

NIGRA SUM

CULTI, SANTUARI E IMMAGINI DELLE MADONNE NERE D'EUROPA

NIGRA SUM

CULTI, SANTUARI E IMMAGINI DELLE MADONNE NERE D'EUROPA

a cura di
Lalla Groppo e Oliviero Girardi

Atti del
Convegno Internazionale

Santuario e Sacro Monte di Oropa
Santuario e Sacro Monte di Crea
20-22 maggio 2010

coordinamento editoriale e redazionale
Paolo Pellizzari



Centro di Documentazione dei Sacri Monti
Calvari e Complessi devozionali europei

NIGRA SUM

Culti, santuari e immagini delle Madonne Nere d'Europa

Organizzazione del Convegno Internazionale

Coordinamento

Giovanni Assandri, Regione Piemonte,
Settore Pianificazione e Gestione Aree Protette, Torino

Direzione

Amilcare Barbero e Oliviero Girardi

Comitato Scientifico

Amilcare Barbero
Claudio Bernardi
Guido Gentile
Pier Giorgio Longo
Stefano Piano
Paolo Sorrenti

Coordinamento scientifico

Claudio Bernardi

Segreteria organizzativa

- Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa
Linda Angeli e Milena Ortalda
- Centro di Documentazione
Lalla Groppo e Cristina Olivero

Presentazione del Convegno

22 dicembre 2009, Vescovado di Casale Monferrato
25 marzo 2010, Fondazione Cassa di Risparmio di Biella

Per aver concesso l'uso dei locali si ringraziano:

Mons. Alceste Catella, Vescovo di Casale Monferrato
Fondazione Cassa di Risparmio di Biella

Interpreti:

Silvia Aimone, Lucia Bonello (Viola S.a.s., Biella)
Lorenzo Brugo, Gisella Spalla (AXEA, Torino)

Predisposizione sito internet www.nigrasum.it

M10, Biella: Camilla Ramella Bagneri

Progetto grafico

M10, Biella: Camilla Ramella Bagneri

Rivista ATLAS

Progetto editoriale: Lalla Groppo ed Enrico Massone
Grafica: La Nuova Operaia, Casale Monferrato

Logistica

Agenzia Viaggi Scaramuzzi, Biella
STAT Viaggi, Casale Monferrato

Catering

Ristorante Croce Bianca, Oropa (Biella)
Il Ristorante di Crea, Serralunga di Crea

Contributi

Fondazione Cassa di Risparmio di Biella

Collaborazioni e sponsor

Agenzia di Promozione Turistica Locale della Provincia di Biella
Agenzia Turistica Locale della Provincia di Alessandria
Agenzia lane d'Italia, Biella
Istituto Tecnico Commerciale "Eugenio Bona", Biella
Gruppo del Cerchio, Torino
Nuova Atlantide Teatro, Pozzuoli
Associazione Culturale Gli Invaghiti, Chivasso

Si ringraziano:

- Can. Don Michele Berchi, Rettore del Santuario di Oropa
 - Can. Don Gianni Panigoni e dott. Giancarlo Macchetto, Amministratori Delegati del Santuario di Oropa
 - Mons. Francesco Mancinelli, Rettore del Santuario di Crea
- per l'accoglienza e l'ospitalità riservata ai partecipanti al Convegno



Il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei ha sede presso il:
© Parco naturale e Area attrezzata del Sacro Monte di Crea.
Cascina Valperone 1, 15020 Ponzano Monferrato, tel. +39 0141 927120 fax +39 0141 927800
Si ringrazia l'Ente Parco per avere concesso alla Regione Piemonte i contenuti della presente pubblicazione
www.sacrimonti.net

ISBN 978-88-89081-23-5

L'Editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti fotografici che non sia stato possibile rintracciare
Stampa: Centro Stampa Regione Piemonte

NIGRA SUM

Culti, santuari e immagini delle Madonne Nere d'Europa

Pubblicazione degli Atti del Convegno Internazionale

Coordinamento editoriale e redazionale

Paolo Pellizzari

Segreteria redazionale

Linda Angeli e Katia Murador

Fotografie

Archivio del Santuario di Crea

Archivio del Santuario di Częstochowa

Archivio del Santuario di Einsiedeln

Archivio del Santuario di Montserrat

Archivio del Santuario di Oropa

Archivio del Santuario di Varese

Le fotografie fuori testo sono state inserite dai curatori del volume.

Le fotografie nel testo sono state fornite dagli autori dei contributi.

Traduzioni

AXEA Congressi ed eventi, Torino

Barbara Delfino

Nicoletta Grimoldi

Irene Martin

Roberto Novello

Annette Seimer

Progetto grafico

Enea Morotti, La Nuova Operaia, Casale Monferrato

Si ringrazia Amilcare Barbero per la collaborazione al lavoro editoriale e redazionale degli Atti.

NIGRA SUM

Culti, santuari e immagini delle Madonne Nere d'Europa

Programma

Giovedì 20 maggio, Oropa - Sala Convegni del Santuario di Oropa

Prima Sessione: **Icone e simulacri della Vergine Nera**

Il tema iconografico delle Madonne Nere

Presiede Mons. *Gabriele Mana*, Vescovo di Biella

9.30 **Apertura del Convegno e saluti delle Autorità**

Mons. *Gabriele Mana*, Vescovo di Biella

Don *Michele Berchi*, Rettore del Santuario di Oropa

Giancarlo Macchetto e Don *Gianni Panigoni*, Amministratori Delegati del Santuario di Oropa

Dino Gentile, Sindaco del Comune di Biella

Roberto Simonetti, Presidente della Provincia di Biella

William Casoni, Assessore ai Parchi della Regione Piemonte

10.30 **Introduzione ai lavori**

Amilcare Barbero, *Paolo Sorrenti*, Comitato Scientifico del Centro di

Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

Presentazione del censimento delle Madonne Nere d'Europa

Claudio Bernardi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

11.30 **Madonne lignee dal volto bruno nei Santuari della Puglia e della Basilicata**

Maria Stella Calò Mariani, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

12.10 **Il colore del Sacro: uno sguardo sull'Asia**

Stefano Piano, Università degli Studi di Torino

Seconda Sessione: **Storia e antropologia delle Madonne Nere**

Introduzione generale e critica sulle origini, sviluppo, storia e radici delle Madonne

Nere, un fenomeno religioso di lunga data e diffusione mondiale

Presiede *Anna Benvenuti*, Università degli Studi di Firenze

15.00 **Il "trionfo" di Maria sulla scena della pietà cattolica moderna**

Danilo Zardin, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

15.40 **Percezione, riproduzione e imitazione di immagini mariane**

Guido Gentile, Comitato Scientifico del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

16.45 **Madonne brune tra iconografia e culto: certezze e dubbi del medievalista**

Xavier Barral i Allet, Université de Rennes II e Institute for Advanced Study-Collegium Budapest

17.30 Comunicazioni e interventi

18.30 Percorso tra i "tesori" di Oropa, visita della Mostra sulla Madonna Nera di Częstochowa e inaugurazione della Mostra fotografica "Donne e Madonne nei Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia". A seguire, recital "Donne e Madonne" a cura del *Gruppo del Cerchio* di Torino.

Venerdì 21 maggio, Oropa - Sala Convegni del Santuario di Oropa

Terza Sessione: **I grandi Santuari delle Madonne Nere d'Europa**

L'importanza storica, religiosa, artistica e culturale di alcuni dei principali Santuari mariani d'Europa scelti per area geantropologica

Presiede *Lucetta Scaraffia*, Università "La Sapienza" di Roma

9.00 **Vergini Nere del sud della Francia: forme e diffusi di un culto**

Sophie Cassagnes-Brouquet, Université de Toulouse

9.40 **La Vergine di Montserrat: immagine, liturgia e devozione nel Medioevo**

Concepció Peig, Universitat Internacional de Catalunya

10.20 **Sacra Majestas Nostre Domine Virginis Marie de Laureto**

Padre *Floriano Grimaldi*, già Archivist presso il Santuario della Santa Casa di Loreto

11.15 **Le Madonne Nere di Einsiedeln e Altötting: devozione, copie, pellegrinaggio**

Irmgard Siede, Reiss-Engelhorn-Museum, Mannheim

12.00 **Il culto delle Madonne Nere in Europa e in America: origini e trasformazioni attraverso l'Atlantico**

Malgorzata Oleszkiewicz-Peralba, University of Texas at San Antonio

Quarta Sessione: **Vergine, Madre, Regina. La rivoluzione culturale delle donne**

Relazione sul rapporto tra devozione mariana, immaginario femminile, dignità ed emancipazione della donna, trasformazioni socio-politiche

Presiede *Janusz Jadczyk*, Direttore del Museo di Częstochowa

15.00 **Le Madonne eusebiane: Oropa e Crea**

Don *Delmo Lebole*, Esperto di Storia della Chiesa Biellese

15.40 **Tavola Rotonda "Vergine Madre Regina, la rivoluzione culturale delle donne"**

Anna Benvenuti, Università degli Studi di Firenze; *Lucetta Scaraffia*,

Università "La Sapienza" di Roma; *Adriana Valerio*, Università

"Federico II" di Napoli; *Lucilla Giagnoni*, attrice e interprete teatrale

17.15 *Lucilla Giagnoni* recita *Vergine Madre* dal poema di Dante Alighieri,

La Divina Commedia, Canto XXXIII de Il Paradiso

17.30 Discussione e interventi

19.00 Presentazione della guida *Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia*, edita da SAGEP

21.15 Spettacolo teatrale "Maria Nera, mitografia cantata intorno alla

Madonna Nera di Viggiano", testo e regia di *Caterina Pontrandolfo*.

Produzione Nuova Atlantide Teatro, segnalazione Festival I Teatri del Sacro 2009.

Sabato 22 maggio, Crea - Basilica del Santuario di Crea

Sessione unica: **Santuari d'Europa**

Madonne Nere: l'esperienza religiosa nei Santuari

Presiede Mons. *Alceste Catella*, Vescovo di Casale Monferrato

9.30 **Saluti di benvenuto delle Autorità**

Mons. *Alceste Catella*, Vescovo di Casale Monferrato

Mons. *Francesco Mancinelli*, Rettore del Santuario di Crea

Gianni Calvi, Presidente P.N. Sacro Monte di Crea

Paolo Lavagno, Sindaco del Comune di Ponzano Monferrato

Giancarlo Berto, Sindaco del Comune di Serralunga di Crea

Paolo Filippi, Presidente della Provincia di Alessandria

10.15 **Maria di Nazaret, persona in relazione. La più vicina agli uomini perché la più vicina a Dio**

Don *Umberto Casale*, Facoltà Teologica di Torino

10.45 **Chi salirà il tuo monte santo? Senso e forme del pellegrinaggio**

Mons. *Giacomo Canobbio*, Facoltà Teologica di Milano

11.15 **Tavola Rotonda "Una corona di stelle: l'Europa dei Santuari mariani"**

Padre *Jan Pach*, Direttore della Biblioteca Mariana del Santuario di

Jasna Gora (Częstochowa); Padre *Othmar Lustenberger*, Santuario

di Einsiedeln; Padre *Josep Ma. Sanromà*, Rettore del Santuario di

Montserrat; Padre *Roman de Gouvello*, Santuario di Rocamadour; Padre

Marcello Montanari, Segretario della Congregazione Universale della

Santa Casa di Loreto; Don *Angelo Corno*, Rettore del Santuario di Varese;

Don *Michele Berchi*, Rettore del Santuario di Oropa; Mons. *Francesco*

Mancinelli, Rettore del Santuario di Crea

14.45 **Ripresa dei lavori e Conclusioni del Convegno**

Oliviero Girardi, Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa;

Claudio Bernardi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano;

Amilcare Barbero, Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e

Complessi devozionali europei

15.30 Concerto "Nigra Sum" a cura dell'Associazione culturale "Gli Invagbiti"

di Chivasso. Esegue l'ensemble *De Labyrintho* diretto da *Walter Testolin*.

Ancora una volta il Centro di Documentazione del sito UNESCO “Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia” istituito dalla Regione Piemonte presso il Sacro Monte di Crea è protagonista di un’operazione di elevato valore culturale. La pubblicazione degli Atti del Convegno internazionale *Nigra sum. Culti, santuari e immagini delle Madonne Nere d’Europa*, svoltosi nel maggio 2010 nei Sacri Monti di Oropa e Crea, rappresenta infatti un nuovo tassello nel mosaico di eventi, iniziative e attività, realizzate a beneficio dell’intero sistema dei Sacri Monti.

Il tema delle Madonne Nere è al centro di un diffuso e ancora poco noto fenomeno d’immagini mariane, caratterizzate dal colore bruno del volto della Vergine, che oltre ad essere venerate nei celebri Santuari di Montserrat in Spagna, Rocamadour in Francia, Einsiedeln in Svizzera, Częstochowa in Polonia, Loreto in Italia, è presente nei Sacri Monti di Crea, Oropa e Varese. Le varie tradizioni e devozioni popolari di queste Madonne, celano questioni che coinvolgono aspetti sia di ordine religioso, sia di carattere artistico, storico, antropologico e sociale. La raccolta delle relazioni esposte nel corso del Convegno, favorisce un’approfondita conoscenza delle diverse realtà, mostra il fecondo dialogo fra studiosi e ricercatori, e alimenta il senso di appartenenza ad un medesimo patrimonio comune fra i responsabili religiosi dei diversi santuari europei.

Nonostante il difficile momento congiunturale che oggi investe le pubbliche istituzioni, la Regione Piemonte ha impegnato le proprie energie economiche e strutturali per consentire la stampa del volume, consapevole dell’importanza che tale pubblicazione assume nell’ambito religioso e nel mondo culturale.

ROBERTO COTA
Presidente della Regione Piemonte

WILLIAM CASONI
*Assessore ai Parchi e alle Aree Protette
della Regione Piemonte*

MICHELE COPPOLA
*Assessore alla Cultura
della Regione Piemonte*

Porgo un saluto cordialissimo, affettuoso, pieno di stima a tutti i convenuti per questo Convegno internazionale sulla presenza delle Madonne Nere in Europa. Un saluto pieno di riconoscenza a tutti i relatori che un po' per volta ci introdurranno a percorrere in modo scientifico un percorso a ritroso per tentare di comprendere. Il colore nero o bruno è molto diffuso in Europa: basterebbe pensare ai Santuari più noti, Oropa, Crea, Varese, Loreto, Montserrat, Czestochowa, Einsiedeln, Rocamadour, dove si trovano le immagini più conosciute. Questo Convegno si propone di introdurci a guardare, per tentare di interpretare, anche i colori, come i gesti, i segni, le posizioni; per cercare di tornare indietro e capire quale sensibilità, quale emozione, quale pensiero hanno provocato i colori, i gesti e le posizioni. Il Convegno scientifico è soprattutto sul colore, e sul colore nero; ma varrebbe la pena, sin dall'inizio, tentare di allargare lo sguardo, perché un elemento non è mai isolato. Una Madonna solitaria, rara nei tempi più antichi, un po' più diffusa oggi; oppure una Madonna con Bambino. L'iconografia antica è sempre così: una Madonna seduta o una Madonna in piedi, i colori dei vestiti della Madonna o del Bambino, colori diversi che sono profondamente significativi, che non sono casuali. Una Madonna, una donna con una corona in testa non aggiunta successivamente, ma presente fin dall'inizio; una Madonna che normalmente tiene il figlio in braccio, ma l'altra mano cosa tiene, in che posizione è? Tentare di imparare a guardare, per interpretare, per riuscire a capire. Siamo nel Santuario di Oropa in questi primi due giorni del Convegno scientifico e tentiamo di guardare la nostra Madonna oropense vedendola come madre con un bambino: una Madonna che è incoronata fin dall'inizio, anche se poi ci sono incoronazioni centenarie che mettono su questa corona lignea che fa parte dell'iconografia, altre corone. Una Madonna che ha un Bambino in braccio, ma un bambino in posizione regale, seduto come su un trono, un bambino che ha le mani e le usa: con la destra benedice manifestando la Trinità e i due misteri dell'Incarnazione con la posizione delle dita, mentre sulla sinistra tra le mani trattiene una colomba che non è certamente un giocattolo. E sulla destra abbiamo questo frutto sormontato da una croce gemmata: tutto è significativo, così i colori. Mi permetto di dire che tutto è da guardare, tutto è da interpretare per riuscire a contemplare, per riuscire, in definitiva poi, a pregare. Dico ancora un'ultima parola di introduzione, sul colore. Sarebbe interessante per esempio in modo parallelo e laico fare un percorso a ritroso sul perché i mobili del Rinascimento nelle nostre case erano neri, di proposito neri. Così come i vestiti delle persone, soprattutto delle donne. Perché quei mobili erano neri? A noi oggi danno persino un po' fastidio e qualcuno magari li schiarisce, perché sono fuori moda. Ma quel mobile del Rinascimento era così perché c'era una sensibilità, perché quel mobile con quel colore provocava un'emozione, esprimeva un pensiero, un ideale. Era il modo in cui si viveva in una casa e si accoglievano gli ospiti, nel salotto buono. Quel colore non era indifferente. Per dire che saremmo aiutati ad andare all'indietro nel tempo ma in definitiva a scendere dentro di noi e scoprire emozioni, scoprire sensibilità, scoprire pensieri e ideali. E quindi anch'io auguro giornate intense, di confronto, di riflessione e di ascolto.

GABRIELE MANA
Vescovo di Biella

Ho accolto volentieri l'invito rivoltomi a presentare il volume che raccoglie gli Atti dello splendido Convegno internazionale svoltosi ad Oropa e a Crea dal 20 al 22 maggio 2010.

Mi è così offerta l'opportunità per esprimere gratitudine e compiacimento per un evento di alto valore culturale che ha visto valenti relatori proporre interessanti e approfondite ipotesi intese ad illuminare il "mistero" delle Madonne Nere.

Sulle chiese, sul "fatto religioso", in questi ultimi anni, si è scritto e si scrive molto. Si è scritto e si scrive di storia e di arte, di architettura, di scultura e di pittura, di tecniche costruttive e del restauro... E questo è molto bello: rende evidente l'importanza culturale che a tali realtà si annette.

Eppure, sovente, non si prende in considerazione l'aspetto più importante: lo scopo per cui l'intero patrimonio religioso esiste, è stato costruito, scolpito e dipinto. Perché nella vita delle comunità credenti, pellegrinanti, oranti vengono ad esistere le Madonne? E, segnatamente, le Madonne Nere?

Lo scopo è prima di tutto religioso. E il grande avvenimento della costruzione degli edifici sacri e della loro decorazione, evento che durò secoli e continua ancor oggi, è stato ed è essenzialmente un avvenimento di fede, prima che artistico. Non intendevano quegli uomini, vescovi, preti, fedeli, scultori e pittori far solo un'opera d'arte, per il godimento intellettuale di *élite* raffinate: il fine era di favorire nel popolo cristiano il senso del divino, la preghiera, il trasporto spirituale. La chiesa è un luogo sacro d'incontro dei credenti in comunità e della comunità con Dio, e come tale veniva prima di tutto concepita.

