodo tra Madre e Figlio, dolcemente stretti insieme, addormentati al suono della musica angelica. Sono i versi che lo Sposo dedica alla Sposa e sottolineano il rapporto Figlio/Madre. L'angelo ha una forma e una luce apollinea, mentre la parte sinistra, occupata da Giuseppe e dall'asino è decisamente in ombra. La parte destra, invece, è illuminata da una luce e da un paesaggio che si apre su un orizzonte infinito. L'Angelo luminoso di spalle e l'albero autunnale dietro la Sacra Famiglia fanno da spartiacque. L'albero è il segno della Croce e del Martirio, ma dopo questo passaggio c'è la rinascita, la resurrezione luminosa.

♣73-74 David Gerard, pittore fiammingo, maestro della scuola di Bruges, ritrae due volte l'immagine del riposo. Simile a una Maestà, la Madonna siede

⁴ Trincheri Camiz F. e Ziino A., *Caravaggio: aspetti musicali e committenza*, in "Studi Musicali", XII, 1983, pp. 67-79.

centralmente al dipinto. Al posto dello scanno una roccia ruvida. L'apparente familiarità della scena nasconde un significato simbolico: l'uva che Maria porge a Gesù e Giuseppe in secondo piano che "batte" un albero da frutto alludono alla passione futura, al vino dell'ultima cena e alla tortura della Croce. Ancora più evidente il secondo quadro con Gesù che si scosta dal seno materno per guardare lo spettatore, mentre tiene in mano un legnetto a forma di croce. Del resto la *Fuga* è uno dei primi grandi disagi e dolori di questo Figlio di Dio, nato di notte, in pieno inverno, al freddo e costretto da subito ad esiliare.

♣75-76 Nessun privilegio per la Sacra Famiglia ritratta da Gentileschi: riparata in una casa diroccata, seduta per terra, la Madonna allatta in una posizione scomodissima, senza neanche un appoggio per le spalle; il Bambino è nudo e in bilico, seduto a malapena sulla gamba della madre; Giuseppe è sfinito e si appoggia su un covone di grano (prefigurazione dell'ostia) che gli fa da cuscino; al di là del muro in rovina l'asino, dormiente e stanco, volge il capo ad un cielo ostile, colmo di nubi.

♣77 Il Ritorno dalla Fuga in Egitto è un tema raro, che pochi dipingono. La leggenda dice che Gesù si fermò fino all'età di tre anni e così lo ritrae ♣78 Francesco Vanni, in compagnia dei genitori e con S, Giovannino che lo aspetta. Sul ciglio in basso a sinistra, un cumulo di cadaveri infantili ricorda la strage degli innocenti.

♣79 Rubens, invece riprende la leggenda che vuole Gesù settenne, Giuseppe indica la strada, in un gesto protettivo, mentre Maria porta un curiosissimo cappello di Paglia. Gli alberi, apparentemente esotici, la palma, il tralcio di vite, alludono al martirio futuro. Maria sembra incerta nell'incedere, mentre Gesù e Giuseppe la incitano, premurosi, a proseguire sulla via del ritorno che condurrà alla Croce.

♣80 Il ritrovamento. Ci sono due modi di rappresentare questa scena: come mistero o come evento. Al primo tipo appartiene il Bambino Gesù di ♣81 Giovanni da Udine, che si trova nel tempio, siede in cattedra tra i Dottori e insegna con la mano sollevata, indicando in alto. Al secondo ♣82 Giotto che mostra anche i genitori nell'atto di indicarlo e rimproverarlo. Qui ci sono 7 archi e 10 Dottori (numeri che appartengono al VT) mentre Gesù è il nuovo, l'ottavo, (NT) ed insieme a Giuseppe e Maria forma il gruppo dei 3 che si contrappone al 10: la Trinità neotestamentaria che con l'Incarnazione ha avuto visibilità, contro la decade veterotestamentaria. Il varco tra le mani di Gesù e Maria aumenta sempre più.

♣83-4 Quando parla, Maria non mette mai avanti sé stessa, la sua umiltà e delicatezza le fa usare il plurale e antepone Giuseppe a sé: «Figlio, perché ci hai fatto così? Ecco, tuo padre e io, angosciati, ti cercavamo» (Lc 2, 48). Così Simone Martini ritrae questo momento, come un dialogo di mani, tra quelle di Giuseppe e Maria “agitate, dialoganti” e quelle di Gesù incrociate sul petto, mentre ascolta con atteggiamento contrariato, quasi accigliato, aspettando il suo turno. E infatti risponde: «Perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?» (Lc 2, 49). La croce che le braccia disegnano sul petto, la croce sul suo nimbo, il libro chiuso (la Legge): tutto allude alla missione di cui Gesù è consapevole e che deve compiere. Egli tenta di spiegarlo ai genitori, ma questi non capiscono, “Ma essi non compresero le sue parole” (Lc 2, 50). Nel vangelo di Luca le prime e le ultime parole di Gesù, durante la sua esistenza terrena, riguardano il Padre, ma le uniche parole che rivolge alla madre sono di rimprovero. Gesù, rimproverato con “atto dolce di Madre”, come dice Dante nel XV canto del Purgatorio, rimprovera a sua volta i suoi genitori sia perché lo cercano, sia perché essi dovrebbero conoscere le sue intenzioni. Nell’incomprensione dei genitori è raffigurata quella di tutto il popolo. Gesù non sarà capito né dalla famiglia né dai discepoli, tutti faranno difficoltà a comprendere la novità di Dio manifestata dal Figlio: “Nemmeno i suoi fratelli credevano in lui” (Gv 7,5). E l’incomprensione accompagnerà Gesù anche nel tentativo di far capire ai suoi discepoli il programma del Messia, di colui che per amore donerà la propria vita per tutti gli uomini: “ma essi non comprendevano queste parole; per loro restavano così misteriose che non ne comprendevano il senso e avevano paura a rivolgergli domande su tale argomento”. Gesù afferma così che suo Padre è Dio, non Giuseppe e per la madre comincia ora a chiarirsi l’oscura benedizione di Simeone: “E anche a te una spada...” (Lc 2,35): le parole di Gesù sono la spada che le attraverserà la vita e la costringerà a una scelta radicale e faticosa. Verrà il momento in cui la parola seminata germoglierà e trasformerà la madre di Gesù in discepola del Cristo, ma la strada è ancora lunga e dolorosa.⁵

♣85 Nozze di Cana.