Solo ponendosi dal punto di vista della fede, solo lasciandosi trasportare da ciò che l'edificio sacro, la pittura, la scultura veramente sono e significano nel contesto sopra accennato, si può arrivare a comprenderne il reale significato. Anzi, di più: una chiesa e quanto di artistico contiene, non è qualcosa da guardare; è qualcosa da vivere...

L'arte e il bello infatti, sono veicoli e icone della fede di un popolo da una parte, e dall'altra del divino. Attraverso la fruizione del bello, il credente riesce a raggiungere Dio. Le nostre chiese sono quindi da considerare innanzitutto come edifici spirituali e, qualunque siano i caratteri con cui si presentano, costituiscono sempre una realtà altamente significativa perché sono un indice del sentire religioso delle comunità che le hanno volute. Chi vi entra da credente, intinge la mano nell'acqua benedetta e fa il segno di croce, deve saper leggere il messaggio spirituale di quelle pietre e di quelle pitture e di quelle sculture...

Esattamente questo è l'essenziale del "mistero" delle Madonne Nere; esattamente questo ci dicono nel loro "rivelare e nascondere"; nel loro "parlare e tacere", nel loro "fascino discreto"...

Sì, davvero, esse proclamano: *Nigra sum sed formosa!*

ALCESTE CATELLA
Vescovo di Casale Monferrato

Diversi tra i Sacri Monti includono un Santuario dedicato alla Madonna, vuoi come nucleo originario in rapporto col quale si è sviluppato il sistema delle cappelle e dei rispettivi “misteri”, vuoi come esito contestuale allo sviluppo di una “nuova Gerusalemme”, come a Varallo.

In due tra i Santuari in questione sono venerate antiche immagini della Vergine che tradizionalmente sono state caratterizzate da un particolare connotato: a Oropa, una fonte del XVII secolo dice che la bella statua gotica ha il volto oscurato da una “divota negrezza”; a Crea la statua duecentesca presentava anch’essa un volto oscuro, prima che un recente restauro le restituisse la policromia originaria. Un tale attributo accomuna queste due immagini ad un schiera quasi sterminata di altre immagini mariane. Le Madonne di Crea e Oropa emergono così entro una rete complessa di relazioni d’ordine simbolico, spirituale e devozionale.

L’interpretazione tradizionale ha visto per tempo (già in età medievale) nel volto oscuro di queste immagini mariane un richiamo alla fanciulla del *Cantico dei Cantici* e così l’ha proposto alla considerazione dei fedeli devoti. Un’esegesi ulteriore ha ravvisato nell’oscuramento dei volti un segno di ragguardevole antichità tale da legittimare e sostenere la loro venerazione. Interpretazioni erudite o polemiche, sin da XVI secolo, hanno ravvisato nelle Madonne Nere reminiscenze di antiche divinità pagane: dalla Diana di Efeso a Iside. Ai nostri giorni altre interpretazioni, quasi una vulgata fantasiosa, additano in questi simulacri l’insorgere di una numinosità arcaica e sotterranea mai estinta.

Ben diverse ovviamente sono le ragioni di una ricerca intesa a delineare rispondenze e ricorsi nella prospettiva di una storia allargata delle religioni e dei culti. E altre ancora, ovviamente, sono le ragioni che inquadrano la venerazione delle Madonne dal volto oscuro nella storia del culto mariano tra motivi d’ampia portata e vicende specifiche, inerenti ai singoli Santuari e agli ambiti storico-geografici che in essi si rispecchiano. Ragioni che nel caso dei Santuari e delle Madonne di Oropa e di Crea concernono anche l’intensa, plurisecolare devozione d’indole per così dire patriottica, di cui godono in due distinti e interferenti ambiti subalpini.

Il fenomeno delle immagini, segnatamente mariane, dal volto oscuro ha impegnato indagini positive e per così dire filologiche intese a definire, con riguardo a casi specifici, e con appropriate metodologie, la consistenza materiale, l’origine e la cronologia dell’oscuramento, non trascurando la rilevanza simbolica con cui è stato recepito ed esaltato nei rispettivi ambienti culturali e devozionali.

Tutti questi temi sono parsi degni di un approfondimento scientifico nel Convegno di cui qui appaiono gli Atti. La connessione specifica dell’argomento con la storia e l’immaginario di Santuari inseriti nel novero dei Sacri Monti e nell’orizzonte più ampio, anche più che europeo, di altri Santuari e Complessi devozionali ha motivato sia la proposta avanzata dalla Riserva di Oropa sia l’accoglimento e l’impegno del Centro di Documentazione, che per ragioni istituzionali – rafforzate dal riconoscimento dei Sacri Monti come Patrimonio dell’umanità recentemente decretato dall’UNESCO –, ha preso parte all’iniziativa coinvolgendo studiosi di varia competenza e provenienza. I loro apporti configurano un consuntivo di ampia portata che non mancherà di favorire ulteriori sviluppi.

GUIDO GENTILE, LALLA GROPPA, PIER GIORGIO LONGO, STEFANO PIANO, PAOLO SORRENTI
*Comitato Scientifico del Centro di Documentazione dei Sacri Monti,
Calvari e Complessi devozionali europei*

In collaborazione con AMILCARE BARBERO,
già Direttore del Centro di Documentazione



Sacro Monte di Oropa, Basilica antica e Basilica superiore



Sacro Monte di Crea, il Santuario

Introduzione ai lavori

Amilcare Barbero

Direttore del Parco del Sacro Monte di Crea e del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

Sono lieto di introdurre i lavori di questo Convegno. Esso concretizza le aspettative degli Enti e delle persone che vi hanno lavorato.

Spesso, come accade, la realizzazione di iniziative culturali importanti come quella odierna – e non vi è dubbio che quella di oggi lo sia per la qualificata partecipazione di insigni studiosi e dei rettori dei più importanti santuari mariani europei che abbiamo l'onore di accogliere e di ascoltare nei prossimi giorni – ebbene, spesso accade che tali iniziative abbiano un avvio incerto, un po' titubante. Richiedano tempo per definire i vari aspetti del progetto, trovare i giusti canali di ricerca e comunicazione.

Poi, improvvisamente tutto si sblocca e si parte a ritmo via via sostenuto sino a configurarsi per quello che l'iniziativa è: il Convegno di oggi.

Il progetto ha preso l'avvio prevedendo sin da subito due azioni complementari: la prima di censimento e indagine preventiva, la seconda di approfondimento e di confronto. Entrambe nascono dalle esperienze e dagli interessi di studio delle istituzioni e delle persone che le hanno pensate e realizzate: la Riserva naturale del Sacro Monte di Oropa, il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, l'Università Cattolica di Milano. Nella fattispecie rispettivamente da Oliviero Girardi, Direttore della Riserva di Oropa, dal Comitato Scientifico del Centro di Documentazione costituito da Guido Gentile, Piergiorgio Longo – che sappiamo sofferente per una malattia e al quale va il nostro più affettuoso augurio di un pronto ristabilimento – nonché Stefano Piano, Paolo Sorrenti e dal sottoscritto; infine da Claudio Bernardi dell'Università Cattolica di Milano.

Il Convegno si inserisce pertanto nell'ambito di una Convenzione stipulata fra il Centro di Documentazione e l'Università Cattolica che prevede il conseguimento di tre obiettivi coordinati da Claudio Bernardi: il primo il censimento delle Madonne Nere presenti in Europa e l'organizzazione del Convegno odierno; il secondo la realizzazione di una bibliografia italiana relativa ai Sacri Monti affidata alla cura di Danilo Zardin e di Piergiorgio Longo; il terzo l'avvio di azioni di drammaturgia a partire dagli stimoli che “il gran teatro montano dei Sacri Monti”, per utilizzare una citazione celebre di Giovanni Testori, suscita nella sensibilità religiosa e intellettuale degli uomini d'oggi.

La realizzazione del progetto di censimento delle Madonne Nere è affidato alla Riserva Naturale del Sacro Monte di Oropa e concretizza così un vecchio sogno dell'Amministrazione del Santuario.

Sacri Monti, quindi, in cui convivono e trovano attuazione le aspettative e i progetti portati avanti dalla pluralità dei soggetti che, in un modo o nell'altro, sono chiamati a governarli e amministrarli: le Amministrazioni religiose – Santuario e Curia vescovile – e le Amministrazioni laiche – le Regioni, i Comuni, gli Enti Parchi e Riserve naturali.

Sacri Monti ancora, che la Regione Piemonte ha voluto istituire a partire dal 1980 ad Aree protette regionali (Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Oropa, Orta e Varallo), gestite ciascuna da un proprio Consiglio di Amministrazione, e che l'UNESCO, con l'aggiunta dei due Sacri Monti lombardi di Ossuccio e Varese, ha inserito nel 2003 nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità.

Un riconoscimento che viene dopo l'inserimento dell'unico altro sito seriale dell'Umanità presente in Piemonte: le Residenze Sabaude. Rispetto a quest'ultimo i Sacri Monti piemontesi, pur disponendo di minori risorse finanziarie, hanno dimostrato maggior vitalità, varietà propositiva, comunità di intenti, perseguite nell'ambito del Coordinamento costituito dai Presidenti dei Sacri Monti istituiti ad Aree Protette. Un'abitudine a lavorare insieme che è frutto di una consuetudine vecchia ormai di alcuni decenni e che ha contribuito a levigare le asperità, smussare gli spigoli di cui ciascun di noi è, inevitabilmente, portatore. In sostanza, lavorare insieme per ottenere obiettivi comuni e, ciò che è più significativo, condivisi.

Il Convegno di oggi è appunto il frutto di questa condivisione fra il Sacro Monte di Oropa e quello di Crea, accomunati dalla stessa tradizione che vede nel vescovo Eusebio l'origine della devozione ai due antichi simulacri mariani che si venerano nei rispettivi santuari e che tanta parte hanno avuto nella storia delle popolazioni monferrine e biellesi.

E se tradizionalmente la nascita dei Sacri Monti è fatta risalire al 1491, con Varallo – e ad una devozione di tipo cristocentrica –, essi si caratterizzeranno nel tempo sempre più come santuari di culto mariano.

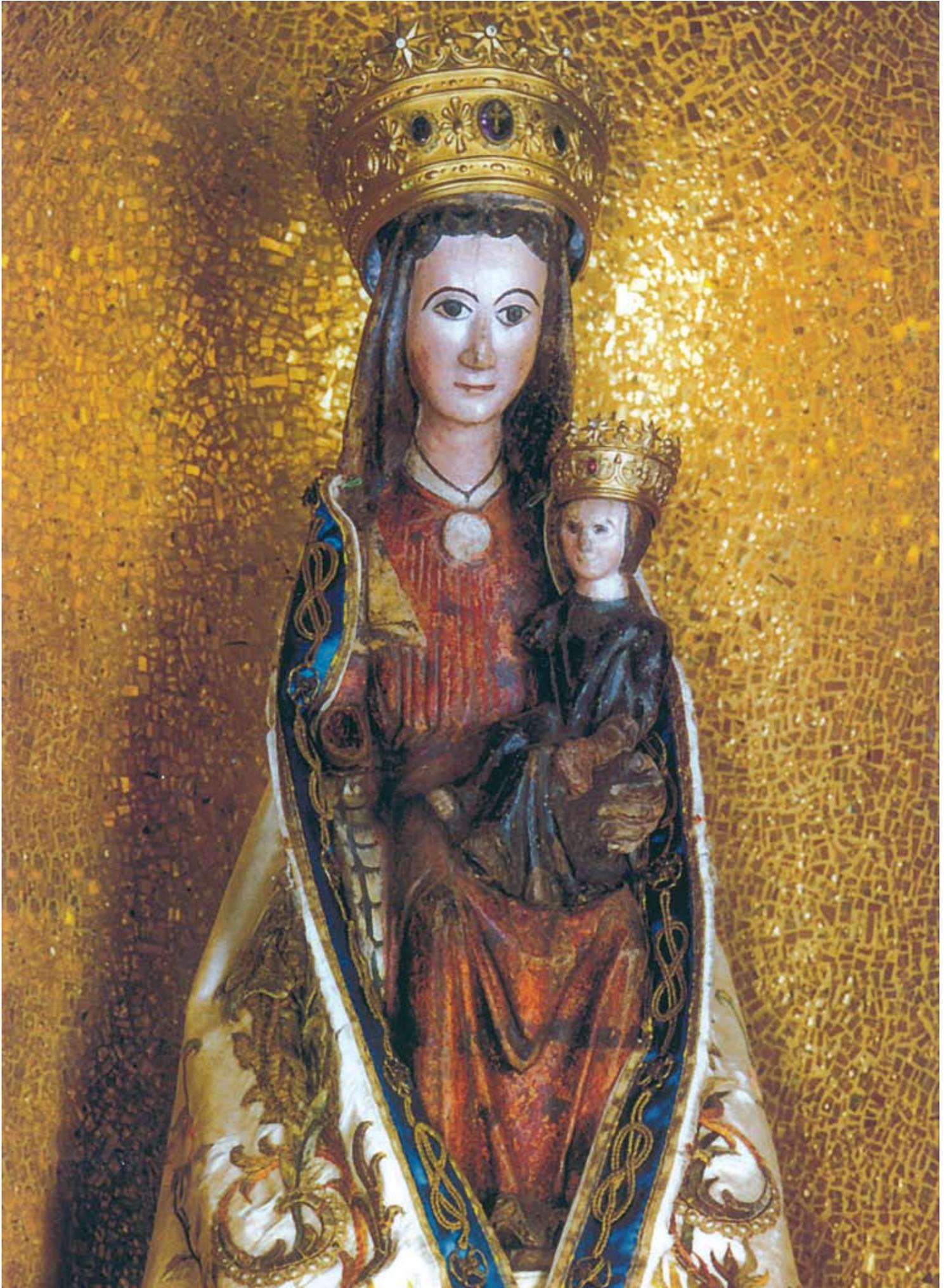
Fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Settecento i Sacri Monti diverranno così i luoghi deputati di due devozioni "stazionali" – come stazionali sono, in tutta Europa, le devozioni degli altri Complessi devozionali – che si svilupperanno con la Controriforma: il Santo Rosario (per Varese e Ossuccio ma anche per Crea e Oropa con le storie di Maria) e la Via Crucis, o commemorative della passione di Cristo (con Domodossola e Belmonte).

Ecco motivato l'interesse del Centro di Documentazione per il culto delle Madonne Nere. Se noi sovrapponevamo, a livello europeo, le cartine riportanti il censimento dei Complessi devozionali a quelle del censimento delle Madonne Nere, vedremmo che molti dei punti indicati coincidono. E ciò non è fuori luogo: è semplicemente un'ulteriore testimonianza delle trasformazioni di antichi culti mariani in forme di devozioni più moderne.

Così che l'arco di tempo che intercorre fra il culto delle Madonne Nere e i Complessi devozionali di età barocca eretti per celebrare una rinnovata vene-

razione mariana, rappresenta tanto la storia della pietà dei fedeli di un territorio – che si svolge senza soluzioni di continuità – quanto l’evolversi e l’affermarsi di nuovi fenomeni culturali rispetto a modelli più antichi.

Avremo modo nel corso di queste giornate di verificare dove, come e quando questi presupposti trovino conferma ed attuazione nelle diverse realtà devozionali che, via via, ci verranno presentate e illustrate.



Sacro Monte di Crea, statua della Vergine

RELAZIONI

La ricerca Web sulle Madonne Nere

Claudio Bernardi e Emanuele Rolando
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

¹ Si tratta di un fenomeno religioso che sta destando negli ultimi decenni un diffuso interesse, soprattutto perché legato alla presunta permanenza di culti di divinità femminili delle religioni pagane o al sospetto che culto ed edificio siano appartenuti al celebre ordine cavalleresco dei templari.

² Va detto che esistevano già alcuni siti (o portali) sul tema delle Madonne Nere, molti dei quali riportavano anche alcuni elenchi, più o meno approfonditi. *In primis* bisogna segnalare il sito *Architecture et patrimoine*, (<http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>), curato dal Ministero della Cultura francese. Il sito è il modello perfetto di ricerca. Le schede, tutte relative al territorio francese, sono molte precise e ricchissime di informazioni. Occorre però selezionare con attenzione le informazioni desiderate.

Il sito *Vierges Noires* (<http://viergesnoires.marie-madeleine.com/index.htm>) è ad oggi aggiornato solo per la Francia; segnala moltissime Madonne Nere (più del sito precedente), ma non dà molte informazioni e talvolta confuse.

Il sito *Black Madonnas* (<http://campus.udayton.edu/mary/resources/blackm/blackm.html>) – frutto di uno studio condotto da *The Marian Library/International Marian Research Institute* con sede presso la University of Dayton, in Ohio – vale per tutti i Paesi e dà più informazioni rispetto

Nell'ambito del patrimonio artistico, religioso e culturale dei Sacri Monti spicca la dedicazione a Maria e la centralità del culto mariano in ben quattro dei nove complessi riconosciuti dall'UNESCO Patrimonio dell'umanità: Oropa, Varese, Crea, Belmonte. Oropa non deve la sua fama al Sacro Monte, ma al celebre santuario in cui si venera una Madonna Nera. È noto come il complesso di Oropa fosse sotto il dominio sabauda una sorta di santuario "nazionale". Queste due caratteristiche, la presenza di un simulacro o di una icona di Vergine Nera e il legame "patriottico" del santuario mariano, sono presenti in altri celebri santuari d'Europa, come Czestochowa e Montserrat. Da questi e altri stimoli, come l'antica coloritura scura della Madonna di Crea o la diffusa curiosità scientifica e popolare sul fenomeno delle Madonne Nere¹, è partito il progetto del Convegno Internazionale, per il quale occorreva però raccogliere velocemente una serie di dati e di problematiche da affrontare. Una preliminare consultazione dei siti Web aveva subito svelato l'imponenza del fenomeno delle Madonne Nere, per cui si decise di effettuare una più seria ricerca online. Il primo obiettivo dell'indagine, condotta tra il dicembre 2008 e l'aprile 2009 dal dott. Emanuele Rolando sotto la supervisione del comitato scientifico del Centro di Documentazione dei Sacri Monti e del prof. Claudio Bernardi dell'Università Cattolica di Milano, era quello di stilare una sorta di censimento delle Madonne Nere (statue, simulacri, icone, dipinti) presenti in Europa.