♣86 La distanza tra Madre e Figlio aumenta vertiginosamente. Giotto li ritrae lontani, neanche si guardano, ma hanno lo stesso gesto. Gesù obbedisce alla Madre, anche se dice che non è ancora arrivata la sua ora, la Madre impone al Maestro di Tavola: “Fate quello che vi dirà”. ♣87 Al contrario di Duccio che stabilisce un dialogo gesticolante tra Madre e Figlio, mentre i servi affaccendati distribuiscono l’acqua tramutata in vino. Nel suo ruolo di intercessione, Maria spicca per la fede che oltrepassa anche l’opposizione del Figlio. In Giotto la

⁵ Maggi A., Il “vangelo dell’infanzia” secondo Luca, in *Studi Biblici*, <http://www.studibiblici.it/>

circonferenza del Maestro di Tavola equivale a quella degli otri in primo piano. S. Pietro è presente al banchetto, distinto dall'aureola. Da qui comincia la vita pubblica di Gesù.

♣88 Rupnik aggiunge il particolare delle ♣89 stimate proprio perché le Nozze di Cana segnano l'ora di Gesù che di qui in poi sarà il Cristo sulla via dolorosa della predicazione, morte e resurrezione. La Madonna sostiene e incita il Figlio nella sua missione. ♣88 Il parallelo vino/sangue è evidenziato dal gesto di Gesù che indica il recipiente colmo con la sua mano ferita dai chiodi.

♣90 Durante la Passione, tre sono i momenti in cui esaminiamo la Madonna: nel congedo da Figlio, nella Salita al Calvario, nella Pietà.

♣91 Il Commiato

♣92 Ci viene detto nel Vangelo di San Giovanni (cap. 17), che Cristo ha preso un solenne congedo dai suoi discepoli: si suppone quindi che abbia fatto lo stesso con la madre, cioè che non sia andato incontro alla morte senza salutarla. Questa separazione di Cristo e di sua Madre, prima della Crocifissione è un soggetto abbastanza recente, non ci sono esempi prima del XVI secolo. Il primo è ♣92 Durer, nella serie della vita della Vergine. Qui Maria sprofonda per il dolore a terra, sostenuta tra le braccia di due donne, alza lo sguardo con le mani giunte e gli occhi sul figlio che sta davanti a lei. Cristo, con una mano tesa, la guarda, la saluta e sembra darle la sua ultima benedizione.

♣93 Ancora più teatrale e patetico è Lorenzo Lotto, in cui Madre e Figlio quasi gareggiano, identicamente vestiti, nello svenimento, tra gli Apostoli e le altre pie donne, con la committente che legge in primo piano. Sullo sfondo l'hortus conclusus si apre in un portico oscuro, coperto di vegetazione, è la via dolorosa che Cristo deve intraprendere. In alto, dall'oculo della grande volta a botte si intravede l'alba del venerdì santo che sta arrivando, mentre in primo piano la ciliegia e l'agrume sono rispettivamente simbolo eucaristico del sangue versato e prefigurazione della redenzione dal peccato originale.

♣94 Questo quadro, sconosciuto fino a poco tempo fa, dipinto tra 1578 e 1580, probabilmente per la chiesa di San Vicente di Toledo, rappresenta la rara circostanza non annoverata nei vangeli del congedo di Cristo dalla Madre, ma El Greco rinnova completamente le regole dell'iconografia. In genere la scena viene rappresentata all'interno della casa e Maria, al cospetto di altri discepoli, in atteggiamento doloroso, viene raffigurata in atto di svenire alla notizia di ciò che attende il figlio. El Greco invece si discosta completamente da quei modelli, sia nelle forme, sia nel tenore psicologico. La scena infatti è ambientata in uno spazio aperto, sotto un cielo vasto e ininterrotto. Le luci sono terse, il sole

intenso, illumina davanti e da destra i due volti. C'è un tono pacificato nel dialogo tra Gesù e sua Madre, una complicità muta, un'intesa che non ha bisogno di parole. L'imprevista serenità e lo sguardo di questa giovane Maria sono dovuti alla luce che Cristo emana dal suo nimbo cruciforme, mentre indica il cammino per questa resurrezione. Come mai? Perché l'ultima parola non è una parola di morte, ma di vita eterna. El Greco raffigura la certezza del Paradiso.

♣95 Non a caso fa da *pendant* a questo quadro l'altro del Cristo risorto che appare alla Madre. L'atteggiamento è lo stesso, ma si tratta del ritrovamento, non del commiato. La resurrezione ha avuto luogo passando per la croce. Una doppia croce, quella di Maria e Gesù, come indicano le posizioni ortogonali di entrambe le mani della madre e del figlio che, appunto, si "incrociano".

♣96 Più classico iconograficamente è Correggio, che riprende tutti gli elementi canonici del commiato, ambientato in una luce livida e cupa. La candida veste del Figlio combacia con il pallido colore della Madonna che sviene dal dolore. Le mani di Maria, orientate in senso opposto, richiamano la *Pietà* michelangiolesca. L'atto di offerta è identico.

♣97 La salita al Calvario.

♣98 Raffaello la interpreta nello *Spasimo di Sicilia*, così chiamato perché era originariamente dipinta per l'altare maggiore della chiesa degli Olivetani siciliani di Palermo, dedicato alla Madonna dello Spasimo. Qui il gruppo delle cinque donne costituisce un'importante parte del quadro, occupando il primo piano a destra. Alcune di queste donne sono rappresentate sempre vicino a lei: tre sono menzionate per nome: Maria Maddalena, Maria, la moglie di Cleofa, Maria, madre di Giacomo e Giovanni. Talvolta anche Marta, la sorella di Maria Maddalena, è anche inclusa e con Maria forma il gruppo delle cinque pie donne. L'espressione nel volto della Madre, stendendo le braccia verso il Figlio con uno sguardo agonizzante e supplichevole, è indice della qualità drammatica della pittura di Raffaello. Gesù, caduto, sembra chiedere soccorso alla Madre. La scena è concitata: soldati a destra e a sinistra premono, frustano e strattonano. Intanto al centro, muscolosissimo, Giuseppe di Arimatea risollewa il legno caduto.

♣99 Murillo descrive la scena in primo piano, riducendo i personaggi alla sola Maria, supplice, e a Cristo, vittima innocente con il cappio al collo. L'una ha gli occhi fissi e le mani giunte, con uno sguardo pieno di angoscia, l'altro si appoggia quasi per non svenire sotto il peso della croce. Ma Pasqua è vicina, lo si vede dal cielo terso che, nonostante le nubi, si apre speranzoso in corrispondenza della testa di Maria, quasi un'emanazione del suo pensiero.