Il lungo ed appassionante lavoro di schedatura, portato avanti con l'ausilio di uno dei più noti programmi per la creazione di database (strutturato in modo da poter effettuare ricerche incrociate ed elaborare i dati, esportabili anche su altri software, come programmi di scrittura o fogli elettronici), ha prodotto una corposa banca dati sulle Madonne Nere². Per dare solo un'idea dei risultati del censimento, diremo che per la sola Europa sono state reperite 741 Madonne Nere, così distribuite:

- Francia: 428
- Italia: 126
- Spagna: 107
- Germania: 18
- Belgio: 17
- Malta: 8
- Svizzera: 7
- Austria: 5
- Repubblica Ceca: 4
- Romania: 3

- Portogallo: 3
- Polonia: 2
- Croazia: 2
- Lussemburgo: 2
- Regno Unito: 2
- Irlanda: 1
- Kosovo: 1
- Lettonia: 1
- Lituania: 1
- Montenegro: 1
- Ungheria: 1
- Turchia: 1

L'altissimo numero di Madonne Nere trovate in Francia è dovuto, da un lato, all'effettivo primato francese, dall'altro, al fatto che oltralpe la ricerca delle *Vierges Noires* è ormai giunta ad un livello molto avanzato. Attraverso la ricerca Web nessun altro Stato ha fornito informazioni sulle Madonne Nere presenti sul suo territorio in modo altrettanto accurato.

A proposito della complessa questione del pigmento della Vergine, trattandosi di una primissima schedatura o ricognizione, d'ordine generale, si è preferito tener conto di ogni caso di Madonna considerata "nera" o "bruna". Oltre alle Madonne universalmente riconosciute come "nere" (es. Oropa), ci sono infatti molti altri casi: Madonne "brune" (di incarnato scuro, ma non nere), Madonne "sbiancate" (che erano nere, ma che sono state rese bianche, ma sono ancora venerate come nere o brune, es. Crea) oppure Madonne che da alcuni sono considerate nere e da altri no (es. Orcival).

La scelta di utilizzare come unica fonte di ricerca quell'immenso serbatoio informativo che è il Web, se da una parte ha permesso di creare in tempi rapidi un elenco il più possibile esaustivo di Madonne Nere presenti in Europa, dall'altra ha messo in evidenza la scarsa attendibilità di molte informazioni, dovuta in gran parte alle perplessità scientifiche che accompagnano tutti i siti non direttamente controllati da università e istituti di ricerca³. Ciò ha imposto il congelamento del materiale schedato, perché ci è sembrato necessario verificare, attraverso un lungo e rigoroso controllo, la bontà delle informazioni raccolte. Nell'imminenza del Convegno, svol-

al sito precedente, ma talvolta è impreciso.

Invece il sito *Inventaire des sanctuaires et lieux de pèlerinage chrétiens en France* (<http://www.coldev.org/sanctuaires/index.php?r=cons>) è affidabile e schematico, ma ha schedato poche Madonne Nere.

Il sito *Lieux Sacrés* (<http://lieuxsacres.canalblog.com/>) è amatoriale, ma è attento alle Madonne Nere ed ha anche delle bellissime immagini. Vale sostanzialmente solo per la Francia.

Il sito *Marie de Nazareth* (<http://www.mariedenazareth.com/1.0.html>) è sintetico e abbastanza affidabile.

Il sito *Notre Dame de France. La Vierge pèlerine* (<http://notre-dame-de-france.com/fr/les-108-statues-qui-ont-pelerine-en-france-en-1995-et-1996>) non è specifico sulle Madonne Nere, ma alcune delle Madonne di cui parla sono nere; ha delle belle immagini.

Wikipedia, alla voce "Madonna Nera", dà un buon elenco di Madonne Nere; sono valide soprattutto la versione italiana (http://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_Nera)

e quella tedesca (http://de.wikipedia.org/wiki/Schwarze_Madonna). Vale la pena segnalare che molti altri siti che parlano delle Madonne Nere, in realtà, adottano gli stessi elenchi di Wikipedia.

Il sito *Turismo: la Ruta de las Virgenes Negras* (<http://infokrisis.blogia.com/2005/072701-turismo-la-ruta-de-las-virgenes-negras.php>) elenca le Madonne Nere spagnole ed è abbastanza affidabile, ma non dà molte informazioni.

Il sito *La diffusion de la dévotion et de l'iconographie de Notre-Dame de Montaigu* (<http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/NDdBS/NDdeMontaiguDiffusion.html>) tratta delle statuette (moltissime delle quali venerate come Madonne Nere) ricavate dalla quercia miracolosa di Montaigu in Belgio.

Invece il sito http://photo.net/photo/db/presentation?presentation_id=339344 è un blog, ma ha delle bellissime immagini di Madonne Nere francesi.

³ Ciò vale anche per le indicazioni bibliografiche direttamente suggerite dai siti.

tosì ad Oropa e a Crea nel maggio del 2010, tra le due scelte estreme di pubblicare comunque tutto, con dati non definitivi né per qualità né per quantità, lasciando al singolo ricercatore l'onere di valutare l'attendibilità dei rimandi Web, o di non far trapelare nulla della ricerca svolta, si è optato per una prudentissima via intermedia di comunicazione pubblica della ricerca, costituendo un sito Web (www.nigrasum.it) con l'elenco dei 741 casi censiti e i relativi link di rimando.

Tra il luglio e il settembre 2010, conclusosi il Convegno, il dott. Rolando si è poi dedicato alla revisione delle schede, al fine di uniformare il linguaggio tra una e l'altra e di limare le incongruenze di informazioni tra i vari siti dai quali si erano a suo tempo attinti i dati. Se disponibili, ad ogni Madonna Nera sono state associate una o più immagini. Va ricordato che, a causa della differenza d'importanza tra un caso e l'altro oppure del fatto che alcune Madonne Nere hanno sul Web una "visibilità" migliore di altre⁴, non tutte le schede presentano tutti i campi previsti⁵. In novembre le 741 schede sono state infine "caricate" sul sito.

Tra le voci che costituiscono il menù nella parte sinistra della homepage del sito si trovano attualmente:

- una *Bibliografia generale*, con gli estremi bibliografici dei più attendibili testi sul vastissimo universo delle Madonne Nere;
- il *Database Madonne Nere*, con tutte le schede, divise per nazione, e le relative immagini;
- alcune *Brevi indicazioni*, un riassunto di quanto è stato detto in queste pagine;
- una pagina di *Ricerca* per poter selezionare al meglio le informazioni desiderate all'interno del database;
- una pagina dedicata alle *Segnalazioni*, attraverso la quale l'utente può segnalare agli amministratori del sito eventuali errori, imprecisioni, aggiunte o la presenza di Madonne Nere non censite⁶.

⁴ Esistono casi di Madonne Nere non particolarmente importanti (se paragonate ad altre), ma "privilegiate" dal fatto che alcuni appassionati hanno creato dei siti Web *ad hoc*.

⁵ I campi in cui ogni scheda è stata strutturata sono i seguenti:

- *Intitolazione*: il titolo ufficiale della Madonna Nera (es. Nostra Signora di Oropa, Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej (ecc.);
- *Nazione*: lo Stato (attuale) in cui si trova (es. Italia, Francia, ecc.);
- *Luogo*: la città e l'edificio in cui è conservata (es. Chartres, cattedrale di Notre-Dame, cappella di Notre-Dame du Pilier, ecc.);
- *Tipologia*: se si tratta di statua, di dipinto, ecc.
- *Materia/Tecnica*: il materiale e/o la tecnica con cui è stata realizzata (es. legno dipinto, bronzo, ecc. per una scultura; olio su tavola, affresco, ecc. per un dipinto);
- *Dimensioni*: l'altezza, la larghezza e lo spessore della statua

o l'altezza e la larghezza del dipinto;

Man mano che si elaboreranno dati più sicuri ed attendibili il sito verrà aggiornato per farlo diventare, si spera, la miglior banca dati italiana, se non europea, sulle Madonne Nere. Già gli Atti e la Bibliografia del Convegno daranno un contributo notevolissimo a questo filone d'oro, oroepeo ed europeo.

- *Epoca*: il secolo, il decennio o, se noto, l'anno di realizzazione dell'opera (se il dato non è sicuro si è scelto di farlo seguire da un punto interrogativo);
- *Autore*: lo scultore o il pittore che ha eseguito l'opera, qualora noto;
- *Iconografia*: es. Madonna con il Bambino (Maestà), Pietà, ecc..., oppure più specifiche iconografie mariane (es. Madonna d'Oropa, Madonna di Loreto, ecc.);
- *Descrizione*: una breve descrizione dell'oggetto in questione;

- *Tradizioni/Venerazione*: tutto ciò che concerne i racconti miracolosi di rinvenimento della statua o del dipinto (un *topos* per le Madonne Nere); i prodigi di cui l'icona si è resa nei secoli protagonista, i particolari poteri che i fedeli le attribuiscono; i giorni dell'anno in cui è particolarmente celebrata;
- *Storia*: le vicissitudini che la statua o il dipinto ha attraversato nel corso dei secoli (furti, spostamenti, mutilazioni, ecc.) e, qualora ritenute particolarmente importanti, le fasi costruttive ed amministrative del santuario o, più in generale,

- dell'edificio che la custodisce;
 - *Stato/Restauri*: come si presenta allo stato attuale l'opera ed i maggiori interventi di restauro che ha subito;
 - *Incoronazioni*: le eventuali incoronazioni con cui la Madonna Nera è stata onorata in passato.
 - *Sito Web*: i siti che trattano la Madonna Nera in questione e sui quali si è basata la schedatura.
- ⁶ Alcune segnalazioni sono già giunte, tanto che nel momento in cui scriviamo (settembre 2011) le Madonne Nere censite sono in tutto 745.



Sacro Monte di Oropa, Madonna Nera

Oropa la città sul Monte. Itinerario storico descrittivo di un santuario mariano delle Alpi biellesi*

Paolo Sorrenti

Architetto. Membro del Comitato Scientifico del Centro di Documentazione dei Sacri Monti,
Calvari e Complessi devozionali europei

Introduzione

Sopra Biella, vi è un famoso Santuario sulle Alpi e un grande Ospizio per i pellegrini. Com'è bella la primavera sulle Alpi, quando si vedono ovunque sui declivi ciuffi di piccole primule tenere e pure come fresca crema, ed all'intorno sorgenti che fuoriescono dal loro alveo e queste colate di verde, di un verde così tenero come smalto. [...] Tutt'intorno ad Oropa vi sono montagne e foreste e non dimentichiamo il torrente di acqua chiara che attraversa la proprietà. [...] I grandi chiostrini formano come una specie di salotto e di ambulacro comune (oltre ben inteso la sala delle riunioni) dove i ragazzi possono correre e divertirsi guardando la stella della sera. Così ogni appartamento dà tramite la porta, sulla società, e dalle sue finestre direttamente sulla natura. [...] Nel mezzo vi è la cappella col Santissimo Sacramento continuamente esposto, giorno e notte. E tutto intorno il grande e santo lavoro della campagna che dà l'abbondanza e che esclude la ricchezza¹.

* Il profilo storico sintetico è stato definito basandomi sugli studi recenti e più completi che riguardano le origini, l'evoluzione e la devozione di Oropa, sia dal punto di vista storico-spirituale sia storico-architettonico e artistico. In particolare:

- Angelo Stefano Bessone, *Storia di Oropa dal XIII al XIX secolo*, Biella 1970;

- Delmo Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Il Santuario di Oropa*, 2 voll., Gaglianico 1996 e 1998;

- Mario Trompetto, *Storia del Santuario di Oropa*, Biella 1983.

¹ Carlo Torrione, *L'Oropa di Paul Claudel*, Biella 1984, pp. 15-19. Scrittore, poeta, drammaturgo, Paul Claudel nasce a Villeneuve-sur-Fère en Tardenois il 6 agosto 1865 e muore a Parigi il 23 febbraio 1955. Addetto commerciale a Roma durante la I Guerra mondiale, la sua presenza nel Biellese è probabilmente legata al fatto di dover ispezionare la produzione di panno militare. Dopo una visita al nostro santuario, Claudel matura questa *Idea di Oropa*, nella quale – in forma dialogica – illustra il suo modello ideale di città futura.

Città apparve il nostro santuario agli occhi di Paul Claudel, che descrisse, nelle linee essenziali, come se, fra paesaggio e costruito, non vi sia cesura e regni sovrano uno *status* sociale ordinatore.

È un luogo ideale quello de *l'Idée d'Oropa*, appena uscito dall'inverno, nel quale – disciolte le nevi e diradate le nebbie – i lastrici non sono calpestati da persona. Non l'Oropa della turba di fedeli (occasionalmente) scaricati giornalmente nel pieno della stagione estiva che affollano il santo luogo, né dei novenanti, né di coloro che, nei tre giorni a disposizione, invocano l'intervento divino tramite la Madre del Cielo, ma l'Oropa che più si ama, quella del risveglio primaverile, in cui – rari i pellegrini – maggiormente è il suono del silenzio a fare compagnia.

Questa immagine dell'amena località alpina dipinta da Claudel, nella quale ha sede la piccola città santa, edificata sul monte – nata in simbiosi con la montagna, retta da una comunità attiva e produttiva che vive, in armonia, alla luce del Santissimo – è occasione di richiami evangelici. Le “millesimate” testate d'angolo, che ritmano i fabbricati, testimoniano non solo fede e coraggio, ma si fanno Verbo: «In verità vi dico: se avrete fede pari a un granellino di senapa, potrete dire a questo monte: spostati da qui a là, ed esso si sposterà, e niente vi sarà impossibile» (*Matteo 17,20*).

Il prodigio si compì, meraviglioso! «Voi siete la luce del mondo; non può restare nascosta una città collocata sopra un monte» (*Matteo 5,14*).

La mistica penombra del sacello che racchiude la Madonna bruna, la mirabile sequenza dei chiostrini e dei colonnati, le profonde e regali gallerie, le innumerevoli testimonianze di grazie, la distesa delle camere, i sentieri alpestri, le candide cappelle, le fresche e spumeggianti acque dei torrenti, attestano l'esistenza di un mistero anti-

co e sono un invito a vivere questo legame fisico e spirituale con il passato. L'Oropa che gli eremiti, i *viatores*, i pellegrini, hanno lasciato quassù, quale seme portato dal vento dei secoli e che dobbiamo coltivare.

«Per questo anche oggi – conclude Angelo Stefano Bessone² – Oropa, con i suoi chiostrì ed i suoi quindici chilometri quadrati intatti di montagna può rappresentare un momento di sosta, un'occasione per pensare. Ancora, come ai tempi di Ajmone di Challant, un “eremo”, un “deserto”» (fig. 1).

² Bessone, 1970, p. 357.

1. Oropa vista dall'elicottero (“Eventi e progetti”).



Oropa delle origini

³ Il più antico manoscritto che fa esplicita menzione di Oropa è la bolla del 2 maggio 1207 con la quale papa Innocenzo III prende sotto la sua protezione il capitolo di Santo Stefano di Biella e le chiese a lui sottomesse, fra le quali le *ecclesiae* della valle di Oropa. L'amministrazione del santuario nel 1936 istituiva la "commissione del Cartario", per reperire i documenti sparsi negli archivi che riguardavano la storia di Oropa. I risultati sono raccolti nei tre volumi degli *ARMO* (acronimo di quanto riportato nel testo), pubblicati rispettivamente nel 1945, 1948 e nel 1999. La commissione, ancora operante, sta curando la pubblicazione dell'appendice che concluderà la grande opera di ricerca.

⁴ Lo studioso biellese Emanuele Sella, sulla base del sistema antropo-geografico proprio di Oropa, ritiene plausibile la presenza quassù del vescovo Eusebio per estirpare il culto pagano ancora vivo all'epoca, di cui la conca di Oropa nel IV secolo era probabilmente il centro superstito di quel mondo celtico e pagano. Vedi *Oropa storica preistorica e protocristiana*, in "Illustrazione Biellese", 4 (1935), pp. 7-9. Alcuni studiosi contemporanei suggeriscono inoltre l'ipotesi che – data la permanenza del culto religioso connesso a divinità delle zone di altura e di valico di origine preceltica –, la Controriforma abbia pure rappresentato il momento di demonizzazione e scomparsa di queste espressioni residue di paganesimo e che i Sacri Monti si configurino, fra l'altro, come strumento per attuare questa sostituzione devozionale. Vedi Filippo Maria Gambari, *Elementi di sacralità delle zone di altura nella protostoria dell'Italia nord occidentale*, in *Sacri Monti Sacri*, a cura di Lino Cerutti, Fiorella Mattioli, Atti del Convegno al Sacro Monte d'Orta, 22-25 marzo 2000, Gravellona Toce 2004, pp. 151-166).

Che il Biellese sia un territorio mariano è dimostrato dalla devozione diffusa e dalle numerose chiese dedicate alla Vergine Maria, ma, soprattutto, lo confermano i santuari, come quello di Oropa, in cui si venera la Madonna bruna dell'iconografia popolare, regina di questi monti. È specialmente qui che la benevolenza della Madre celeste si è manifestata nei secoli, alle genti devote e oranti accorse quassù. «O quam beatus, o Beata, quem viderint oculi tui» (O quanto è beato, o Beata, colui che i tuoi occhi avranno visto), esorta e al tempo stesso dà fiducia e speranza al pellegrino che ancor oggi si appresta alla basilica antica di Oropa, l'iscrizione, di benvenuto e di augurio, sul portale d'ingresso, che introduce al primitivo sacello, mistico luogo d'incontro secolare con l'effigie miracolosa.

È storia millenaria quella di Oropa: storia di una montagna sacralizzata, di eremitaggi; storia di gente che si è arrampicata fin quassù per pregare. Questo quando la *ecclesia*, eretta dagli eremiti nei secoli VIII-IX, dedicata alla Madonna Assunta, era soltanto una piccola costruzione a pianta quadrangolare con murature di pietra, e un tetto a due falde coperto di pietra. Cosa spinse i biellesi a edificare nel secolo XIII davanti al primitivo sacello la chiesa consacrata dal vescovo Ajmone di Challant prima del 1295? Chi indusse i biellesi a portare – sempre in quegli anni – a Oropa la statua lignea della Vergine, lo stesso simulacro che ancora oggi si venera? Di certo, non un'apparizione celeste. Molto probabilmente, qualche particolare fenomeno taumaturgico o evento prodigioso legato a questa devozione determinò il concorso di popolo che rese insufficiente la piccola chiesa del sacello.

Sui monti della valle di Oropa c'erano in origine due case religiose, chiamate *ecclesias Sancti Bartholomei et Sancte Marie de Valle Orepa*: le piccole comunità eremitiche erano formate di due-quattro uomini. I monaci locali – non appartenenti ad alcun ordine ma soggetti alla giurisdizione del vescovo di Vercelli – erano dediti alla preghiera e all'assistenza spirituale e materiale dei pastori delle montagne circostanti, dei *viatores*: i viandanti o viaggiatori che percorrevano le vie di comunicazione dell'epoca.

In estrema sintesi questa è la storia delle origini, quello che emerge dall'esame stilistico e costruttivo delle testimonianze offerte dal sacello della basilica antica e dalle costruzioni dell'alpe San Bartolomeo, databili ai secoli VIII-IX, nonché a partire dal 1207, quanto attestano i documenti d'archivio raccolti nei volumi degli *Acta Reginae Montis Oropae*³.

Accanto alla storia documentata c'è un'ampia tradizione avvolta di leggenda che non può essere ignorata e potrebbe costituire un'ipotesi di lavoro per una ricerca sull'Oropa paleocristiana, che faccia luce sul periodo ancora avvolto dal buio dei secoli e del quale i documenti non parlano. Secondo tale credenza, l'elezione di questi luoghi per la devozione cristiana verrebbe fatta risalire alla seconda metà del secolo IV, quando, grazie all'azione pastorale diretta di sant'Eusebio o ai frutti della sua opera di evangelizzazione, al preesistente culto celtico delle *matres* o *matronae* (divinità della Terra), si sarebbe contrapposto quello cristiano della Vergine Maria⁴.

Oropa santuario

La devozione nasce intorno a un'immagine, probabilmente dipinta, sostituita da una statua in legno fatta scolpire dagli eremiti di Santa Maria, nella vicina Valle

d'Aosta verso la fine del secolo XIII⁵, quasi contemporaneamente alla costruzione della nuova chiesa collegata all'antica piccola cappella, consacrata da Ajmone di Challant. La primitiva chiesetta dell'eremo di Santa Maria (la cui superficie interna corrisponde a quella dell'attuale sacello e misura poco più di dieci metri quadrati) risultò insufficiente ad accogliere le genti che, da *viatores* e *transeuntes* (viaggiatori e persone di passaggio), si trasformarono in devoti e pellegrini. Solo il verificarsi di un evento soprannaturale e la conseguente devozione popolare crescente possono spiegare l'esigenza di questa nuova costruzione, edificata in un luogo di montagna a circa 1200 m di altitudine, che durante l'inverno era spesso isolato a causa della neve e si poteva raggiungere tramite sentiero o mulattiera: da Biella (allora il centro abitato più vicino) dopo non meno di quattro ore di cammino, che diventavano più di dieci dalla Valle d'Aosta. Era la strada del sale e della transumanza, dei mercanti, dei muratori, dei contrabbandieri e dei fuggiaschi: per i pellegrini, diventerà via sacra e percorso iniziatico. A testimonianza di queste origini eremitiche rimane il ciclo di affreschi trecenteschi che ornano la volta e le pareti del sacello, attribuiti a un anonimo pittore detto Maestro di Oropa⁶. Dopo di allora, tante volte in occasione di avverse condizioni climatiche, di pestilenze, di pericoli imminenti di guerra, di malattia del proprio sovrano o per rendere grazie, la città di Biella e i biellesi sono saliti in pellegrinaggio a Oropa⁷.

Prima delle trasformazioni seicentesche, l'impianto del primigenio santuario corrispondeva, probabilmente, all'attuale area del chiostro o del recinto della basilica. Lo spazio – denominato anche “prato della Madonna o de la nonciata” – era racchiuso in parte dalle casette (circa una decina) di proprietà dei maggiorenti biellesi⁸

⁵ La statua di Oropa, è una Madonna con Bambino, scolpita in legno di conifera denominato cirmolo o cembro, dipinto e dorato, attribuita a scultore valdostano operante dopo la metà del secolo XIII, detto Maestro della Madonna di Oropa. Alla sua bottega sono ascritte altre sculture presenti in chiese della Valle d'Aosta, nel museo della cattedrale di Aosta e in quello Civico di Torino. Molto probabilmente, la statua fu trasportata a Oropa dalla vicina Valle d'Aosta attraverso le montagne, utilizzando uno dei due valichi – quello dei Carisey e quello della Barma – che all'epoca consentivano il collegamento con il Biellese. Si tratta forse del medesimo impervio cammino che ancora oggi gli abitanti di Fontainemore (unica comunità rimasta della Valle del Lys a praticare questo tipo di pietà) ogni cinque anni percorrono in pellegrinaggio con croci e stendardi per raggiungere Oropa. La Madonna conservata nella nicchia marmorea

del sacello, appare ai pellegrini nella sua semplicità originaria, senza i gioielli donati e le corone che, aggiunte in occasione delle incoronazioni, ne distinsero, di volta in volta, l'immagine nell'iconografia. La statua regge sulla sinistra il Bambino e tra le dita della mano destra – in sostituzione dell'originario fiore – ha un pomo d'oro con croce e foglie di pietre preziose, quale richiamo al peccato originale redento dalla croce di Cristo. Il colore nero degli incarnati della statua è stato aggiunto in un secondo tempo. Per approfondire il tema del legno che costituisce il simulacro, vedi Per Luigi Perino, *L'albero della statua di Oropa*, in “Rivista Biellese”, 12 (2009) 3, pp. 5-17.

⁶ Gli affreschi di questo importante documento archeologico, rinvenuti nel corso dei restauri eseguiti in occasione della quarta incoronazione del 1920, raffigurano la Vergine nei vari misteri, insieme a santi, vestiti di una tunica nera che si

pensa fosse l'abito degli eremiti della Valle di Oropa. All'autore di questo ciclo – databile all'inizio del sec. XIV – sono attribuiti, sempre nel Biellese, quello della leggenda di Santa Caterina nella cappella del castello di Valdengo e le figure di santi sulle pareti del battistero di Biella. Nel coro della basilica di Oropa sono pure conservati degli affreschi tratti dalla *ecclesia* dell'eremitaggio di San Paolo della Burcina e da quella di San Bartolomeo di Oropa.

⁷ Gli ex voto portati a Oropa testimoniano la benevolenza della Madre celeste verso i devoti e i pellegrini. Le pareti del sacello erano, nel passato, ricoperte di doni votivi di cera o d'argento che periodicamente erano rimossi. Dalla seconda metà del secolo XVI si usava appendere, al collo e sulla statua della Madonna, anelli, braccialetti, croci, cuori, ecc., d'oro e d'argento. In occasione della peste “magna” del 1522 la città di Biella aveva offerto in dono quello che, probabil-

mente, è il più importante ex voto dipinto di Oropa: un'ancora databile alla seconda metà del sec. XVI, attribuita a Bernardino Lanino (1512-1583), raffigurante la Vergine col Bambino e i santi Rocco, Sebastiano, Antonio Abate e Andrea, oggi in mostra nel Museo dei Tesori di Oropa. I quadri votivi donati nei secoli sono raccolti ed esposti nelle gallerie denominate del Tesoro e dei Canonici, alle quali si può accedere liberamente, mentre la maggior parte degli oggetti preziosi sono conservati nel Museo.

⁸ Dal 1400 le nobili famiglie biellesi: Frichignono di Castellengo, Scaglia di Verrua, Bertodano, Fantone, Sapellani, Coppa, Villani, Coda, Battiani, Ferrero, Meschiatis, Gromo di Ternengo, Dal Pozzo della Cisterna, avevano cominciato a costruire, accanto alla chiesa delle piccole case. Alcune non vennero completate; tutte furono demolite per lasciare il posto agli edifici seicenteschi del recinto.

e dalle pendici occidentali del colle Oretto (o morena laterale destra del piccolo ghiacciaio di Oropa) che, all'epoca, ancor privo di cappelle, digradava a levante. La chiesa, collegata al sacello, occupava la medesima posizione, ma non aveva né le forme né le dimensioni odierne. A sud (verso Biella) la conca era chiusa dal colle di San Francesco (o morena frontale esterna) che impediva l'espansione edilizia secondo questa direttrice e (certamente) ostruiva anche la visione della pianura. Si trattava di un chiostro naturale, circondato non dalla pietra dei colonnati, poi realizzati dall'uomo, ma costruito attorno alle rocce e compreso nell'ambiente della montagna aspra di Oropa e nel paesaggio naturale⁹. Le offerte portate in processione dalla città di Biella, il giorno di San Rocco del 1600, non serviranno per costruire una semplice cappella a lui dedicata (ex voto per la pestilenza del 1599), ma per edificare, a partire da quegli anni e insieme ai contributi di tutti i paesi biellesi, l'attuale basilica¹⁰, quasi terminata in occasione della prima incoronazione del 1620.

⁹ Sulla base dei principali momenti che hanno portato alla formazione del paesaggio della conca del santuario di Oropa, contrassegnati da tre fattori: il ghiacciaio, l'acqua e l'uomo, l'azione di quest'ultimo si configura non solo come la più recente e la più breve, ma anche la meno significativa, se si considera che gli elementi geomorfologici che oggi caratterizzano questi luoghi, qualche centinaio di migliaia di anni fa non c'erano.

¹⁰ Come in Santa Maria degli Angeli ad Assisi e nella Basilica della Santa Casa di Loreto, anche a Oropa la piccola costruzione del sacello è posta nel transetto, sotto la cupola, ed è indipendente e autonoma rispetto a quella che la contiene. La cappella della Porziuncola, la Santa Casa e il sacello di Oropa rappresentano ognuno un singolare esempio di graduale e continua modifica dell'originario edificio e/o sacello dell'effigie miracolosa, centro della venerazione e del culto. Il primigenio e piccolo edificio attorno cui si sono realizzate le successive architetture della basilica di Oropa, ha subito nei secoli molti rimaneggiamenti funzionali e formali che l'hanno modificato, adattandolo anche al mutato gusto decorativo. Quello che oggi si vede è il risultato dei lavori di "restauro" effettuati – su progetto dell'ing. Giuseppe Gallo (1860-1927) – in occasione delle celebrazioni della quarta incoronazione del 1920; interventi che hanno privato l'esterno del sacello della decorazione neoclassica a finto marmo, e rivestito, in modo parziale, con l'ausilio di marmi policromi e di bronzi, la

Il santuario luogo di pellegrinaggio istituzionale

Tra il Seicento e i primi decenni del Settecento, Oropa diviene luogo di pellegrinaggio istituzionale. Racchiuso da una conca naturale e interamente circondato da edifici, il santuario aveva ancora la connotazione dell'eremo e tale doveva permanere fino a metà circa del Settecento. La struttura architettonica era limitata a quello che – dalla base dell'attuale complesso – risulta essere il terzo chiostro, ambito circoscritto che, in ordine cronologico di costruzione, è il primo, chiamato pure recinto della basilica. A questo ambiente a sviluppo longitudinale nord-sud, chiuso dagli edifici a cortina, si accedeva (come ancor oggi si accede) nella direzione minore – in asse con la chiesa, privilegiando la facciata – attraverso quello che suole denominarsi antico ingresso. Sul portale, un'iscrizione scolpita ricorda il versetto biblico del *Salmo 87*: «*Fundamenta eius in Montibus Sanctis*» (I suoi fondamenti sono sui Monti Santi).

Lo sviluppo edilizio seicentesco di Oropa comincia con la costruzione dei fabbricati che perimetrano il chiostro, detti "dell'hosteria" a nord, e della "fabbrica de disciplini et passeggeri" a levante (che forma il risvolto del primo, sino al fianco della chiesa) ultimati nel 1620. Le casette dei nobili lasciarono il posto al fabbricato di levante, oltre la basilica, e la chiusura del sacro recinto avvenne con l'edificazione dell'ala lunga di ponente e con quella sud, denominata "Porta regia" per via dello stemma reale di Vittorio Amedeo II e della decorazione lapidea che ornano la parte centrale della facciata rivolta a valle¹¹.

Fondamentale per lo sviluppo di Oropa fu senz'altro la creazione di un organismo di governo e di amministrazione, composto da canonici e laici, retto sulla base delle competenze fissate da monsignor Gorla nel 1614, e riportate dal "primo stabilimento regio" del 1644.

tessitura muraria rustica delle superfici. L'interno, decorato con il ciclo di affreschi databile all'inizio del sec. XIV, accoglie in una nicchia la Madonna col Bambino.

¹¹ L'area del recinto della basilica misura circa metri sessantatre per centoventotto e le maniche edilizie che la perimetrano hanno una larghezza

compresa fra dieci e dodici metri, mentre gli spazi distributivi che disimpegnano gli ambienti sono rivolti all'interno del chiostro. Il piano terreno dei corpi di fabbrica è sempre porticato e corrisponde ai soprastanti corridoi. Il progetto dell'Arduzzi (come tramandato dal *Theatrum*) ha, infatti, questo elegante disegno modulare del

portico con archi a tre centri – capitelli dorici con intercolunnio a serliana – ripetuto e unitario, che avrebbe dovuto essere esteso anche ai fabbricati "dell'hosteria" (oggi di Sant'Anna) e dei "disciplini", i quali hanno invece conservato sia l'originario porticato terreno e sia il loggiato del piano primo.

Il luogo di culto diventa centro religioso con interessi esterni allo Stato di appartenenza e la pubblicizzazione del luogo sacro ha bisogno di una nuova basilica più ampia e di edifici ricettivi per sopperire sia alle necessità dei crescenti pellegrini sia alle mutate esigenze di questi ultimi e del culto. Oropa diventerà momento celebrativo del potere religioso e di affermazione dei principi della Riforma cattolica ma, soprattutto, del prestigio politico della Casa Savoia. Tuttavia, religiosità popolare e culto mantennero la propria autonomia anche se il prodotto degli architetti sabaudi di corte può essere definito, nel suo complesso, un “fastoso impianto residenziale extra-urbano”, come quelli delle ville regie dei Castellamonte o dello juvarriano casino di caccia di Stupinigi, che, con altri centri importanti del Ducato, compaiono insieme a Oropa e a Biella nel *Theatrum Sabaudiae*¹². Il momento creativo degli architetti e degli ingegneri di corte, espressione di una volontà istituzionale, non sempre predominò sul sentimento locale o coincise con esso: quest’ultimo riuscì spesso a prevalere e a condizionare l’esecuzione delle architetture. A ponente del complesso, sul vicino colle dell’Oretto, era in fase di realizzazione anche il progetto del Sacro Monte. Come in altri esempi, la pratica devozionale della visita ai vari misteri che rievocano gli avvenimenti della storia sacra, si inserirà in una tradizione secolare, formata precedentemente, di riti di pellegrinaggio da tempo praticati per devozione a un santuario già innalzato sul monte e centro vivo di culto crescente. Le cappelle divengono parte integrante del santuario in quanto “catechismo visivo” che si aggiunge, come nuova pratica religiosa di pietà e di devozione, a quelle canoniche della “novena”¹³.

Il Sacro Monte

Fra i primi decenni del Seicento e gli ultimi del Settecento le due entità (santuario e Sacro Monte) – attraverso vicende costruttive comuni – divengono unità architettoniche inscindibili, facenti parte del medesimo complesso paesaggistico e devozionale. Il ciclo delle cappelle del Sacro Monte di Oropa non poteva che prendere spunto dal culto mariano stesso, proprio del santuario, e visualizzare, tramite le arti figurative della plastica e della pittura, gli eventi principali della vita della Vergine Maria. Infatti, perché legato al santuario, il ciclo non doveva essere la semplice trasposizione figurativa e spaziale della preghiera del rosario con i suoi quindici misteri, ma un allargamento della lettura di esso nel quale far rivivere, tramite venti cappelle¹⁴, la figura della Madre di Gesù. Il Sacro Monte comprende diciassette cappelle costruite nell’arco di circa centocinquant’anni¹⁵. Gli edifici hanno una disposizione

¹² Oropa è raffigurata nella tavola *Mons Oropaeus Deiparae Virginis Sacer* che è parte della pregevole opera editoriale *in folio*, denominata *Theatrum Sabaudiae*, stampata nel 1682 ad Amsterdam per manifestare alle corti europee il nascente Stato del Piemonte. Le tavole illustrative, contenute nei due sontuosi volumi, rappresentano le gemme del Ducato e, per la tecnica utilizzata, sono tutte preziosi esempi artistici.

¹³ Con la ricostruzione della chiesa e lo sviluppo dell’ospizio si chiese la presenza stabile di

sacerdoti per fare fronte alle necessità liturgiche e pastorali legate sia al crescente afflusso di pellegrini sia al funzionamento del santuario che da stagionale (25 marzo - 1° novembre) divenne continuo. Presso il santuario, i pellegrini sostavano tre giorni o nove giorni (quest’ultimo intervallo è un richiamo all’incarnazione di N. S. Gesù Cristo, alla nascita dell’uomo che è preceduta da un periodo di gestazione di nove mesi nel grembo della madre), durante i quali le pratiche religiose – uniformate alle disposizioni

tridentine – comprendevano la santa messa, la confessione, l’ascolto della predicazione e del catechismo, la visita delle cappelle del Sacro Monte e il lavoro.

¹⁴ In alcuni Sacri Monti, come per esempio Oropa, c’è, fin dall’inizio, la presenza dei cinque “Misteri della luce”, riconosciuti da Giovanni Paolo II, nella lettera apostolica *Rosario Virginis Mariae*, soltanto il 16 ottobre 2002.

¹⁵ Dodici cappelle narrano della vita della Vergine attraverso gli episodi più signifi-

cativi, noti attraverso le Sacre Scritture e i Vangeli Apocriphi. Si tratta della Immacolata Concezione, della Natività di Maria, Presentazione, Dimora di Maria al Tempio, Sposalizio, Visitazione, Natività di Gesù, Purificazione, Nozze di Cana, Assunzione, e Incoronazione di Maria in Cielo o del Paradiso. Altre cinque sono dedicate a santi ed avvenimenti legati al santuario come San Fermo, San Luca, il Trasporto, la Maddalena e quella del Sasso, pure detta del *Roc*.

logica ma libera, sparsi sul manto erboso dell'erto e soleggiato declivio. L'ascesa si snoda su una balza del monte Mucrone, detta l'Oretto, tra la conca di Oropa a levante e il rio Canalsecco, in uno splendido paesaggio che ha per sfondo la catena montuosa delle Alpi biellesi e per contorno profondi e chiari boschi di faggio. La maggior parte fu costruita su prati adibiti a pascolo, alternati a bosco, e il sito ha ancora oggi, nonostante le costruzioni circostanti, l'aspetto di un pascolo montano. Il cromatismo candido delle superfici intonacate fa da contrasto alle parti lapidee grigio-verdi dei tetti, rende ancor più emergenti le sagome architettoniche e ne esalta lo stagliarsi nell'incontro fra terra e cielo.

Il Settecento e il ribaltamento dei criteri di assialità, veduta e panoramicità

Il Settecento fu per Oropa un secolo di particolare attività. L'affluenza crescente dei pellegrini e la necessità di dare loro accoglienza incisero profondamente sul paesaggio, rompendo la tranquillità e l'incanto di quella che era in origine una tranquilla conca alpestre. Dopo le celebrazioni della seconda solenne incoronazione del 1720 – il cui apparato di gusto barocco fu allestito su progetto dell'architetto Filippo Juvarra (Messina 1678-Madrid 1736) – ripresero con fervore le opere.

¹⁶ I detriti morenici sono sempre stati utilizzati nelle fabbriche di Oropa come materiali da costruzione: le rocce più diffuse e meno pregiate (micascisti) per le murature miste, insieme ai mattoni, oppure per le pavimentazioni o le coperture dei tetti; i blocchi lavorabili di serizzo, per gli elementi architettonici e ornamentali da lasciare a vista.