♣**100** Solitamente assente nell'iconografia dell'*Hecce homo*, Maria è ritratta da Correggio nell'atto di svenire dal dolore. Le mani esangui ed esanimi scivolano prive di forza sulla balaustra, cercando un sostegno che non trovano, mentre il corpo viene meno e per lo strazio anche gli occhi si chiudono per non vedere il figlio ridotto a tale massacro.

♣**101** *La Pietà*

♣**102-129** Michelangelo è poco più che ventenne quando realizza la Pietà vaticana. Commissionata dal cardinale francese Jean Bilhères de Lagrulas, Michelangelo realizza questa Pietà per la Chiesa di Santa Petronilla a Roma. e invece dove si trova oggi? Il gruppo scultoreo viene però trasferito nella Basilica di San Pietro nel 1517. Procuratosi il marmo già nel 1497, realizza l'opera fra il 1498 e il 1499. Questa è l'unica opera autografa di Michelangelo: è firmata sulla fascia che porta Maria. «MICHAEL.ANGELUS.BONAROTUS.FLORENT[INUS].FACIEBAT» Usa l'imperfetto ad indicare la perenne perfettibilità dell'arte. Ai tempi dell'artista la pietà e un tema raro in Italia. Era molto più utilizzato tra i Fiamminghi. In Italia ci sono pochi precedenti: ♣**103** Ercole De Roberti con la Madonna. Il modello viene da lontano, dall'area nordica, essenzialmente sculture lignee diffuse soprattutto in area nordica ♣**104-5** (col nome di Vesperbild =letteralmente immagine del Vespro) «, oggetti devozionali collegati alla liturgia del Venerdì Santo, ma piuttosto rari in Italia. Dunque una commissione molto "speciale" del committente, da cui anche la chiarificazione del soggetto nel contratto: “Una Pietà di marmo, cioè una Vergine Maria vestita con un Cristo morto nudo in braccio”. Dunque L'iconografia della Pietà veniva tradizionalmente risolta in uno schema piuttosto rigido, con la contrapposizione tra il busto eretto e verticale di Maria e il corpo irrigidito in posizione orizzontale di Gesù: tale organizzazione influenzava anche la pittura, come si vede ad esempio nella ♣**106** Pietà di Pietro Perugino (1483-1493 circa).

♣**107-129** Michelangelo innovò invece la tradizione concependo il corpo di Cristo come mollemente adagiato sulle gambe di Maria con straordinaria naturalezza, privo della rigidità delle rappresentazioni precedenti e con un'inedita compostezza di sentimenti. Le due figure sembrano fondersi in un momento di toccante intimità, dando origine a un'originale composizione piramidale, raccordate dall'ampio panneggio sulle gambe di Maria, dalle pieghe pesanti e frastagliate, generanti profondi effetti di chiaroscuro. Fortemente espressivo è anche il gesto della mano sinistra, che pare invitare lo spettatore a meditare sulla rappresentazione davanti ai suoi occhi, secondo le pratiche di meditazione concentrata e dolente di ispirazione savonaroliana. In che momento siamo della vita di Gesù? Cosa pensa Maria? Per sapere cosa pensa dobbiamo vedere dove guarda. Dove posa lo sguardo Maria? Michelangelo fa almeno 2 errori. Maria è

più giovane del Figlio trentatreenne? Ci sono altre anomalie nell'opera? Cominciamo dallo Sguardo. La SS. Vergine ha il capo abbassato e non volge gli occhi al figlio, né ai fedeli. Maria guarda verso un punto imprecisato, verso il suo ventre. Non guarda Gesù in faccia, guarda Gesù in quanto "fructus ventris suis". Di qui il legame tra Incarnazione e Morte, inizio e fine dell'esistenza terrena di Cristo. Ma Maria è consapevole della sua resurrezione oppure come diceva lo stesso San Giovanni Paolo II interrogava nel suo cuore l'Arcangelo Gabriele, ripensando all'Annunciazione, "è stato tutto una bugia, un inganno, mi avevi detto che avrebbe avuto il trono di Davide, il re dei re ...". Ecco il legame tra La Croce e l'Annuncio. Per questo la Pietà è insieme Pasqua e Natale e, come ogni Messa, rappresenta i due punti cardine del Mistero cristiano. Di più. Come tutti i grandi lavori dell'umanità (non uso la parola capolavoro, perché la riservo al Verbo Incarnato) racchiude in sé mille riverberazioni, mille significati e temi. Vi troviamo l'Incarnazione, per via di una Madonna giovane che ripensa al momento del Saluto angelico; Vi intuiamo l'Adorazione per via del silenzio di Maria ricordate? Di fronte ai Magi o nel Ritrovamento di Gesù al Tempio, cioè nella gioia e nel dolore del figlio dato alla luce e perduto e ritrovato, "custodiva tutte queste cose, meditandole nel suo cuore"; (Lc 2,19) serbava tutte queste cose nel suo cuore (Lc 2,51). E qui si apre una voragine nel tema Maria e il Silenzio, di cui parleremo nella 6ª lezione. Maria è la Maestra della vita nascosta silenziosa, non parla quasi mai e, a parte questo, vive tutte le condizioni, come abbiamo detto all'inizio, anche quella "senza nome" di Madre orfana del figlio. Di qui le labbra sigillate, l'adorazione e la meditazione di Maria: Adorazione dei Magi e Ritrovamento al Tempio dopo tre giorni, ritorna non a caso il simbolo del 3, dopo 3 giorni risorgerà; La Pietà richiama il Natale (il primo tocco della madre al figlio), ma anche la presentazione al Tempio, perché da una parte lo sorregge, lo tiene (quest'ineffabile entrare delle dita della Madonna nella carne della sua carne) e dall'altra lo offre, la Pietà ricorda il momento chiave delle Nozze di Cana, dell'inizio della vita pubblica, dell'inizio per così dire di una via che porterà alla Croce, una via sollecitata da lei, dalla Madre, che anticipa l'ora, la previene "Non è ancora giunta la mia ora". "Fate quello che vi dirà", il bellissimo dialogo tra madre e figlio, la carità di Maria smuove persino Gesù e la Fede di Maria supera la risposta, supera il No del figlio (Gv. 2,4); La Pietà ci dice, infine, che la morte non è la fine. Lo sappiamo guardando questo Cristo che sembra addormentato, questo Cristo ambiguamente estinto e dormiente nonostante i ben visibili segni della Passione. Ma proprio al di sotto di quelle sante stigmate percepiamo un guizzo di vita se paragoniamo la sinistra inerme, esanime all'indice destro che, discostandosi dalle altre dita non solo ci indica la presenta della SS. Trinità, enumerando le tre persone in una, ma preannuncia un risveglio una resurrezione imminente, allo stesso modo degli occhi che proprio sigillati

non sono, una piccola fessura si intravede sotto le palpebre. Riassumendo nella Pietà non vi è semplicemente la narrazione dell'attimo che segue al terribile evento della Deposizione, la restituzione del figlio alla Madre, bensì una sintesi di tutti i misteri cristiani a partire dall'Incarnazione. Michelangelo opera una sintesi temporale e concettuale: non scolpisce un istante, ma tutto il presente che ingloba in sé le vicende passate e future della vita di Cristo; passa dalla narrazione alla presentazione simbolica di quello che è e che sarà la vita di Cristo e della Chiesa. Non è illustrativo, storico, narrativo, è dogmatico, ieratico, assoluto.

Dallo sguardo passiamo alle mani di Maria: la destra dicevamo lo trattiene, la sinistra lo offre. Cosa possiamo notare? Tre sono, a mio avviso, le osservazioni da fare. La prima riguarda il gesto: è lo stesso gesto trinitario, contiamo le dita: 3 in 1, ma questo uno è un nodo che indica la presenza di Maria tutt'uno con il Figlio nel seno della Trinità. Qui c'è tutta la Regalità di Maria che assurgerà in cielo e sarà incoronata in seno alla Trinità. Come raggiunge la Gloria? Attraverso la Croce. Papa Francesco parla di "scandalo dell'Incarnazione", lo scandalo dell'Incarnazione è strettamente legato allo scandalo della Croce. Dice il Santo Padre: Quando il sommo sacerdote gli domanda: «Sei tu il Cristo, il Figlio di Dio?», Gesù risponde sì e subito viene condannato a morte. «Questo è il centro della persecuzione». L'inizio del martirio è l'affermazione del Figlio di Dio che è venuto e si è fatto carne.

La Pietà è allo stesso tempo la Gloria: non narra il dolore della madre, non mostra lo strazio del corpo martoriato di Cristo: l'una e l'altro, la vita e la morte, sono presenti ma sublimati, riassorbiti dall'offerta. Perfetta rassegnazione? intimo dolore? dolore interiorizzato? Perfetta adesione piuttosto al piano di Dio. La Vergine medita, forse non comprende, forse sa che Gesù risorgerà, ma l'atteggiamento perfetto è il suo abbandono che imita l'abbandono del figlio in braccio. è l'abbandono di chi, nel combattimento spirituale, si affida a Dio con fede. Sembra che dica "Amen" che in aramaico vuol dire quest'intraducibile abbandono del figlio nelle braccia della madre. Per questo il volto della Vergine è al di là del Pathos, supera tutto il pathos ma ne è allo stesso tempo paradigma. Anche qui ammiriamo un paradosso: Regale, regina perché è stata Serva perfetta. Contemporaneo di Michelangelo è Niccolò dell'Arca, che ritrae tutti i gradi del Pathos al contrario di Michelangelo, che invece Tra Pathos e Logos sceglie il Logos, o se volete, un Pathos riassorbito dalla Fede, dall'Abbandono, dalla compiutezza del Verbo. La seconda riflessione concerne il velo. Il velo è un elemento ricorrente nelle Madonne con Bambino di Michelangelo non c'è mai un contatto diretto, tattile, carne contro carne, tra Madre e Figlio, questo contatto esiste ma è sempre filtrato da un velo. Prendiamo ad esempio la ♣129-132

Madonna di Bruges, 1503-1505, di poco successiva alla Pietà vaticana. Osservate questo nodo bellissimo, legame tra Maria e Gesù (chi contiene chi= impossibile distinguere tra contenitore e contenuto, apparentemente è la mano della Madonna che trattiene quella di Gesù, ma Gesù solleva l'indice e ingloba il pollice di Maria) Contenitore e contenuto si scambiano come l'ossimoro di Dante "figlia del tuo figlio. qui è una raffigurazione di un ossimoro). anche qui un Gesù in parte trattenuto, in parte lasciato andare, una mano lo tiene una lo lascia perché questi venga al nostro incontro. Ma se Maria è sempre vergine, specchio senza macchia, immacolata perché deve toccare Gesù attraverso il velo? Perché questo Gesù è già "Eucarestia" e per questo il velo ha luogo: come quando l'ostensorio per l'esposizione del Corpo di Cristo viene trasportato dal Sacerdote che avvolge le proprie mani per non toccare il sacro. Maria è la madre dei sacerdoti e madre del Sacerdozio, colei che letteralmente "dà il sacro". Questo velo, tuttavia, non è la sacra sindone, a cui si potrebbe pensare, dato il contesto. Non è il lenzuolo che Giuseppe di Arimatea e Nicodemo usarono per avvolgere il corpo di Cristo, ma appartiene alla Madonna, è il velo della sua veste. Il che ci porta alla terza riflessione: Secondo errore. La veste di Maria. Cos'è questo mirabile pannello monumentale dalle cui pieghe germoglia il corpo levigatissimo di Gesù, che sembra fatto di cera? Anche se a prima vista non si nota, c'è una sproporzione tra il corpo monumentale avvolto da questa veste e il volto di Maria giovanissimo, più piccolo rispetto al resto. Perché? Perché Maria non è più la Vergine di Nazareth, la fanciulla annunciata, la donna che segue Gesù da Betlemme al Calvario, Maria si è trasfigurata, è la Chiesa che contiene il corpo di Gesù. Lo era anche all'annunciazione, la prima Chiesa silenziosa, invisibile, uterina, primo tabernacolo, per cui l'Angelo si inginocchia come vedremo davanti al suo Fiat, ma lo è ancora adesso, nell'istante dell'offerta, in questo offertorio gigantesco che è il paradosso della Pietà, dove una Madre-Vergine offre il figlio morto per la nostra salvezza. L'Incarnazione avuto luogo, l'Incarnazione ha avuto un luogo e questo luogo è Maria. "via nuova e vivente che Cristo ha inaugurato per noi attraverso il velo, cioè la sua carne" (eb 10,20). Per questo la Pietà è tabernacolo e altare insieme, dall'annunciazione alla croce, dal Fiat, al Mortus est, all'Et Resurrexit.

♣139 Non avrei mai avuto il coraggio di fare quest'associazione di idee se non l'avesse citato questo autore il Cardinal Ravasi. L'Arte è una ferita, uno squarcio. VELO SQUARCIATO FONTANA, che Ravasi ha conosciuto e che diceva della sua opera che era una feitoia assoluto). Il velo di Maria si apre e dona il figlio. Si apre la storia e accoglie 'eternità. O se volete si apre l'eternità ed entra nella Storia.