¹⁷ L'elegante portico con intercolunnio a serliana, come progettato dall'Arduzzi, diviene uno dei motivi conduttori delle architetture successive, che nelle costruzioni sette-ottocentesche saranno realizzate per perimetrare la seconda e la prima corte. In questo caso, al posto delle colonne lapidee, il Gallo utilizza pilastri lisci o bugnati sempre di pietra, dotando i corpi di fabbrica di levante e ponente di due ordini di portico aperto.

¹⁸ La maestosa Porta regia cominciata nel 1653 per volere del principe Maurizio di Savoia su disegno dell'Arduzzi, fu ultimata nel 1725 su progetto di Juvarra e completata con l'elegante scalone monumentale a tre ripiani – anch'esso realizzato in pietra tipica della valle – eseguito nel 1764 su disegno dell'architetto Pietro Francesco Beltramo. A quest'ultimo si deve anche il progetto di decorazione della facciata a valle, dipinta alla fine del Settecento dal pittore Giovanni Antonio Lace di Andorno e di recente restaurata.

Nel 1728 cominciarono i lavori di sistemazione della zona a sud del recinto della basilica che si conclusero, nel corso dell'ultimo quarto dello stesso secolo, con lo spianamento dei colli di San Giuseppe e di San Francesco (o smantellamento dell'arco morenico frontale del piccolo ghiacciaio di Oropa). L'intervento di riplasmazione, che nel complesso, oggi definiremmo "scempio ambientale", ha purtroppo privato questo luogo di parte della sua misticità originaria. Esso fu eseguito con generoso concorso di popolo e testimonia un'impresa estremamente ardua per l'epoca, che approvvigionò al cantiere materiale lapideo per costruire le fabbriche, terra per colmare i dislivelli¹⁶ e, in ultimo, aprì la visuale sul territorio biellese.

Dall'eremo del seicentesco monastero fortificazione, cinto e chiuso all'esterno, come concepito inizialmente dall'ingegnere ducale Pietro Arduzzi (Brescia 16..-Torino 1688) – e nella fase attuativa, da lui stesso reso aperto verso valle, per mezzo degli intercolunni traforati ai lati della Porta regia –, l'insediamento montano di Oropa, gradualmente, stava passando a una situazione architettonica di maggior dialettica e di permeabilità nei confronti dell'ambiente circostante. Gli edifici, sempre austeri, in armonia con le preesistenze¹⁷, fluivano verso valle e creavano nuovi ambiti costruiti in un paesaggio appositamente trasformato. La prima e la seconda corte che Francesco Gallo (Mondovì/CN 1672-ivi 1750), Bernardo Antonio Vittone (Torino 1704-ivi 1770) e Ignazio Amedeo Galletti (Pontestura/AL 1726-Torino 1792), avevano concepito come altrettanti chiostri, i quali dovevano suscitare in chi saliva al sacello, cuore della "cittadella" – grazie all'avvicinarsi di cinte murarie successive, collegate da doppie scalee –, sensazione di prodromo e di ascesi, non ebbero realizzazione e coronamento nemmeno nell'Ottocento. Unica componente monumentale costruita fu lo scalone che, attraverso la Porta regia¹⁸, mette in relazione l'antico recinto della basilica (o terzo chiostro) con la sottostante seconda corte.

Alla fine del Settecento, l'impianto generale del complesso era delineato, ma gli edifici non erano ancora finiti. Accanto a quella che permaneva l'entrata tradizionale, con la creazione del "prato grande o delle oche" (vasto piazzale erboso di circa diciassettemila metri quadri, risultato dello spianamento), si dava origine a un nuovo asse viario e prospettico – coerente con lo sviluppo in atto – che permetteva di ac-

cedere al santuario da sud (lungo l'asse longitudinale di simmetria del complesso) secondo la nuova componente monumentale creata con la Porta regia.

L'Ottocento e la nuova dimensione sociale borghese del santuario

Il secolo XIX cominciò con un periodo di alternanze politiche e rivolgimenti sociali a tutti noti che, anche a Oropa, si ripercossero sulle finanze, sugli organi di governo propri del santuario e sul modo stesso di intendere il sacro luogo. Buona parte dell'Ottocento fu caratterizzata dalla trasformazione dell'amministrazione da santuario in opera pia e in ospizio. Le due nuove dimensioni amministrative sottendono mentalità e diritture gestionali differenti da quella originaria, che si fecero risentire e condizionarono profondamente lo sviluppo stesso del complesso. È sufficiente citare il caso del completamento, a livello della seconda corte, della chiusura dell'invaso architettonico delineato nel secolo precedente. Il fabbricato di levante, cominciato nel 1795 e concluso intorno al 1840, si protrasse per tutto questo periodo e le lesene di pietra "millesimate" – quali pietre miliari del lungo travaglio – rendono leggibile la genesi sofferta e contrastata. Anche a Oropa, con l'avvento di Napoleone Bonaparte, giunse alla Congregazione amministratrice l'invito a piantare l'albero della libertà, ma si riuscì a salvare il santuario dalla spogliazione che prevedeva la consegna di tutti i letti, della biancheria e degli oggetti preziosi.

L'Ottocento, che aveva visto gli albori alla luce delle idee innovatrici e anticlericali generate dalla Rivoluzione francese, fu permeato quasi interamente da queste ultime, e la nuova classe borghese emergente portò a una secolarizzazione del santuario. Ne è la prova l'edificazione di fabbricati per l'utilizzo stabile da parte dei meno abbienti, oppure da adibire per le cure idroterapiche di questi ultimi. La Chiesa ritagliò, all'interno di questa nuova dimensione sociale, degli spazi tendenti al recupero della grande tradizione religiosa di Oropa. La scadenza centenaria dell'incoronazione; l'inaugurazione solenne dell'Ufficiatura, avvenuta nel 1858; la celebrazione nel 1869 del XV centenario della venuta a Oropa di sant'Eusebio, e nel 1910 quella per il riconoscimento del Patrocinio della Madonna di Oropa sulla città e sulla diocesi di Biella sono le manifestazioni più eclatanti di questo tentativo, che fu condotto sull'esempio delle incoronazioni.

Accanto allo sviluppo delle fabbriche civili non fu dimenticata l'esigenza secolare di una nuova chiesa¹⁹ più ampia, che l'allora vescovo di Biella monsignor Pietro Losana affrontava, chiamando a Oropa l'architetto Antonio Canina (Casale Monferato/AL 1795-Firenze 1856) e nel 1847 si dava immediato corso ai lavori preliminari di sistemazione dell'area prescelta.

La commissione tecnico-artistica nominata nel 1877, dopo la morte del Canina, per dare un giudizio sugli interrotti lavori di costruzione della chiesa nuova, decise di abbandonare il suo progetto, ed esaminati i precedenti stabili che, per la nuova chiesa, doveva adottarsi come modello quello redatto nel 1774 dall'architetto Galletti, da erigere portandolo circa duecento metri a monte in modo da formare davanti un grande piazzale²⁰. Alla posa della prima pietra, avvenuta il 1° giugno 1885, grande

¹⁹ Se si esamina l'operato degli architetti chiamati a Oropa per le fabbriche, si vede che alla maggior parte di essi, non si chiesero progetti per ampliare esclusivamente l'attività ricet-

tiva, oppure soltanto la chiesa. Le loro proposte, quasi sempre estese al complesso, attestano che le due attività della *domus* (casa ospitale) e della *ecclesia* (luogo di culto) furono sempre

considerate inscindibili. «La costruzione della chiesa nuova sul finire dell'800 e nel '900, la mirabile sequenza dei chiostri e dei colonnati, la distesa delle camere, sono un binomio che

le carte del medioevo tengono costantemente unite: Oropa è inseparabilmente una chiesa e una casa. [...] La chiesa e la casa concretizzano i due valori della purezza e della pienezza che non devono essere separati». Bessone, *Ecclesia et Domus Sanctae Mariae de Oropa*, in "Studi e ricerche sul Biellese", 4 (1988-1989) pp. 40-48.

²⁰ «Verso al fine del 1800 la necessità di ottenere l'area ove realizzare la Chiesa Nuova porta ad una importante deviazione del torrente Oropa a settentrione del Santuario. Il nuovo percorso dell'alveo, che risulta modificato per circa 600 metri, viene interamente addossato al piede della morena laterale sinistra». *I Viaggiatori di Nostra Signora. Storia del Pellegrinaggio a Oropa*, a cura di Laura Artioli, Biella s.d. [2000], p. 11. Per attuare la nuova visione paesaggistica, fu perpetrato quello che oggi non avremmo dubbi nel definire un altro "scempio ambientale". La quarta corte avrebbe dovuto avere due ali simmetriche di fabbricati (da destinare all'accoglienza e mai realizzati), disposti su tre quote altimetriche diverse per raccordare il nuovo e l'antico. L'inattuabilità di questo progetto troppo pretenzioso ha generato quell'area di risulta – aperta e desolata – che ha contribuito a rendere ancor più inaccettabile la costruzione poco riuscita della chiesa nuova. Nel 2006, finalmente, anche il piazzale di accesso alla chiesa nuova – ambito controverso di Oropa – è stato sistemato in modo dignitoso e definito.

assente fu il vescovo. I lavori proseguirono con molte difficoltà attraverso due guerre mondiali, coinvolgendo numerosi consulenti tecnici.

La cupola fu ultimata nel 1940 e la chiesa consacrata soltanto nel 1960, dopo alterne vicende che, con l'introduzione di varianti, ne modificarono e impoverirono il risultato finale.

Il Novecento secolo del turismo

Il 29 agosto 1920, alla presenza di 150.000 persone, la statua della Madonna fu incoronata la quarta volta e lo scenario della secolare solenne celebrazione fu, ovviamente, l'alto pronao tetrastilo della facciata della nuova chiesa in costruzione.

Il Novecento è pure caratterizzato da un elemento di novità che vede un ordine religioso alla guida della vita spirituale del santuario. Vari tentativi erano già stati compiuti alla fine del Quattrocento e nel Seicento. Oropa non fu mai un monastero e un convento: tranne il periodo dei padri Redentoristi, dal 1918 al 1960, la conduzione spirituale non fu prerogativa di ordini religiosi, ma assolta dal clero secolare. Alla guida dell'attività pastorale e spirituale del santuario furono istituiti il rettore (nominato fra i canonici del capitolo della cattedrale di Santo Stefano di Biella), il collegio dei preti e dei chierici diocesani, dei teologi e anche un seminario. Inoltre, per il servizio del santuario, a partire dal 1630 circa, ai sacerdoti viene affiancata una comunità femminile, originariamente addetta esclusivamente alla cura della biancheria. L'istituzione si fa risalire alle principesse Maria e Caterina di Savoia, figlie di Carlo Emanuele I, molto devote alla Madonna di Oropa. A partire dalla metà dell'Ottocento, con l'aumentare delle mansioni e della formazione spirituale, le componenti di questo pio istituto sono chiamate Figlie di Maria, le quali assolvono in santuario mansioni importanti e fondamentali.

Fin dalle origini, il santuario rappresentò un riferimento sui monti, un culmine terreno (fisico e spirituale), una meta, un luogo di sosta da non superare e presso il quale fermarsi in preghiera tre giorni o nove giorni, uniformandosi a pratiche religiose definite.

L'immagine nuova che emerge nel Novecento è quella di un'Oropa che tende a secolarizzarsi. Con la diffusione dei mezzi di trasporto, diverrà possibile recarsi a Oropa e sostare, anche una giornata soltanto, per godere della tranquillità del luogo. Nell'ultimo quarto dell'Ottocento si concretano una serie di iniziative che porranno le basi di quella che può essere definita la dimensione turistica di Oropa. In questo periodo, il territorio circostante il complesso religioso vede sorgere le infrastrutture proprie delle località turistico-sportive invernali.

I dati che caratterizzano il lasso di tempo che va fino agli anni Sessanta del Novecento confermano la stasi dell'attività edilizia nel settore dell'accoglienza, per dedicarsi alla costruzione della chiesa nuova.

Il 6 marzo 1949 la Madonna lascia per la prima volta il santuario e viene portata pellegrina fra la sua gente. L'avvenimento è trionfale: fede, devozione e spettacolo di folla, confermano e rinsaldano la secolare devozione e l'attaccamento dei biellesi alla Vergine bruna di Oropa. Nei cinque mesi che seguono, la *Peregrinatio Mariae* tocca tutte le parrocchie del Biellese (con una puntata fino a Vercelli) e – con gran concorso di popolo – il 24 luglio, Maria, *Regina Montis Oropae*, ritorna (per sempre) alla sua dimora alpina.

Oropa e la sua devozione oggi

Oropa è un dono affidato da Dio agli abitanti di questo lembo di terra biellese e tramandatoci dai nostri avi che, nel tempo, vi hanno destinato non soltanto le migliori risorse della loro creatività ma soprattutto quelle della loro generosità. Lo dimostrano, in modo vivo e tangibile, i sette secoli di attività santuariale che non sono davvero pochi: non sono molti, infatti, i santuari italiani che possono vantare tale primato, insieme a origini ancor più remote. La conca di Oropa è stata nei secoli spettatrice (e attrice) di veri e grandiosi miracoli, e il complesso tutto è un ex voto perenne²¹.

Oropa è oggi un luogo consolidato di devozione mariana, uno dei santuari cui salgono ogni anno circa un milione di pellegrini e in cui pernottano oltre 26.000 persone. Questo insediamento montano vive e si alimenta grazie all'apporto di tutti. Indispensabili, dal punto di vista economico, sono le offerte e le oblazioni dei devoti, che garantiscono il pagamento delle spese ordinarie e degli stipendi del personale addetto, il quale lavora a Oropa e per Oropa, mentre gli amministratori del santuario²² prestano gratuitamente il proprio servizio. Fondamentali, per la prosecuzione dei programmi di restauro e miglioramento e valorizzazione di tutto il complesso²³ (ricominciati dal 1986 dopo la battuta d'arresto imposta dall'alto livello di indebitamento causato dalla costruzione della chiesa nuova) sono i lasciti dei benefattori, le donazioni degli enti di credito e delle fondazioni, nonché i finanziamenti degli enti locali e di tutela. Grazie a questi, molti lavori sono stati eseguiti e altrettanti sono programmati per migliorare l'accoglienza e realizzare quelle opere di conservazione edilizia, di sistemazione e tutela ambientale, che sono fondamentali per mantenere in efficienza i fabbricati, migliorare l'accessibilità e preservare il territorio di questo luogo di montagna (fig. 2).

Oropa non è soltanto attività edilizia o tutela e conservazione delle testimonianze che, a tutti i livelli, coinvolgono il santuario e il Sacro Monte: questi sono soltanto strumenti. Il breve profilo storico tracciato evidenzia che, grazie soprattutto alla Congregazione amministratrice – che ha tratto le origini dalla lungimiranza di un vescovo – Oropa, nel suo lento e travagliato cammino secolare, è rimasta sostanzialmente intatta e, come tale, fedele alla propria missione. Anche gli attuali riconoscimenti²⁴ (internazionale e regionale) saranno tanto più efficaci nel promuovere questo

²¹ Per intercessione della Madonna invocata a Oropa, molte grazie sono state concesse da Dio, e lo testimoniano, oltre agli ex voto oggettuali e dipinti, le tre lapidi sul fianco sinistro del sacello e i registri conservati in santuario. Le relazioni sono pubblicate nella *Raccolta di grazie e miracoli della Madonna d'Oropa compilata su documenti autentici da un canonico della Cattedrale di Biella*, Biella 1930, e in Basilio Buscaglia, *Grazie e miracoli della Madonna d'Oropa*, ristampa anastatica con introduzione di Giovanni Saino, Biella 1991.

²² Il santuario di Oropa è oggi definito *Ente autonomo*

laicale di culto ed è retto da un Consiglio di amministrazione misto, costituito da otto consiglieri che durano in carica cinque anni. Una metà sono di nomina del capitolo della cattedrale di Biella, l'altra del consiglio comunale della Città. Il sindaco è membro di diritto; il vescovo della diocesi di Biella presiede l'amministrazione ma non ha diritto di voto. Due delegati all'amministrazione economica (di parte ecclesiastica e laica) operano congiuntamente. Il rettore, di nomina vescovile, è alla guida pastorale e religiosa del santuario. Per le note biografiche dei canonici rettori:

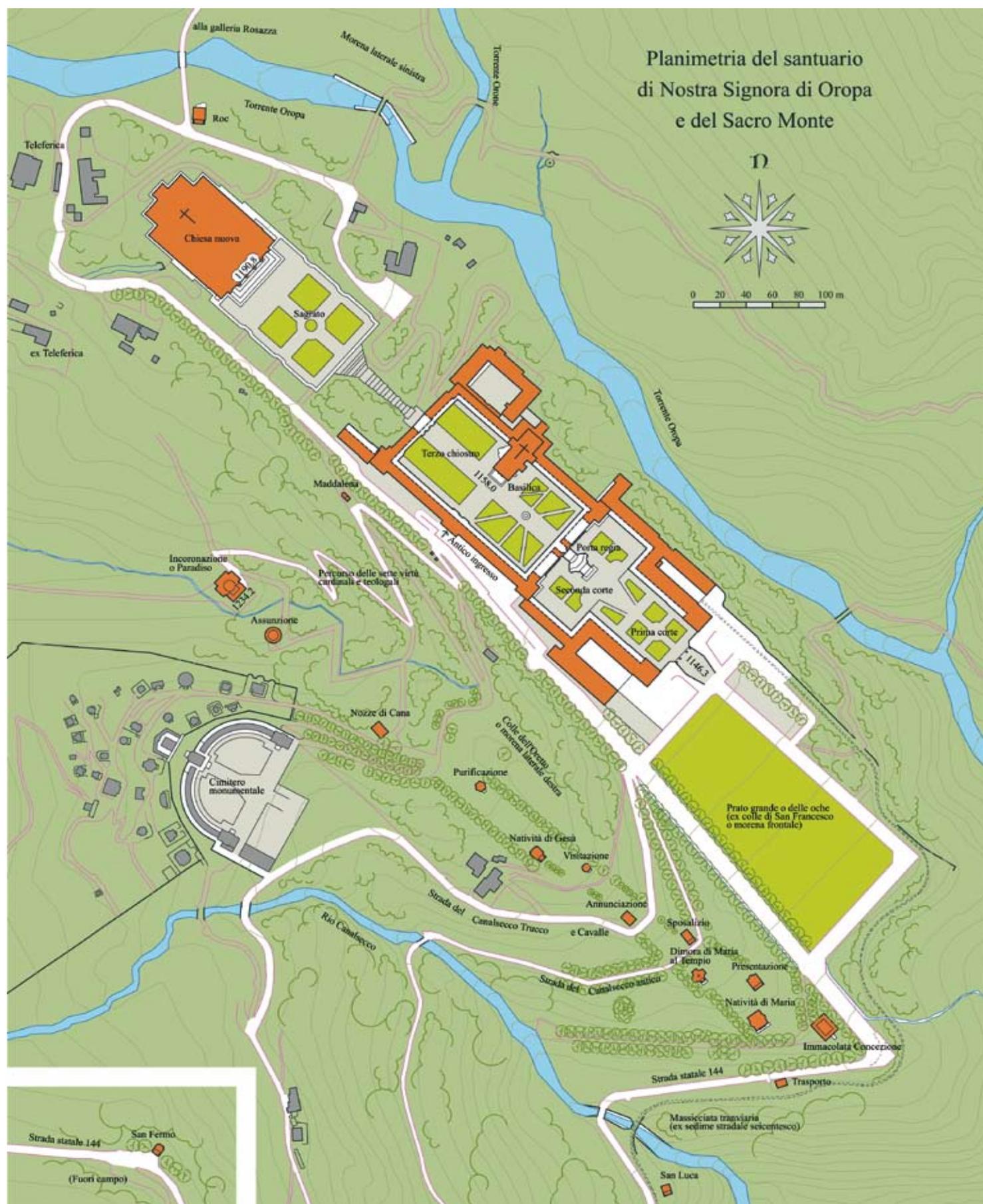
Bessone, *I cinquecento canonici di Biella*, Biella 2004.