“Questo è il mio Corpo” ci dice Maria facendo sue le parole di Cristo dell’ultima cena e Maria diviene altare. Per questo La pietà ha una forma piramidale che, dalla larghezza della base, partendo dal gesto e dal piede a destra, sale a spirale, grazie all’espedito del ginocchio rialzato, per poi culminare nel vertice, nella testa-cupola della Vergine. L’abbraccio di Maria è l’abbraccio della Messa in cui ogni giorno si consuma il sacrificio. Il Cristo che ci dona ce lo dona, vero corpo, vero uomo, ma sotto-il-velo-dell’ostia consacrata. Un Cristo eucarestia che si è formato tra le pieghe del suo ventre, di qui il panneggio, simbolo del grembo e della Chiesa. Maria non smette mai di donarci Gesù, come nel primo istante.

♣**143** Ce lo insegna Giotto: quando lo “diede alla luce e lo depose in una mangiatoia”. Qualunque madre, e poi figuriamoci di un Figlio così eccezionale, lo avrebbe tenuto a sé, per sé, su di sé. (Io ho tre figli e sono passata per questa esperienza. Non vedi proprio l’ora di toccarlo, guardarlo negli occhi, tenerlo stretto, dopo 9 mesi di attesa. Umanamente è questo che succede ad ogni parto). Per questo tutti i Misteri gioiosi hanno una punta di dolore e tutti i misteri dolorosi un frammento di gioia. Giotto e Michelangelo colgono questa sfumatura. Non è mai tutto o bianco o nero. Tra l’umile e scomoda paglia e l’infame e scandaloso legno della Croce c’è una somiglianza. E dunque Maria, regina della Carità, perché fu abitata dalla Carità, non trattiene per sé il figlio, ma come a Betlemme ♣**129-132** lo fa scorrere - come a Bruges - attraverso di sé (questo Gesù acquatico...) per darlo a noi. E queste pieghe sovrabbondanti della veste, hanno lo scopo di far risaltare maggiormente, per contrasto, la bellezza, la ricercatezza del corpo nudo, e di dare un senso avvolgente a tutta la composizione. Questo ampio panneggio della Madonna è in contrasto con il corpo levigato di Gesù. Di qui il paradosso tra apparenza ed essenza. Le pieghe della veste (apparenza, tattile, tangibile, corpo reale) sono il velo che nasconde la carne, l’essenza è la nudità e levigatezza del corpo nudo di Cristo-Dio (sostanza, verbo). Altro paradosso: la contrapposizione esistente tra il Verbo di Dio (creatore, immortale) e la carne dell’uomo (creata, mortale). Et verbum caro factum est E il verbo si fece carne, (Gv. 1,14). L’idea si incarna nel grembo-manto di Maria. Il Verbo diviene Cristo e Maria si fa Chiesa, Regina del Sacerdozio, perché ce lo dona. Nel vocabolario la parola “incarnazione” indica letteralmente: la rappresentazione concreta di un concetto astratto. Da sempre gli artisti hanno vissuto questo imbarazzo di rappresentare l’irrappresentabile, di visualizzare l’invisibile. Michelangelo, a mio avviso, c’è riuscito. L’effetto della carne di Cristo, questa estrema levigatezza della superficie marmorea fu paragonato da Vasari ad un miracolo e ha una corrispondenza teologica e neoplatonica insieme, esprimendo l’idea incarnata del Verbo.

Concludendo su Maria, dopo lo sguardo e il gesto notiamo la sua giovinezza. Quando domandarono a Michelangelo perché aveva scolpito il volto della Madre

tanto giovane quanto quella del Figlio, lui rispose: «Le persone innamorate di Dio non invecchiano mai!». Del resto, il predicatore del tempo, Girolamo Savonarola alle cui prediche Michelangelo assisteva, parlava spesso del rapporto tra la Vergine e il Figlio paragonandolo a quello degli Sposi Cantico dei Cantici. Maria dunque non solo è giovane perché il momento dell'Incarnazione e della Deposizione coincidono, non solo è giovane perché è vergine, ma perché "innamorata" e corrisposta da Dio. E qui giungiamo all'ultimo legame con i misteri mariani: Maria è l'immacolata concezione. Non è figlia di Eva, non patisce le conseguenze del Peccato, invecchiamento, corruzione del corpo, ma resta sempre vergine, sempre giovane e tutta bella. di qui l'apparente incongruenza tra il Cristo morto e la Madonna adolescente, una Madonna che doveva essere anziana, ma non poteva esserlo per via dell'Immacolata Concezione.

♣**150** Sebastiano del Piombo interpreta il tema in chiave mistica. Cristo giace a terra, non sulle ginocchia di Maria, la testa si appoggia antinaturalisticamente ad una pietra, il corpo scivola sul sudario, entrambi gli elementi sono prefigurazione dell'altare. Alle spalle il più bel notturno del Cinquecento si apre. Mentre la luna tramonta, così come la vita terrena di Cristo che si esaurisce, un'impercettibile alba tinge di rosa l'oscurità, dietro la Madonna, rapita in estasi. Ella resta, non è più la vergine di Nazaret è già Chiesa, forte, virile, quasi, resistente. Si erge come un edificio, il volto ne è la cupola, sul corpo di Cristo: si fonda su di lui, monumentale, lo ingloba, per donarcelo.

♣**151** La morte della Vergine. Seguendo il Racconto di Giovanni Teologo, si narra che un certo giorno il cuore della Vergine fu riempito di un desiderio indicibile di rivedere suo Figlio. Quel giorno la Madonna avrebbe pianto copiosamente, quand'ecco apparve un angelo rivestito di luce, che la salutò: "Ti saluto, o Maria! benedetta da colui che ha dato la salvezza di Israele. Alzati, prendi questa palma datami da colui che ha piantato il paradiso e dalla agli apostoli affinché la portino cantando inni davanti a te; di qui a tre giorni, infatti, deporrai il corpo. Ecco ch'io invierò da te tutti gli apostoli e non ti lasceranno più fino a quando non ti avranno trasportata nel luogo ove tu sarai nella gloria".

♣**152** Questo momento è ritratto da Filippo Lippi. L'angelo si inginocchia, con riverenza presentando un cono, che la Vergine accoglie con grazia maestosa; San Pietro sta dietro. Era uso mettere un cero in mano a una persona morente, mentre la palma è data anche a volte l'angelo dell'annunciazione, sintomo di un parallelo tra Incarnazione e Resurrezione.

Continua Giovanni:

Maria gli rispose: "Perché mi hai portato soltanto questa palma e non una per ogni apostolo? Temo che s'io la darò a uno gli altri mormoreranno. Che cosa vuoi ch'io ne faccia? Qual è il tuo nome affinché se mi interrogheranno lo possa comunicare loro?". L'angelo le rispose: "Perché domandi il mio nome? E' meraviglioso e tu non puoi udirlo. Ma allorché risalirò, te lo comunicherò e così lo potrai comunicare segretamente agli apostoli, i quali l'annunzieranno agli uomini e conosceranno il potere della mia autorità. Non inquietarti per la palma, giacché essa sarà strumento di molti prodigi e metterà alla prova tutti gli uomini di Gerusalemme; sarà manifestata a colui che crede e sarà nascosta a colui che non crede. Va' dunque sul monte e là tu conoscerai il mio nome, giacché io non lo dico in mezzo a Gerusalemme per tema che non ne sia interamente distrutta: tu l'udrai sul monte degli Ulivi, ma, come ti dirò, non (sic!) lo potrai dire agli apostoli essendo giunta l'ora di deporre il tuo corpo".

Maria riunì tutti gli Apostoli, e si mise a letto perfettamente composta per la sepoltura. Tutti piangono e Gesù appare con miriadi di angeli cantanti. E Gesù disse a sua madre: "Alzati, mia amata, mia eletta!". [34] Maria allora aprì la bocca e benedisse, dicendo: "Ti benedico perché hai compiuto ciò che mi avevi promesso e non hai rattristato il mio spirito. Tu mi avevi promesso che non avresti permesso che gli angeli venissero presso l'anima mia, e che saresti venuto tu da lei; ed ecco che mi accade, Signore, secondo la tua parola. Chi sono io, misera, per essere giudicata degna di una tale gloria?". Così dicendo portò a compimento la sua economia con il volto sorridente rivolto verso il Signore.

[35] Il Signore la abbracciò, prese la sua anima santa, la pose tra le mani di Michele, l'avvolse in pelli delle quali è impossibile manifestare la gloria. Noi apostoli abbiamo visto l'anima di Maria affidata alle mani di Michele in una perfetta forma umana, a eccezione dei tratti di femmina o di maschio, senza altro all'infuori della somiglianza di ogni corpo, e uno splendore sette volte più grande.

[36] Il Salvatore disse a Pietro: "Proteggi accuratamente il corpo di Maria, mia dimora, ed esci dalla sinistra della città, troverai un sepolcro, deponivi il corpo e aspettate fino a quando vi parlerò". Quando il Salvatore disse questo, il corpo di Maria esclamò: "Ricordati di me, re della gloria; ricordati che sono una tua creatura, ricordati che ho custodito il tesoro affidatomi". Allora il Signore disse al corpo: "Non ti abbandonerò, mia perla, tesoro inviolato! No, mai abbandonerò il tesoro sigillato fino a quando sarà ricercato". Ciò detto, improvvisamente, se ne andò in alto.

Ma uno tra gli apostoli era assente: Tommaso. E quando arriva non crede nella resurrezione della Vergine; e questo apostolo era lo stesso Tommaso, che aveva in precedenza tardato a credere nella risurrezione del Signore; ed egli desiderava che la tomba fosse aperta davanti a lui: ma non vi erano che gigli e rose. Poi,

Tommaso, alzando lo sguardo al cielo, vide la Vergine del corpo, in una gloria di luce, gettare su di lui la cintura, la stessa che è ancora oggi conservata nella cattedrale di Prato. E non erano presenti alla morte della Vergine.

♣**153-158** Tutta la storia, istante per istante, è narrata da Duccio, nella *Maestà*.

1. L'Angelo, che porta il palmo della mano, annuncia a Maria la morte prossima. L'angelo che annuncia è di solito Gabriele, ma forse è proprio qui Michele, l'angelo della morte.
2. Prende congedo dagli Apostoli.
3. La morte.
4. Il Sepolcro.
5. La Deposizione.
6. L'Assunzione, dove si alza trionfante e gloriosa, quasi aurora consurgens
7. La sua incoronazione in cielo, dove prende il suo posto accanto al Figlio.

♣**160-161** Il tema della *Morte o Dormizione*, secondo una tradizione bizantina, poi respinta come eretica, è costantemente trattato fin dai primi secoli del Rinascimento fino al XVII secolo. L'usanza di rappresentare Cristo in piedi di fronte alla tomba di sua madre, nell'atto di ricevere la sua anima, ha continuato fino al XV secolo, almeno con lievi scostamenti rispetto all'originale. Il trattamento in seguito è molto diverso. La solenne scena è una delle scene in basso nella predella dell'Incoronazione in Beato Angelico, ambientata in un astratto fondo oro con un paradiso in miniatura pieno di angeli musicisti.

Il tono è estremamente mistico, con un grande schieramento ordinato di santi, beati e angeli. Cielo e Terra si confondono per via degli angeli delle ultime file, che suonano le buccine, sollevando i loro strumenti in aria, contribuendo al senso di profondità prospettica.

♣**162** L'affresco del Ghirlandaio a Firenze, S. Maria Novella, mostra un corpo invecchiato e senza vita della Madonna sopra un giaciglio poggiato su un prato verde. Lo attorniano i vari santi, gli angeli recano le fiaccole, mentre un santo (uno degli apostoli della scena centrale) regge una palma, che simboleggia la

Resurrezione e il dono dell'Angelo. Sullo sfondo appare una veduta paesaggistica con colline tipiche della Toscana cosparse di borghi, castelli e una vistosa villa sulla destra, appartenente ai Medici di Fiesole. Sopra compare la Vergine Assunta in cielo. I due misteri sono riuniti in un'unica scena. Maria è bella e giovane, sale dentro una mandorla, tenuta dagli angeli. Infine, nel punto più alto, è raffigurato l'Eterno che accoglie Maria a braccia aperte.

♣**163** Maria non è sempre morta o nell'atto di morire: a volte si prepara pregando con gli apostoli in piedi intorno, come in un bel quadro di Hugo van der Goes, in cielo una visione si apre per la sua estasi: è Cristo Risorto che scende a prenderla con una schiera di angeli.