²³ Una proprietà unica, situata nel comune di Biella, che attorno agli edifici del complesso architettonico, misura oltre 15 chilometri quadrati di territorio di montagna, in parte roccioso e in parte a bosco e a pascolo, non integralmente sfruttati e produttivi. Fra i cancelli di testata e il portale d'ingresso della chiesa nuova la distanza misura circa 450 metri e il dislivello circa 55. Tutti i fabbricati hanno una denominazione e ogni galleria o piano di essi è intitolato a un santo, a eccezione di quelli ottocenteschi che sono dedicati ai benefattori

del santuario. Le superfici a tetto che coprono le costruzioni del complesso di Oropa misurano circa 45.000 metri quadri. Prima dei lavori di ristrutturazione e adeguamento dell'accoglienza, il santuario aveva 800 ambienti a questa destinati, con una capienza di circa 3000 posti letto.

²⁴ Nel 2003 l'UNESCO ha inserito nella Lista del Patrimonio Mondiale il sito Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia e con L. R. 28 febbraio 2005, n. 5 è stata istituita la Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa che ha aggiunto questo luogo nel novero dei parchi della Regione Piemonte.

2. Planimetria del santuario di Oropa (già pubblicata nel volume *Tesori di Oropa*).



sito, quanto più rispetteranno l'autentica realtà di Oropa: cammino di meditazione, luogo di silenzio, raccoglimento e di preghiera; luogo dell'anima, punto privilegiato d'incontro fra terra e Cielo.

Concludo la presentazione introduttiva in forma di itinerario storico – che ci ha avvicinati alla conoscenza di Oropa, città sul Monte, e alla sua devozione – con un breve componimento poetico di Giovanni Camerana²⁵ (uno dei tanti ispirati alla Madonna di Oropa e al suo santuario) che richiama il titolo del Convegno che ci accingiamo a cominciare:

Prega per noi, tornati alla profonda
Valle, al natìo villaggio pastoral;
Prega per noi, tu negra come l'onda
Del lago alto e brumal,
Negra, ma bella.

Prega per noi, Maria, figlia di Sòlima,
Per noi tornanti dal tuo queto altar;
Tu Regina, tu mite alba, tu stella
Delle rupi e del mar,
Tu negra e bella.

²⁵ Giovanni Camerana (Casale Monferrato/AL 1845-Torino 1905), magistrato e poeta, esponente di spicco della Scapigliatura piemontese. La poesia trascritta, composta nel 1883 e pubblicata postuma nel 1905 col titolo *Per il quadro di Lorenzo Delleani «In Montibus sanctis»*, fa parte della raccolta *Oropa. Poesie. Giovanni Camerana*, a cura di Gilberto Finzi, Torino 1968.

Madonne lignee dal volto bruno nei santuari della Puglia e della Basilicata

Maria Stella Calò Mariani

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

È mio proposito in questa sede portare avanti alcune linee della ricerca sulle Madonne lignee dal volto bruno¹, svolta in collaborazione con la collega Luigia Sabbatini – docente di Chimica analitica e Direttore del Laboratorio di diagnostica applicata ai beni culturali, presso l'Università degli Studi di Bari – che con Ines van der Werf ha proceduto alle analisi archeometriche.

Mancava, nel panorama degli studi sul fenomeno delle Madonne Nere, un'indagine che rivolgesse l'attenzione all'Italia meridionale². Le aree qui prescelte – la Capitanata in Puglia, la Val d'Agri in Basilicata – nel Medioevo aperte a relazioni e scambi tra Oriente e Occidente, recano nella produzione artistica i segni³ vivificanti delle culture europee e mediterranee. Accanto all'eredità bizantina, tenuta viva dalle opere di pittura⁴, in Capitanata statue lignee databili fra XII e XIV secolo – numerose rispetto al resto delle regione – rivelano caratteri consonanti con esperienze maturate lungo l'asse umbro-abruzzese-campano⁵, in contesti in modo diverso ricettivi nei confronti dei modelli d'Oltralpe. In Val d'Agri sculture mariane romaniche tra loro affini, per le chiare ascendenze catalano-aragonesi hanno fatto supporre la presenza di una "scuola" attiva fra XII e XIII secolo, tributaria della cultura iberica⁶. È interessante rilevare come in entrambe le aree indicate si concentri il culto delle Madonne dal volto bruno.

IL CULTO MARIANO IN PUGLIA E BASILICATA⁷

Tra Medioevo ed Età moderna una rete di santuari si diffuse – senza la necessaria mediazione del clero – al di fuori dei contesti urbani, lungo le strade e i tratturi, sulle alture, nei boschi, presso una fonte, in una grotta. La preponderanza dei luoghi di

¹ M. S. Calò Mariani, *Il volto bruno di Maria. Le statue lignee di Lucera e di Siponto*; L. Sabbatini, I. van der Werf, F. Vona, *Indagini archeometriche sulle Madonne di Siponto e di Lucera*, in *Il volto oscuro del divino*, Atti del VI Convegno Internazionale di studio (Bari-Foggia-Lucera, 20-23 maggio 2010), a cura di M. S. Calò Mariani. In corso di stampa.

² Sul fenomeno delle Madonne Nere, sono stati illuminanti gli incontri con Xavier Barral i Altet, che a Bari, in occasione del Convegno *I Santi venuti dal mare* (dicembre 2005), ha preso in esame il problema, ponendosi in un'ottica europea. Vedi X. Barral i Altet, *I volti scuri: una questione irrisolta dell'arte religiosa medievale*, in *I Santi venuti dal mare*, Atti del V Convegno Internazionale di studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2009, pp. 265-276.

³ Condivido appieno l'opinione di P. Leone de Castris, che nell'introdurre il Catalogo della bella Mostra sulla scultura lignea in Basilicata ha con decisione sfatato il "pregiudizio" – anacronistico, ma diffuso anche in studi recenti – di una

produzione artistica attardata e provinciale. Vedi Leone de Castris, *Le origini, dal XII al XIV secolo*, in *La scultura lignea della Basilicata dalla fine del XII secolo alla prima metà del XVI*, Catalogo della Mostra (Matera, 1 luglio-31 ottobre 2004), Torino 2004, pp. 3-26.

⁴ M. S. Calò Mariani, *La pittura*, in *Capitanata medievale*, a cura di M. S. Calò Mariani,

Foggia 1998, pp. 190-201; M. S. Calò Mariani, *La pittura medievale in Capitanata*, in 29° Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia (San Severo, 15-16 novembre 2008), Atti a cura di A. Gravina, San Severo 2009, pp. 43-112.

⁵ M. S. Calò Mariani, *Icone e statue lignee medievali nei santuari mariani della Puglia: la*

Capitanata, in *Santuari cristiani d'Italia: committenze e fruizione tra Medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno (Perugia, Lago Trasimeno-Isola Polvere, 11-13 settembre 2001), a cura di M. Tosti, École Française de Rome 2003, pp. 3-43.

⁶ Leone de Castris, 2004.

⁷ Questo paragrafo riprende in parte il saggio: Calò Mariani, 2003.

culto era dedicata alla Vergine, la cui immagine venne a costituire «un substitut de ces reliques dont les villes et les châteaux regorgeaient»⁸.

Le dinamiche del fenomeno rispecchiavano l'andamento demografico, il processo di cristianizzazione e valorizzazione delle campagne, il comportamento dei gruppi in ricorrenza di crisi, l'azione infine del potere religioso e politico. Si venne così disegnando una geografia del sacro le cui linee, intrecciandosi o sovrapponendosi alle grandi vie di pellegrinaggio, sono ancora ricostruibili. Su scala interregionale, alla mobilità dei pellegrini si aggiunse il movimento della transumanza, diretto dalla montagna d'Abruzzo alle pianure della Capitanata all'approssimarsi dell'inverno, dal piano alla montagna in primavera. Tratturi, tratturelli, bracci secondari, in un tracciato pieno di biforcazioni e di ventagli, costituivano un organico «sistema di comunicazioni e di sviluppo sia economico che culturale»⁹. Molti culti si sono propagati sui passi dei pastori nomadi e delle loro greggi; come Bronzini ha osservato sul «grafico dei tratturi si può ricalcare la rete dei pellegrinaggi interregionali»¹⁰.

La capacità attrattiva del santuario dell'Incoronata (presso Foggia), sorto nel bosco sfiorato dal primo dei grandi tratturi che collegavano l'Aquila a Foggia, provocò la moltiplicazione di luoghi di culto dedicati alla Madonna dell'Albero e in pari tempo produsse repliche innumerevoli della venerata immagine¹¹.

In una leggenda riportata da p. Serafino Montorio¹² è il ricordo non soltanto del nomadismo dei pastori, ma anche del movimento di opere che dovè svolgersi tra Puglia e Abruzzo lungo gli itinerari segnati dai tratturi. Un pastore di Lucoli (L'Aquila), raggiunti i pascoli della Puglia, un giorno ebbe la disavventura di smarrire il gregge nel bosco di Ruvo (Ruvo). «Mossa a pietà la Regina del Cielo gli apparve in forma di vaghissima dama col Bambino Gesù tra le braccia e additogli il luogo, ove stavano ricoverate le sue pecorelle». Ritrovato il gregge il «bifolchetto» raccontò il prodigio agli altri pastori: tutti accorsero nel bosco e vi «trovarono una statua di grandezza al naturale [...] delle stesse fattezze che [il pastorello] vedute avea nell'ignota Signora». Giunto il tempo di ritornare nelle montagne d'Abruzzo, portarono con loro sopra un mulo la miracolosa statua. Ma «giunti alla Croce della terra di Rojo [...] il mulo piegò le ginocchia, né poté passare più avanti ...». In questo luogo gli abitanti di Roio edificarono la chiesa che accolse l'immagine prodigiosa.

LE MADONNE NERE

L'Europa è costellata di santuari in cui ancora oggi si venerano statue lignee medievali – in prevalenza romaniche – che raffigurano la Vergine in trono e il Bambino, entrambi di colorito scuro: opere di un fascino misterioso, fortunatamente sopravvissute a furti, manomissioni e arbitrari restauri. Sull'argomento si è sviluppato nel Novecento un nutrito dibattito critico e sono state avanzate ipotesi le più varie e fantasiose. Di recente una rinnovata attenzione vede coinvolti studiosi dell'intera area europea.

L'«inesplicabile» enigma delle Madonne Nere in qualche misura si va rischiarendo. Se da un lato non sono emerse fonti medievali (scritte e iconografiche) che attestino un originario colorito bruno, dall'altro sono ormai numerosi i casi in cui si è potuto verificare che le Madonne romaniche non sono nate nere. Restauri e sondaggi, hanno rivelato (ad esempio nelle Vergini di Vauclair e d'Orcival) la policromia originaria; e per converso, si è appurato che le Vergini di Marsat e di Clermont, sono state annerite all'inizio dell'Ottocento¹³.

⁸ A. Vauchez, *Introduction*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thunø e G. Wolf, Roma 2004, pp. 9-14.

⁹ M. A. Gorga, *Feste religiose e luoghi di culto sugli antichi sentieri della transumanza*, in *La cultura della transumanza*, Atti del Convegno (Santa Croce del Sannio, 12-13 novembre 1988), a cura di E. Narciso, Napoli 1991, pp. 133-139.

¹⁰ Vedi G. B. Bronzini, *Transumanza e religione popolare*, *Ibid.*, pp. 111-131.

¹¹ L. Pellegrini, *I santuari d'Abruzzo e Molise. Prime considerazioni su una ricerca in corso*, in *Per una storia dei santuari cristiani d'Italia: approcci regionali*, a cura di G. Cracco, Bologna 2002, pp. 353-396; C. Aglietti, *Santuari e tratturi dell'Abruzzo interno*, in *Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo ed età moderna*, a cura di M. Tosti, École française de Rome, 2003, pp. 259-277.

¹² S. Montorio, *Zodiaco di Maria ovvero le Dodici Province del Regno di Napoli, come tanti segni illustrate da questo Sole per mezzo delle sue prodigiosissime immagini che in esse quasi tante stelle risplendono*, Napoli 1715.

¹³ S. Cassagnes-Brouquet, *Vierges Noires, regard et fascination*, Rodez 1990; J. Bonvin, *Vierges noires. La réponse vient de la terre*, Paris 1989; A. Courtillé, *Marie en Auvergne, Bourbonnais et Velay*, Clermont 1991.

Le più antiche testimonianze relative al colore scuro di immagini mariane risalgono al tardo Medioevo (in particolare si veda la Vergine venerata nel santuario del Puy); gli indizi più frequenti si inoltrano invece – com'è risultato anche dalla nostra indagine – nell'età moderna.

La spiegazione, tutt'altro che univoca, va ricercata caso per caso. Le prime riflessioni sui tempi e sulle ragioni dell'annerimento delle Madonne Nere venerate in Puglia e Basilicata inducono a suggerire – il caso più esplicito è quello di San Martino d'Agri – una causa fortuita (legata all'antichità e al degrado) e tuttavia tale da conferire al simulacro un aspetto divenuto nel tempo caro e familiare agli occhi e al cuore dei devoti: a volte accentuato, a volte cancellato nel corso delle ridipinture, il colore bruno in età moderna sembrerebbe essere stato adottato di proposito, di pari passo con la codificazione da parte istituzionale delle leggende in cui si narra dell'origine orientale di simulacri approdati, o riscoperti, in Occidente in modo prodigioso.

Nel suo più recente contributo anche Barral i Altet giunge alla conclusione «che le statue lignee romaniche furono annerite in epoca posteriore al Medioevo»; e inoltre, che «questo tipo di trasformazione trovava le sue motivazioni nella volontà di ricreare un Medioevo fosco e lontano, orientale e bizantineggiante»¹⁴.

Per la Puglia, come per la Basilicata e per la Calabria, regioni a lungo grecizzate, si può parlare di un Oriente prossimo e presente per tutto il Medioevo e oltre. In terre ancora nell'XI secolo sotto la dominazione di Bisanzio, all'origine del culto mariano assai spesso è un'icona, o un dipinto parietale, di tradizione orientale. Nei secoli successivi – con crescente intensificazione a partire dal 1204 – reliquie, immagini e manufatti preziosi giungevano dalla Terrasanta e da Costantinopoli.

Tra XII e XIII secolo con la nuova sensibilità nei confronti dell'immagine, ai dipinti si affiancarono opere tridimensionali. Nei santuari si moltiplicarono le statue lignee da portare agevolmente in processione.

Tale insistita “materializzazione” risponde all'istanza di rapportarsi in modo diretto con la sfera del divino. Al proposito Vauchez parla di “attaccamento alla sensibilità del sacro”¹⁵.

Con la riforma tridentina, la gerarchia ecclesiastica rivolse particolare attenzione alle immagini mariane oggetto di devozione popolare e ai relativi santuari. Fra Sei e Settecento gli eruditi ecclesiastici dall'intreccio dei racconti cresciuti intorno a immagini dispensatrici di grazie, trassero materia per una riformulazione organica delle leggende, mirante ad affermare sia l'antichità e l'esotismo di statue e dipinti, sia il prestigio dei luoghi di culto mariano. Nei racconti leggendari, la traslazione da Costantinopoli e dalla Terrasanta e l'attribuzione al pennello di san Luca concorrevano a nobilitare le Vergini più venerate¹⁶.

In ambito agro-pastorale sono frequenti le *inventiones* di immagini prodigiose che hanno come scenario i campi, il bosco, la montagna, l'acqua, la grotta. Si tratta di tavole dipinte, di affreschi o di statue “riscoperte” dopo secoli di oblio, il cui occultamento viene anacronisticamente riferito alle controversie iconoclaste.

Lungo le coste fioriscono le leggende del mare, nate intorno a icone mariane d'ascendenza o di provenienza orientale (bizantina, balcanica, crociata), alcune delle quali custodite nelle chiese degli ordini religioso-cavallereschi, tra i maggiori importatori e custodi di reliquie, di codici, di immagini provenienti dai Luoghi Santi. Ancora nel XV secolo, la caduta di Costantinopoli (1453) alimentò un filone di leggende sul salvataggio – o sulle “fughe spontanee”¹⁷ – di icone dichiarate “orientali”, non importa se di produzione veneziana o cretese o pugliese.

¹⁴ Barral i Altet, 2009.

¹⁵ A. Vauchez, *Les images saintes: représentations iconographiques et manifestations du sacré*, in Id. *Saints, prophètes et visionnaires, Le pouvoir surnaturel au Moyen Age*, Paris 1999, pp. 79-91.

¹⁶ M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pisa 1998.

¹⁷ Come S. Maria di Genazano, proveniente dall'Albania o S. Maria della Libera approdata a Rodi Garganico nel XV secolo.

LA CAPITANATA
S. Maria di Siponto

Nella basilica di Siponto, dedicata alla Vergine, i pellegrini diretti alla grotta dell'Arcangelo sul Gargano sostavano per venerare l'icona bizantina della *Odegitria* (XI secolo) – celebrata come opera di san Luca – e la bella statua lignea, nota come la “Sipontina” (fine XII secolo). Secondo la tradizione, nel colore scuro del volto della Vergine scolpita era il segno della sua origine orientale. Il rapporto con il mare e il legame indissolubile con il luogo di culto filtrano attraverso racconti meravigliosi raccolti all'inizio del Settecento da Serafino Montorio¹⁸. In essi ritorna il *topos* del viaggio miracoloso – trafugata nel 1620 dai Turchi, «da se stessa tornossene a quelle spiagge» – e del radicamento dell'immagine nel proprio santuario.

Oggetto di ininterrotta devozione, fino agli anni '60 del secolo scorso la statua era sull'altare della chiesa inferiore della cattedrale sipontina, elegante edificio romanico che emerge ormai isolato, nella vasta area archeologica della città abbandonata. Di recente, insieme con l'*Odegitria*, è passata nella cattedrale della vicina Manfredonia¹⁹. La Vergine, seduta frontalmente, presenta il Bambino benedicente che troneggia sulle ginocchia materne (fig. 1). Il gruppo divino richiama nell'impianto la bizantina *Nikopoia* e insieme mostra affinità con le celebri Madonne lignee della Francia e della penisola iberica, nelle quali si onora la *Sedes Sapientiae*. Più ligio a modelli di ascendenza orientale appare il Bambino, nella inconfondibile sigla iconografica, negli abiti solcati, nello svolazzo del manto. La Vergine non ha corona e al trono consueto è sostituita una sedia dall'alto schienale; sul retro dell'amplissimo disco dell'aureola è dipinto l'*Agnus Dei*.

Un breve velo ricopre morbidamente il capo della Vergine (fig. 2). La veste, impreciosita da bordure ricamate, è disseminata di finte gemme. Sullo scollo è traccia di una borchia, forse in origine destinata a contenere una reliquia. Nel mosso panneggio del Bambino (la cui figura è leggermente spostata a sinistra) (fig. 3) tenui tracce dorate fanno pensare alla crisografia che nelle icone di tradizione bizantina rabesca le vesti del gruppo divino.

Sul tergo della statua è praticata una cavità rettangolare di notevoli dimensioni (cm. 47 x 19,5), un tempo chiusa da uno sportello, evidente custodia per un reliquiario o per l'eucaristia.

Pur serbando la ieratica fissità dei modelli romanici – non senza echi dell'eredità bizantina, in particolare nella figura del Bambino – la Vergine accoglie eleganze tratte dal primo gotico.

Una proposta di datazione alla fine del XII secolo si concilia con la ripresa della vita urbana di Siponto (dopo la rovina subita a metà del secolo) e con la concomitante floridezza della chiesa locale, oggetto di particolari privilegi nell'ultimo quarto del secolo XII.

L'analisi archeometrica rivolta allo studio degli incarnati ha evidenziato strati pittorici ripetuti nel tempo, fino al più antico che mostra un colore roseo; il colorito bruno è attestato almeno dai primi anni del Settecento, stando alla descrizione di Serafino Montorio.

¹⁸ Montorio, 1715.

¹⁹ La “Sipontina” in questi mesi è oggetto di un re-

stauro per iniziativa di Fabrizio Vona, Soprintendente per il Patrimonio Storico

Artistico Etnoantropologico della Puglia, partner prezioso nella nostra ricerca.



1. Manfredonia, cattedrale, statua lignea di S. Maria di Siponto (dalla cattedrale di Siponto).



2. Manfredonia, cattedrale, statua lignea di S. Maria di Siponto, particolare del volto della Vergine.



3. Manfredonia, cattedrale, statua lignea di S. Maria di Siponto, particolare del Bambino.

La Madonna dell'Incoronata di Foggia

4a. Santuario di S. Maria Incoronata (Foggia), statua lignea vestita.



5a. Santuario di S. Maria Incoronata (Foggia), incisione.



5b. Santuario di S. Maria Incoronata (Foggia), dipinto con la scena dell'Apparizione.

A pochi chilometri a sud-est di Foggia, in prossimità del Cervaro è il bosco dell'Incoronata, un tempo praticato per le cacce dai sovrani svevi, angioini e aragonesi. Con immutato fervore si perpetua da secoli la devozione nei confronti della Madonna Nera, nel santuario lambito dal bosco e da uno dei grandi tratturi che collegavano la Puglia all'Abruzzo. La prima citazione della chiesa risale al 1140. L'affermarsi del culto mariano – verosimilmente di radice bizantina – va collegato alla presenza dei monaci verginiani (XII secolo) e a quella dei monaci cistercensi, che s'insediarono all'Incoronata nei primi decenni del XIII secolo²⁰.

Le leggende di fondazione, intrecciandosi e sovrapponendosi, narrano dell'apparizione della Vergine e del ritrovamento della sua statua fra i rami di una quercia, nel bosco ove sorge il santuario. La figura del mediatore è un nobile del luogo cui viene affiancato un umile contadino di nome Strazzacappa. Una tenace tradizione pone l'evento nel 1001²¹.

L'edificio sacro dal Medioevo ad oggi è stato ampliato e riedificato più volte nello stesso luogo²². La statua lignea troneggia innalzata sull'altare maggiore, che i pellegrini raggiungono mediante due scale simmetriche; al piano inferiore del santuario è la cappella con i resti della quercia dell'apparizione. Avvolta in vesti sontuose la Vergine (fig. 4a) siede su una frondosa quercia, incoronata dagli angeli. Allo stesso modo è raffigurata nelle innumerevoli riproduzioni scultoree disseminate tra Abruzzo e Molise, nelle incisioni (fig. 5a), nei dipinti (fig. 5b), negli ex voto.

Da secoli abiti di stoffe preziose adorne di ricami sottraggono alla vista la statua, celandone le forme, passate attraverso pesanti rimaneggiamenti e restauri²³. Nelle parti scoperte (il volto, le mani), non sono riconoscibili i caratteri originari. Tuttavia, nell'acconciatura compatta che lascia scoperto l'esile collo e nell'ampio scollo della veste – visibile nonostante le mutilazioni²⁴ – si può cogliere, pur attenuato, il ricordo di eleganze gotiche d'ascendenza cortese. Quanto alle testimonianze scritte, del colorito scuro si trova traccia soltanto a partire dagli inizi del Settecento.

Una vivida descrizione del pellegrinaggio all'Incoronata s'incontra nel manoscritto settecentesco del canonico Gerolamo Calvanese, arciprete della collegiata di Foggia²⁵. Nel capitolo che tratta dei santi protettori della città – Guglielmo e Pellegrino, padre e figlio di origine antiochena – si narra che il giovane Pellegrino, giunto in Puglia (presumibilmente nel XII secolo) sulle tracce del padre, approdò a Bari dove visitò la tomba di san Nicola, per poi dirigersi verso la grotta dell'Arcangelo, sul Gargano. «Giunse, in compagnia con altri Pellegrini, vicino il ponte sopra il Cerbero, volgarmente chiamato Cervaro, e vide che molti Pellegrini venivano da una via a man sinistra fuori dalla via larga battuta. Domandato egli, ad altri Pellegrini, la causa

²⁰ Alla storia del santuario e della statua della Incoronata ha dedicato impegno e studi lodevoli G. D'Onorio De Meo; in particolare si rinvia a *L'Incoronata di Foggia*, Foggia 1975.

²¹ Nel 2001 in ricorrenza del millennio dell'apparizione della Vergine, si sono svolte solenni celebrazioni con il concorso di fedeli e pellegrini: *1° Millennio del Santuario Incoronata di Foggia da mille anni "crocevia di popoli"*, a cura di G. D'Onorio De Meo, Foggia 2003.

²² D'Onorio De Meo, 1975.

²³ D'Onorio De Meo, 1975; e inoltre: M. Freda, *Il Santuario e il Bosco dell'Incoronata di Foggia. Un luogo di culto mariano in Puglia*, Foggia 2010. Il Bambino, da tempo scomparso, è sostituito da una scultura moderna. Il corpo della Vergine

è ridotto a un manichino, con rudimentali braccia snodate al posto di quelle originali.

²⁴ Una riproduzione della statua è in M. D'Agostino, *Madonne da vestire. L'Incoronata di Foggia e l'Incoronata di Pescasseroli a confronto*, Foggia 2011.

²⁵ G. Calvanese, *Memorie per la città di Foggia*, Foggia 1931.

per che facevano quella via fuor di strada, risposero *essersi ritrovata devota immagine di S. M. sempre vergine, di volto bruna, sopra d'una quercia, e si ricevevano grazie e miracoli in copia...*».

Un indizio per stabilire la datazione della statua viene dall'esame del C14 effettuato su un campione del legno, dal quale sono risultati gli anni compresi tra il 1280 e il 1320²⁶. Come altrove (ad esempio nella vicina Foggia), si può supporre l'esistenza di una immagine mariana più antica, plausibilmente un'icona bizantina²⁷.

Meta secolare di pellegrinaggi, dal santuario passarono oscuri e illustri devoti, quali s. Guglielmo da Vercelli, s. Vincenzo Ferrer, s. Antonio da Padova, s. Bernardino. Il 24 maggio 1987, un pellegrino d'eccezione, Giovanni Paolo II, durante una solenne cerimonia pose tra le braccia della Vergine un Bambino ligneo di recente fattura, in sostituzione del precedente, da tempo scomparso (fig. 4b).

Sui passi dei pellegrini e dei pastori, il culto dell'Incoronata si è diffuso lungo la rete dei tratturi, trapiantandosi in altri santuari nella stessa Capitanata, nel Molise e in Abruzzo²⁸. La fortuna del culto dell'Incoronata passò anche oltre Adriatico, dove lungo le coste dalmate si distende una grande isola chiamata Kornat (Incoronata).

S. Maria Patrona nella cattedrale di Lucera

La statua di Lucera, di certa committenza angioina²⁹, si può far risalire ai primi anni del Trecento, quando Carlo II, dopo la cancellazione della colonia saracena, rinnova la città dedicandola alla Vergine con il nome di *Civitas Sanctae Mariae*. Il 27 febbraio 1303 il sovrano, da Napoli, ordina a Bernardo di Avignone, castellano della città, di assegnare statue, libri, parati liturgici «ad dotandum maiorem ecclesiam». Tra i doni che la famiglia reale offre con generosità alla cattedrale, ci sono manufatti e oggetti preziosi, compreso un «Crucifixum ligneum cum beata Virgine et b. Johanne».

La statua di S. Maria Patrona ben si colloca nel *milieu* culturale della corte napoletana: la Vergine siede in trono con il Bambino in piedi sulle ginocchia; il velo breve dal profilo ondulato, l'eleganza delle vesti, la grazia giovanile del volto sono il riflesso di un modello cortese che in quel volgere di anni accomuna Napoli e Parigi (fig. 6).

La più antica notizia sul colorito bruno della Madonna è nell'opera di Serafino Montorio (1715), che la definisce «alquanto bruna di volto». Nei dipinti e nelle riproduzioni a stampa tra il Sette e l'Ottocento la Vergine appare con il volto bruno³⁰

²⁶ Nel 1974 G. D'Onorio De Meo fece eseguire anche l'indagine archeometrica dei pigmenti.

²⁷ La Madonna dei Sette Veli o Iconavetere è una icona bizantina – databile all'XI secolo – ritrovata dai pastori in un pantano al tempo di Roberto il Guiscardo. Intorno alla chiesa che fu edificata in suo onore (già documentata nel 1092) nacque il casale, da cui si sviluppò il *castrum* e poi la *civitas* di Foggia. L'immagine

mariana, celata da rivestimenti preziosi, si venera in una cappella dell'ex collegiata, oggi cattedrale. Sull'argomento vedi i saggi raccolti in *Foggia medievale*, a cura di M. S. Calò Mariani, Foggia 1996.

²⁸ R. Colapietra, *I luoghi e i culti da L'Aquila verso le Puglie*, in *La transumanza dei Santi. Luoghi, culti e metafore*, Comunità montana. Campo Imperatore, Sabuceto s.d.; D. Ivone, *Attività economiche, vita civile e riti religiosi della transumanza*

in età moderna, Torino 1998.

²⁹ M. S. Calò Mariani, *Santa Maria Patrona di Lucera. Devozione e arte*, in *Santa Maria Patrona di Lucera. Storia, arte, devozioni*, Catalogo della Mostra (Lucera, Palazzo Vescovile, Museo Diocesano, agosto 2008), a cura di M. Monaco, Foggia 2008, pp. 81-96.

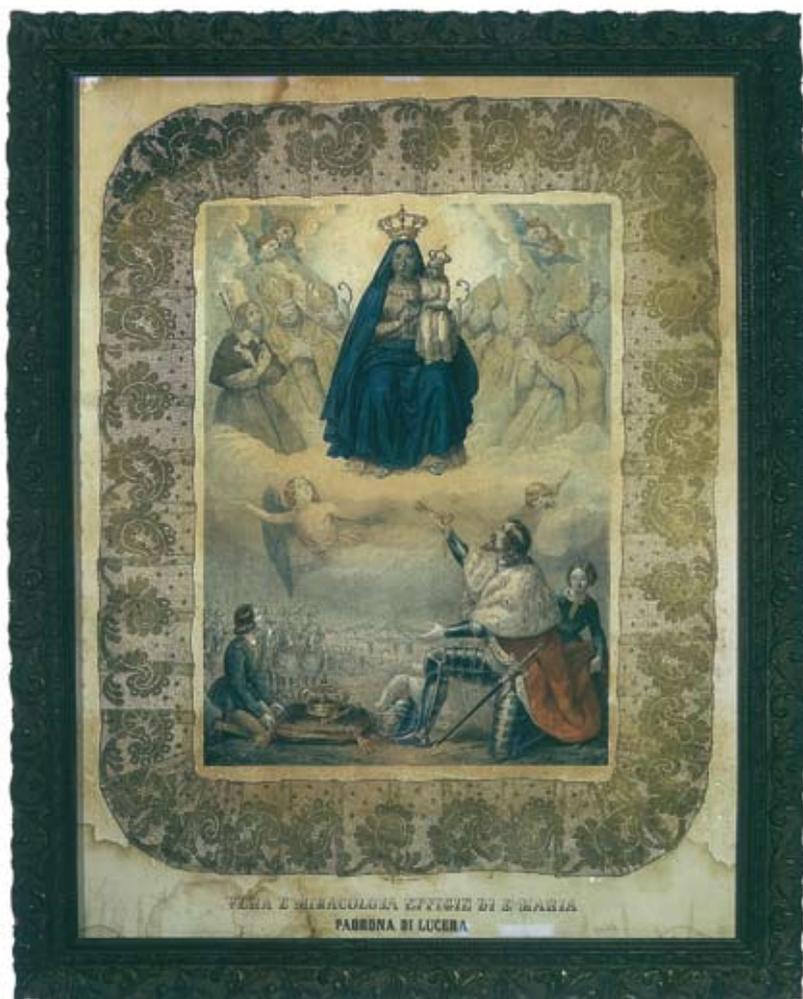
³⁰ Si rinvia alla folta raccolta di immagini mariane esposte nella Mostra di Lucera del 2008.



4b. Santuario di S. Maria Incoronata (Foggia), Giovanni Paolo II dinanzi alla statua lignea vestita.



6. Lucera, cattedrale, statua lignea di S. Maria Patrona (dopo il restauro del 1999).



7. S. Maria Patrona, incisione del XIX secolo.

(fig. 7). Con i monili (corone, collane, le chiavi della città) fanno parte del corredo della Patrona abiti e manti di preziosa fattura.

Il sovrapporsi nel tempo di più ridipinture può spiegare l'esito contraddittorio dei restauri effettuati nel secolo scorso. Nel 1937 nei visi e nelle mani fu cancellato il colore nero-bruno che ormai da secoli caratterizzava la statua, per far riemergere il sottostante colorito roseo, dal restauratore ritenuto il "colore primitivo"³¹ (fig. 8). Nel 1999, per merito del Rotary Club di Lucera, è stato eseguito un secondo restauro. In tale occasione, al di sotto delle vesti dipinte a fiorami della Madre e del Bimbo, è riapparso lo sfavillante strato d'oro zecchino; inoltre, rimosso l'incarnato chiaro dei volti e delle mani, è stato riportato alla luce il colore bruno in questo caso riconosciuto come "originario"³². La statua ha così recuperato l'aspetto familiare ai Lucerini, per secoli devoti alla loro "Madonna Nera" (figg. 9-10).

La puntuale indagine archeometrica condotta di recente, nel registrare il sovrapporsi nel tempo di ridipinture e vernici, ha messo in evidenza l'incarnato roseo risalente alla originaria stesura. Anche qui, come a Siponto, dunque,

l'annerimento della statua si collocerebbe in età post-medievale. A tal proposito può valere come riprova il fatto che alcune statue lucerine ispirate al nobile modello di S. Maria Patrona – databili fra il XIV e il XV secolo – hanno da sempre avuto un incarnato roseo³³.



8. Lucera, cattedrale, statua lignea di S. Maria Patrona (dopo il restauro del 1937).



9. Lucera, cattedrale, statua lignea di S. Maria Patrona (durante il restauro del 1999).



10. Lucera, cattedrale, statua lignea di S. Maria Patrona, particolare del volto della Vergine.

³¹ La relazione del lavoro effettuato presso l'Istituto Centrale del Restauro è in: E. Vivio, *Il restauro della statua lignea di S. Maria Patrona e del Crocifisso della cattedrale* [di Lucera], in "Bollettino della Diocesi di Lucera", XXIII, n. 5-6, Lucera 1938, pp. 91-92.

³² La relazione del restauro operato da P. D'Imperio è presso l'Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico Etnoantropologico della Puglia.

³³ La Madonna angioina patrona di Lucera ha ispirato altre statue lignee presenti in città, nella chiesa di S. Giacomo, nella chiesa di S. Giovanni Evangelista. La più vicina al modello è la Madonna mutila e priva del Bambino (presso il Museo Civico Fiorelli), che nonostante le condizioni rivela una raffinata fattura. Vedi Calò Mariani, 1998, pp. 175-201.

Di altre Madonne brune si possono rintracciare esili tracce: è il caso della statua lignea di S. Maria di Serritella, nel territorio di Volturino³⁴. Anche nelle Isole Tremiti la Vergine e il Bambino presentano un caldo colore bruno; ma chiaramente si tratta di una ridipintura moderna.

LA VAL D'AGRI

Madonna del Sacro Monte a Viggiano

La Madonna più venerata in Basilicata è la Madonna Nera di Viggiano, la cui statua lignea domina sull'altare maggiore nel santuario edificato in città (figg. 11-12).

Secondo una tenace tradizione, filtrata dal vescovo Donato Anzoni (1711) e pubblicata nell'opera di Serafino Montorio (1715), intorno al Mil-le (o ancora prima), i pastori di Viggiano videro brillare una gran luce sulla montagna. Popolo e clero, saliti sulla vetta, scavarono nel punto in cui si era manifestato il prodigio e «trovarono con indicibile stupore ed allegrezza una statua tutta di legno indorato, che dava splendori superanti quelli dell'oro...»³⁵. La letteratura devozionale e i componimenti poetici fioriti nell'Ottocento raccontano senza varianti del prodigioso ritrovamento e della «splendida statua che fulgea d'oro»³⁶.

È il racconto che attraversando i secoli accende ancora la devozione popolare e annualmente rivive nelle manifestazioni di religiosità civica, tesa a confermare la sacralizzazione dei luoghi: quello dello straordinario ritrovamento sul monte e quello della chiesa edificata in città, luoghi scelti dalla stessa Vergine, attraverso il manifestarsi di prodigi³⁷.

Ancora secondo la tradizione, essendo il Sacro Monte sul confine tra Viggiano, Calvello e Marsicovetere, sorse un'aspra contesa perché ciascun centro desiderava ottenere «la gloria di onorar la gran Madre». Anche questa volta la Vergine manifestò il suo volere con un prodigio. «La Vergine portata i Marsicani / nel Tempio loro avean con gran fervore; / ma [...] mostrò Maria, [...] Ella avea nel core / Viggiano; chè ivi scelse a la prima ora / suo santuario e sua stabil dimora. / Si trasferì la Vergine Maria in sua Chiesa a Viggiano senza opra umana. / Così finì la lite, e ivi la pia / Gente la venerò qual sua sovrana»³⁸. Ma l'ostinato ritorno dell'immagine nel luogo prescelto, dietro l'apparenza religiosa, sembra dissimulare una storia di sconfinamenti e rivalità fra comunità vicine.