♣**164** La *morte della Vergine* di Caravaggio, composta per la Chiesa di Santa Maria della Scala a Roma, commissionata dall'ordine dei Carmelitani Scalzi, non incontrò il favore della comunità e fu rifiutato. Il ventre rigonfio, le caviglie scoperte, i piedi sporchi della Vergine non collimavano con la sua santità. La leggenda vuole che Caravaggio prese a modello una prostituta annegata nel Tevere, di qui il colorito verdognolo delle gote. In realtà voleva testimoniare, il pittore, l'eterna maternità di Maria, madre di tutti noi e per questo "gravida" fino alla morte. L'ambiente umile, come quello della Natività, il drappo funebre pesante, la disposizione a Croce perfetta tra l'andamento degli apostoli e il braccio della Vergine, alludono a quelle posizioni pauperistiche sposate dal Cardinal Borromeo, che Caravaggio abbracciava. Il rifiuto del quadro e l'omicidio che lo coinvolse, portarono Caravaggio ad emigrare e a morire esule.

♣**165** Gerini abbina la *Dormizione* al mistero dell'*Assunzione* con il particolare della cintola. Lo schema risente da una parte da Duccio, per i colori, e dall'altra da Angelico, per la disposizione.

♣**166** *Assunzione.*

Il Mistero dell'Assunzione di Maria è stato mirabilmente ritratto da ♣**167-169** Tiziano che fa scomparire il sarcofago, focalizzando l'attenzione sul movimento ascensionale del corpo di Maria. Costei disegna una spirale, ruotando leggermente le mani e il busto verso destra, mentre in basso un Apostolo slancia il gesto a sinistra e in alto Dio Padre la accoglie, inclinandosi a destra. Queste rotazioni e inclinazioni disegnano una linea curva nell'aria, come un vortice di colori e luci che preannuncia il Manierismo in arrivo sul Rinascimento in atto.

♣**170** El Greco abbina *Assunzione e Immacolata Concezione*, trasportando la Madonna sulla falce di luna, elemento tipico della visione dell'Apocalisse, a cui non rinuncia neanche nell'*Incoronazione* ♣**171**.

♣172 Circonfusa di luce e nuvole, anzi fatta della sostanza impalpabile delle nuvole essa stessa, è l'*Assunzione* dipinta da Previati. La preferenza per la linea curva e per la pennellata filamentosa caratterizzano questo pittore simbolista maestro del futurista Boccioni, che si fa molto influenzare dal linguaggio musicale nei suoi dipinti. La linea ondulata equivale alla melodia che si dipana spesso a partire da suggestioni musicali derivate dall'ascolto di autori del Classicismo viennese (Haydn, Mozart, Beethoven).

♣173 Benozzo Gozzoli riunisce in una scena l'*Assunzione* e l'episodio della Cintola, ricevuta a piene mani da S. Tommaso in ginocchio sulla terra. La Madonna appare in Maestà, su un trono fatto di nuvole e cherubini, tra un coro di angeli musicisti.

♣174 *Incoronazione*.

♣175 Beato Angelico interpreta il tema allestendo una sinfonia di bianchi. Su un trono luminosissimo siedono Maria e Gesù, dietro una luce abbagliante. In basso i Santi contemplan la visione in atteggiamento da oranti. Rispetto alla folla disordinata che normalmente accompagna l'evento, regna un grande ordine e silenzio. Quest'ultimo suono-non-suono, è evocato dal bianco, colore-non-colore e ben si addice alla contemplazione monastica a cui è destinato l'affresco. Si tratta, infatti, di una cella del convento di S. Marco e legati al monachesimo sono i sei Santi ritratti (da sinistra): Tommaso d'Aquino, Benedetto da Norcia, Domenico di Guzman, Francesco d'Assisi, Pietro Martire e Paolo di Tarso.

♣176 Talvolta l'*Incoronazione* avviene per mano della Trinità al completo, come nel caso di Veronese.

♣177 Talaltra I Misteri della *Dormizione*, *Assunzione*, *Incoronazione* sono verticalmente connessi tra loro, come nella vetrata di Duccio.

♣178 Elegantissima e preziosa è la scena dipinta a Loreto da Seitz sul finire dell'Ottocento. Maria, umilissima, bella e giovane, entra nella *Civitas Dei*, ricevendo l'onore dal Figlio di Regina degli Angeli e dei Santi. I colori sono ridotti al blu e oro. Maria è biancovestita, con dei lunghi riccioli biondi che le scendono sulle spalle.

♣179-180 I Misteri dell'*Incoronazione*, del *Magnificat*, dell'*Incaronazione*, sono sintetizzati da Botticelli, che ritrae la Vergine intenta a scrivere la preghiera di lode pronunciata durante la visitazione, con in braccio il Bambino che ne "guida" la stesura. Entrambe le mani, della Madre e del Figlio, la destra e la sinistra sono collegate fra loro. Da una parte scrivono insieme, dall'altra stringono il melograno, particolare emblematico, perché frutto che allude alla fertilità e

regalità, per via della “corona” e della ricchezza dei suoi semi, il cui colore rosso rimanda invece al sangue e alla Passione di Nostro Signore.

♣**181** *Madonna della Misericordia.*

Il tipo iconografico deriva dal racconto della visione avuta il 1° agosto del 1218, dal fondatore dei Mercedari, Pietro Nolasco, al quale apparve la Madonna facendosi conoscere come la Mercede (Misericordia). In seguito Pietro avrebbe fondato un Ordine religioso con il fine di riscattare i cristiani finiti in schiavitù per mano di musulmani e saraceni.

♣**182** La Vergine è raffigurata sempre in piedi, le sue dimensioni sono di solito grandi, proprio per accoglie sotto il suo mantello i fedeli inginocchiati. La "protezione del mantello" è un retaggio medievale, deriva dall'uso delle nobildonne altolocate di accogliere i poveri e i bisognosi sotto la loro protezione. Il simbolico riparo del mantello raffigura proprio questo elemento. Iacobello da Fiore fonde l'iconografia della Misericordia con la Platytera, aprendo sul petto della SS. Vergine un clipeo con l'immagine dell'Emanuele in trono, benedicente.

♣**183** Lippo Memmi riprende l'iconografia e la amplia, sia per la folla di fedeli che abita il mantello, sia per l'elemento aggiunto degli angeli che lo sorreggono.

♣**184** La più celebre raffigurazione di questo tipo si deve a Piero della Francesca, che dispone i fedeli, gerarchicamente più piccoli della Madonna, in gruppi di quattro, dividendo tra donne e uomini e lasciano anche al centro un ideale spazio vuoto l'osservatore, come molte delle icone vogliono. La tradizione vuole che Piero abbia inserito il proprio autoritratto giunto al fianco di Maria, nell'uomo voltato di fronte. L'interesse per la prospettiva e per la geometria è ben evidente nelle forme scelte da Piero: l'ovale per il volto di Maria, il semicerchio del Mantello a cui corrisponde il taglio della nicchia, l'aureola a forma di tronco di cono. La cintura di Maria è annodata in modo da formare un croce, come a dire non c'è Misericordia senza Passione: i due misteri sono intimamente correlati. Ciò si evince dalla visione generale del ♣**185** Polittico, in cui in alto troviamo la Crocifissione e in basso il sepolcro vuoto, al centro delle storie della Passione.

♣**186** Il senso di questa devozione è espresso nell'inno *Sub tuum presidium*: si tratta del più antico il più antico *tropàrion* devozionale cristiano a Maria, madre di Gesù, risalente al III secolo e ancora oggi usato in tutti i principali riti liturgici cristiani. È un'invocazione collettiva alla Madonna, invocandone l'intercessione: “Sotto la tua protezione cerchiamo rifugio, Santa Madre di Dio: non disprezzare le suppliche di noi che siamo nella prova, ma liberaci da ogni pericolo, o Vergine gloriosa e benedetta”.

♣187 *Simboli mariani.*

♣188 La rosa (o *rosa mystica*) è ricorrente, simbolo di purezza, dei cieli concentrici descritti da Dante, ma anche di Passione per via del colore rosso e delle spine. Essa indica anche la verginità (*pudor, verecundia virginitatis*). In Parmigianino la rosa passa simbolicamente dal figlio alla madre, che la accoglie pensierosa, mentre il Bambino tiene il Globo del mondo e il braccialetto di coralli rossi, simbolo della Passione.

♣189 La stella (*stella matutina*) si riferisce alla litania in Eccli 50,6 “quasi stella matutina in medio nebulae lucet”. L’intento celebrativo mediante il ricorso a un simbolo cosmico di bellezza, richiama anche l’aurora della Redenzione: in lei albeggia il *dies octava*, il nuovo giorno della ri-creazione dell’umanità.

♣190 Il giglio (*lilium inter spinas*) citato nel *Cantico* 2,1-2. Alla modesta affermazione dell’amata di essere come un fiore di campo (*ego flos campi et lilium convallium*), l’amato risponde che al contrario *sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias* (come il giglio tra le spine è la mia amica tra le altre ragazze). Riferito alla Madonna il giglio richiama la sua purezza assoluta.

♣191-2 il Vaso purissimo, contenitore immacolato del Verbo incarnato.

♣193-4 Porta (*porta coeli*). La figura della porta aperta richiama il titolo della Porta del Cielo, Maria essendo Regina del Cielo è spesso associata alla porta aperta dalla Grazia, come nell’esempio di Petrus Christus o in Perugino, che lascia intravedere l’apertura centrale di un grande tempio vuoto che si apre sull’infinito,

♣195-197 ma anche a quella chiusa del Giardino: giardino (*hortus conclusus*), ancora una volta desunto dal *Cantico* 4,12, che evoca il nascondimento e la verginità di Maria, che non conosce uomo.

♣198 E ancora “porta a due sensi”, che eleva l’uomo a Dio e fa scendere Dio all’uomo.

♣199-200 Una serie di finestre, pergole e pertugi si aprono dietro la testa di Maria, quando riceve l’Annuncio. Ritratta nella posa della *Cogitatio*, ella sta aprendo il suo pensiero al mistero inconcepibile dell’*Incarnazione*.

♣201-204 Il giardino può essere emblema anche dell’eden perduto e ritrovato, dove simbolicamente operai lavorano per rimuovere rami ed alberi secchi. Maria è il giardino restaurato dopo la caduta. Maria è una scala, che fa accedere al mistero. È la custode del Verbo incarnato, libro sigillato, il giglio puro la cesta

chiusa. Emblemi di verginità e purezza. È il letto perfettamente intatto e composto, perché “non conosce uomo”.

♣**205** È associata all’albero della Vita, l’altro dei due alberi dell’Eden. Al contrario di quello di Eva, della Conoscenza del Bene e del Male, Maria attinge all’Albero della Vita, da cui discende Gesù.

♣**206** È la Regina della Pace, come evoca l’ulivo, spesso associato a lei nelle Annunciazioni o Natività, segno della venuta del Signore della Pace, il Redentore.

♣**207** Talvolta animali fantastici si approssimano a lei, come l’unicorno, simbolo della purezza perché non domabile che da una vergine e non cavalcabile da alcun essere umano.

♣**208** Il simbolo della torre (*turris eburnea*), deriva di nuovo dal *Cantico dei Cantici*, in cui la lode della bellezza del collo dell’amata, candido e adorno: *collum tuum sicut turris eburnea* (7,4) suggerisce da un lato la purezza, dall’altro l’inaccessibilità al male, perché Maria è santa e alla concupiscenza, perché Maria è sempre vergine. Ancora una volta Parmigianino offre un esempio perfetto, allungando il collo della Vergine di una vertebra in più, così come la mano e il corpo del bambino disteso, allargando le braccia in forma di croce. Dietro di lei la Torre candida, emblema del verso del *Cantico* si erge altissima.

♣**209-210** Maria è anche cupola, *domus sapientiae* (casa della sapienza) dalla quale germina il frutto purissimo. La cupola a forma di conchiglia è il grembo materno, fecondo e propizio alla resurrezione. Da qui l’associazione con l’uovo, in Piero della Francesca, che simbolizza la rinascita.

♣**211** Il rosone, legato al Rosario, architettonicamente è l’elemento che simbolizza la verginità e fecondità di Maria: lascia passare i raggi del sole senza offendere il vetro. Non a caso, ad Orvieto, al centro dei raggi formati dalle colonnine troviamo scolpito il volto di Cristo, Verbo incarnato.

♣**212** Lo specchio (*speculum sine macula*), si riferisce a Sap 7,26, dove si afferma che la sapienza è specchio senza macchia. Chiaro è anche il riferimento all’immacolata verginità di Maria, che le permette di riflettere sul mondo la luce della sapienza incarnata, accogliendo l’immagine di Cristo senza esserne offesa.

♣**213** Tutti questi epiteti e simboli contribuiscono all’immagine di Maria che non smetteremo mai di conoscere. Impalpabile mistero, come la luce di Previati, che circonda tutto ma non si afferra, così è Maria, esempio altissimo di purezza, modello di santità e madre della carità.

♣**214** «Dio ci ha scelti in Cristo fin da prima della creazione del mondo perché fossimo santi e immacolati al suo cospetto nella carità» (Ef 1,4)