Il legame indissolubile tra l'effigie e i luoghi da lei "prescelti" si perpetua nel "pendolarismo" della statua che sale al monte in maggio per ridiscendere in città nel



11. Viggiano (Potenza), santuario della Madonna del Sacro Monte, statua lignea dorata della Vergine con il Bambino.



12. Maria Santissima del Monte, incisione del 1892.

³⁴ S. Savastio, *Notizie storiche sulla antica città di Montecorvino di Puglia e sul borgo di Serritella*, Pozzuoli 1939.

³⁵ Montorio, 1715.

³⁶ G. Spera, *Memoria sacra della solenne e fausta incoronazione della Santa Vergine del Monte di Viggiano (4 settembre 1892). Fiori poetici* del can. G. Spera, Angri 1895.

³⁷ Della bibliografia relativa alla Madonna di Viggiano si

ricordano: A. De Sangro, *Compendioso ragguaglio del portentoso ritrovamento della statua miracolosa di S. Maria del Deposito*, Napoli 1712; G. Spera, 1895; G. N. Marsicano, *Brevi accenni su un rinvenimento e principali miracoli della gloriosa statua di S. Maria del Monte di Viggiano*, Napoli 1912²; R. Pellettieri, *Raccolta di preghiere e canti che si recitano nel Santuario della SS. Incoronata di Viggiano*, Napoli

1927; "L'Aurora lucana", rivista del Santuario di Viggiano dal 1960; B. La Padula, *Viggiano e la sua Madonna, Indagine storico-illustrativa*, Potenza 1968; G. A. Colangelo, *Il santuario di Viggiano*, Venosa 1984; G. Tramiche, *La Madonna di Viggiano nella storia delle genti di Lucania e nella storia del sentimento cristiano dell'Occidente*, Venosa 1995.

³⁸ G. Spera, 1895, pp. 14-15.



13. Viggiano (Potenza), Santuario della Madonna del Sacro Monte, Salvatore Ferrari, Vergine in trono fra S. Gennaro e S. Francesco di Paola (1714).

sia quelle iconografiche (figg. 12-13) non chiariscono invece quando e perché avvenne l'annerimento dei volti. Non ci soccorre neanche, a pochi passi dalla Madonna Nera, la tela raffigurante la Vergine con il Bambino fra San Gennaro vescovo e martire e San Francesco di Paola. L'opera è firmata dal pittore Salvatore Ferrari e datata 1714. La Vergine e Gesù Bambino, chiaramente ispirati al gruppo ligneo, hanno l'incarnato roseo e le vesti sono policrome³⁹. L'indagine archeometrica su un frammento della doratura rimossa nel corso dell'ultimo restauro⁴², ha rivelato tre strati d'oro e uno di

³⁹ Vedi *Con il bastone del pellegrino attraverso i santuari cristiani della Basilicata*, a cura di V. Verrastro, Matera 2000, pp. 281-288. Si tratta di manufatti elaborati – talvolta in forma di barca talaltra piramidali a uno o più livelli – composti da “cento candele” e adorni di nastri colorati e fiori. Oltre quello di Viggiano, V. Verrastro illustra altri casi: a Muro Lucano, nella processione di S. Maria delle Grazie del 2 luglio (p. 185); a Grumento Nova nella processione della Madonna di Monserrato (p. 117), e ancora nei centri di Armento e di Castelluccio Superiore; nella festa dell' 8 settembre della Madonna del Soccorso a Trecchina, una donna reca sul capo una grande centa a forma di barca (p. 260). In un altro contesto

meridionale, durante la processione al santuario mariano sul colle Felitto (nel salernitano), ancora oggi giovani donne portano sulla testa le cente, oggetti rituali in forma di barche di legno. G. Palumbo vi coglie l'eco di pratiche rituali di memoria antica, evocando la suggestiva vicinanza del santuario alla piana di Paestum, dove è riemerso un luogo di culto «esclusivamente di donne, presso il santuario di Hera Argiva, posto alle foci del Sele». Vedi G. Palumbo, *Le cinque vie. Percorsi sacri dell'antico popolo «napolitano»*, in *Santuari cristiani d'Italia. Bilancio del censimento e proposte interpretative*, a cura di A. Vauchez, École Française de Rome, 2007, pp. 301-328, in part. pp. 305-306 fig. 1. Non va tralasciato a questo punto che

nel racconto leggendario della *inventio*, accanto alla statua della Vergine, sul Sacro Monte di Viggiano furono ritrovati idoli pagani.

⁴⁰ *Con il bastone del pellegrino attraverso i santuari cristiani della Basilicata*, a cura di V. Verrastro, Matera 2000.

⁴¹ Desidero esprimere la più viva gratitudine alla dott.ssa Lilliana Basile della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Matera, che ci ha accompagnato nei sopralluoghi e ha messo generosamente a disposizione materiale fotografico e bibliografico sul tema della ricerca, arricchendo le nostre conversazioni con spunti e suggerimenti.

⁴² Don Paolo D'Ambrosio, rettore del Santuario di Viggiano, ha animato ogni nostro

incontro con la sua presenza partecipe, favorendo ogni fase dell'indagine, offrendo una calorosa ospitalità. Nella Rivista del Santuario Regionale di Viggiano, “L'Aurora Lucana” (gennaio 2011) ha dato notizia della cerimonia che ha accompagnato l'esame diretto della statua lignea (p. 18) e ha pubblicato un breve saggio su *Il mistero delle Madonne nere* (pp. 14-16). Un riflesso della vitalità e della attualità della devozione alla Vergine viggianese in terra lucana è lo spettacolo teatrale *Maria nera. Mitografia cantata intorno alla Madonna Nera di Viggiano*, testo e regia di Caterina Pontrandolfo, presentato con vivo successo nel corso del Convegno di Oropa la sera del 21 maggio del 2010 nella basilica antica del santuario.

colore azzurro, provando che per un certo periodo le vesti si presentavano colorate.

In linea con una politica ecclesiastica attenta a perseguire il controllo delle devozioni più radicate e a guadagnare il consenso popolare, fra Sei e Settecento i vescovi della diocesi marsicana mostrarono un incessante zelo nel valorizzare e favorire il culto mariano. Ripercorrendo la storia del santuario⁴³ emerge con evidenza che l'edificio – riflettendo l'espandersi della devozione alla Vergine – fu oggetto primario dell'attenzione dei vescovi: ampliamenti e rinnovamenti correvano paralleli ad eventi a volte drammatici (la peste, i terremoti, la guerra), a volte favorevoli, quali la fama dei miracoli, la gratitudine e il concorso crescente dei pellegrini, la conseguente fioritura economica.

Nelle *Relationes ad limina* hanno particolare risalto la crescita della devozione popolare e la fama raggiunta dalla Madonna di Viggiano. Mons. Gianbattista Falvo negli anni 1675, 1677 e 1681 insiste nel mettere l'accento sulla solenne festività mariana che si celebrava nella prima settimana di settembre «maximo Populi exteri et Diocesani concursu».

Nel 1689 il vescovo Domenico Lucchetti descrive il santuario «di magnifica struttura, adorna di molte suppellettili anche di argento e con pavimento vermicolato, tanto da sembrare una basilica». Particolare fervore nei confronti della Madonna di Viggiano nutrì il vescovo Donato Anzani, lo stesso che nel 1711 – raccogliendo leggende e memorie devote – stilò la diffusa relazione alla quale attinse Serafino Montorio nella sua opera *Zodiaco di Maria*. Nel 1735 il santuario urbano fu ricostruito più ampio e più splendido del precedente.

Si può ritenere che in questo lungo arco di tempo – insieme con il santuario – anche la statua lignea sia stata oggetto di devote cure: sappiamo per certo che la Vergine e il Bambino dall'alto dell'altare rifulgevano nelle vesti dorate; possiamo soltanto congetturare che entrambi mostrassero ai fedeli il bel volto bruno.

Durante l'età barocca, in Basilicata altre Madonne medievali furono “rinnovate” grazie al contributo dei devoti: alcune ridipinte, altre rivestite in cartapesta o in tela o impreziosite da sfavillanti dorature, altre ancora furono illeggiadrite con capigliature ricciolute (come a Castelmezzano e a Calvello)⁴⁴.

In Capitanata invece prevalse l'uso di “travestire” le Madonne con parrucche e abiti sontuosi, di ricoprirne le vesti con collane e monili (v. le Madonne dell'Incoronata, di Deliceto, di Bovino, di Lucera)⁴⁵.

È indubbio che ridipinture, dorature, travestimenti parlano della vitalità di culti plurisecolari, ma in pari tempo rimandano il riflesso delle direttive della Chiesa nel disciplinare ed indirizzare la devozione popolare, e sul piano formale palesano il modificarsi del gusto estetico diffuso.

Altre utili notizie si raccolgono nella prima metà dell'Ottocento. Nel 1828 il vescovo ordinava che si eseguisse una nuova doratura della statua; pochi anni dopo, nel 1835, S. Maria del Monte veniva proclamata patrona di Viggiano.

L'immagine mariana fu solennemente incoronata il 4 settembre 1892 e onorata con il titolo di Patrona e Regina della Lucania. Per l'occasione, su richiesta dell'arciprete Giovanni De Cunto, il can. Giuseppe Spera volse in versi la leggenda dell'invenzione della statua sul monte, seguendo la lunga narrazione pubblicata nell'opera di Serafino Montorio; compose inoltre un inno nel quale rivive la tradizione con il racconto dei prodigi operati dalla Vergine e della sua predilezione per la terra di Viggiano. Una nuova incoronazione ha avuto luogo il 28 aprile 1991 in occasione della visita di Giovanni Paolo II⁴⁶.

⁴³ Marsicano, 1912; Colangelo, 1984.

⁴⁴ Si rinvia al citato Catalogo (nota 3) della Mostra di Matera del 2004, e in particolare alle schede critiche di P. Leone de Castris.

⁴⁵ M. S. Calò Mariani, *Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo*, in Atti del 24° Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protopreistoria-Storia della Daunia (San Severo, 29-30 novembre 2003), a cura di A. Gravina, San Severo 2004, pp. 33-66.

⁴⁶ A proposito delle incoronazioni effettuate dal Capitolo Vaticano (dal XVIII secolo ad oggi) nel corso di solenni cerimonie, A. Vauchez parla di «recharges de sacralité», al fine di assicurare «la relance périodique d'une dévotion qui, sans cela, risquerait de s'assoupir ou de se porter sur d'autres objets» (A. Vauchez, 2004, p. 11).



14. Roma, basilica papale di S. Pietro, Maria Santissima di Viggiano venerata da Benedetto XVI (1° gennaio 2011).

Il 1° di gennaio 2011 è la Vergine a recarsi da Viggiano a Roma, nella basilica papale di S. Pietro, dove Papa Benedetto XVI l'accoglie in preghiera (fig. 14).

Nella seconda metà del Novecento, gli anni della ripresa dopo la crisi bellica registrano l'irradiazione del culto della Madonna di Viggiano oltre Atlantico: cappelle e santuari sorgono in Argentina, a Washington, Chicago, Boston, e ancora in Sud Africa e in Australia.

Oggi, nel santuario di Viggiano, la Vergine e il Bambino si mostrano con i volti neri e il corpo chiuso nell'abbagliante "corazza" d'oro zecchino. L'attuale doratura risale al 1965, quando gli artigiani di Ortisei hanno operato un drastico restauro: rimosse le precedenti dorature, hanno ricoperto d'oro le vesti della Vergine e del Bambino e ridipinto in nero i loro volti.

Sulle mani e sul viso, le analisi archeometriche hanno rilevato vari strati pittorici succeduti nell'arco di secoli: dal colore scuro, accentuato nell'ultimo restauro, fino al più antico, corrispondente ancora una volta all'incarnato roseo.

Nonostante i ripetuti interventi, la scultura conserva ancora caratteri originari, non soltanto nell'impianto e nei gesti ma anche nell'andamento delle pieghe che solcano le vesti e nei ritmi lineari. Chiare parentele conducono a un gruppo di statue romaniche di Vergini in trono, presentate da Pierluigi Leone de Castris nella bella Mostra di Matera del 2004. Per le affinità con le Madonne di Banzi, Armento, Guardia Perticara, lo studioso ha riconosciuto il segno di una produzione scultorea fiorita fra XII e XIII secolo – forse in Val d'Agri – tributaria di modelli iberici⁴⁷.

Madonna della Rupe a San Martino d'Agri

Secondo la tradizione la statua della Vergine in trono con il Bambino – nascosta nel cavo di una rupe durante le persecuzioni iconoclaste – fu ritrovata in cima a un monte da un pastore sordomuto, che venne risanato miracolosamente. Trasferito nella chiesa madre del paese, il simulacro fu oggetto di secolare devozione⁴⁸.

⁴⁷ Si rimanda al Catalogo sulla scultura lignea in Basilicata (nota 3) per il denso saggio introduttivo di Leone de Castris e per le schede critiche nn. 2-6, pp. 88-101.

⁴⁸ Al culto della Vergine nei

santuari mariani ha dedicato lunghi studi Valeria Verrastro, dal primo saggio: V. Verrastro, *Culto alla Vergine attraverso i santuari mariani lucani*, in *La mariologia tra Oriente e Occidente*, Atti del Convegno di

Studio (Santuario Madonna di Picciano, Matera, 24-25 aprile 1988) Matera s.d., al lavoro svolto come rappresentante della Basilicata nel gruppo di studio coordinato da A. Vauchez per il "Censimento dei

santuari cristiani d'Italia". Da qui prendono le mosse le pubblicazioni successive: Verrastro 2000; *Sui passi dei pellegrini. Un itinerario attraverso i luoghi del sacro in Basilicata*, a cura di V. Verrastro, Lavello 2000.

Il santuario urbano intitolato a S. Maria della Rupe è un edificio di origine medievale, ricostruito dopo il terremoto del 1857. Sulla vetta del monte Raparello è la cappella votiva edificata sul luogo del prodigioso ritrovamento. Anche a San Martino d'Agri nel corso dell'anno la Vergine cambia sede, in una sorta di "pendolarismo sacro" praticato anche in altri santuari (v. ad esempio S. Maria di Viggiano): l'ultima domenica di maggio la Madonna sale in processione al santuario sul monte, per ridiscendere in città il 19 di agosto.

La statua originaria, di fattura medievale, è ormai irriconoscibile, essendo passata attraverso interventi che hanno portato a mutilazioni e a drastici rifacimenti (figg. 15a-b). Ci aiutano tuttavia a restituirne in parte la storia alcune pur concise testimonianze scritte.

Una interessante iscrizione corre sul trono, informando che il gruppo divino «vastatum et fuscum propter antiquitatem», nel 1679 «fuit aptum et coloratum». Al momento della ridipintura secentesca l'opera si presentava dunque guasta e il colorito "fosco" veniva esplicitamente attribuito all'antichità. Pochi anni dopo, nel 1712 fu indorata; nel 1729 la platea del santuario ricorda che: «l'Antica statua della Beatissima Vergine, benché rinnovellata e indorata, ... vi è tradizione che *antiquitus* detta statua era negra»⁴⁹. Ciò fa intuire che prima del Settecento i fedeli avevano venerato un'immagine dall'incarnato bruno.

Non è molto, ma è sufficiente per individuare tra Sei e Settecento il momento in cui si operarono i più importanti cambiamenti. Anche per la Madonna di Viggiano – vorremmo aggiungere – nello stesso arco di anni si andavano attuando "rinnovamenti", imposti certo dallo stato di conservazione della scultura, ma dettati anche dal mutamento del gusto e della spiritualità diffusa. Nelle architetture e nelle immagini,

alla severità medievale si andava ovunque sostituendo lo splendore delle forme barocche; con l'espandersi del culto, venivano ampliati i santuari e rese preziose le statue più venerate. In pari tempo la Chiesa dava organicità e pubblicità al *corpus* delle leggende mariane e alle raccolte di miracoli.

Per la Madonna della Rupe seguirono altri restauri nel 1876 e nel 1918, fino al più recente, drastico, del 1956, quando gli artigiani di Ortisei sostituirono le teste della Madre e del Bambino e ricoprirono d'oro zecchino le vesti.

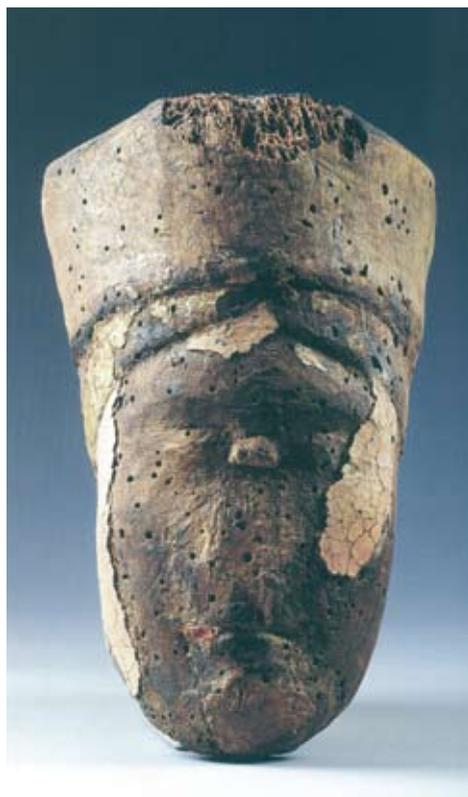
Le teste originali (depositate presso la Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici della Basilicata), entrambe coronate (fig. 15b), nella plastica essenziale richiamano sculture romaniche della Val d'Agri. La testa del Bambino "pare dispersa"; quella della Vergine – oggetto di restauro in occasione della Mostra del 2004⁵⁰ – conserva frammenti di doratura sotto la corona e brani della policromia originaria, rivelando almeno tre strati relativi all'incarnato (fig. 16).



15a. San Martino d'Agri (Potenza), statua della Madonna della Rupe.



15b. San Martino d'Agri (Potenza), teste dalla statua medievale della Madonna della Rupe e del Bambino.



16. San Martino d'Agri (Potenza), testa della Madonna della Rupe.

⁴⁹ *Sui passi dei pellegrini*, 2000.

⁵⁰ Cfr. L. A. Barbalardo, scheda restauro R6, in *La scultura lignea della Basilicata*, 2004, p. 290.

Con i volti di fattura moderna e il corpo racchiuso nella “corazza” della nuova doratura, le figure della Vergine e del Bambino ormai rivelano molto poco dell’aspetto originario. Anche i saggi di verifica della restauratrice Elisa Basile hanno potuto rilevare al di sotto dei pesanti rivestimenti soltanto «l’originaria natura lignea e policromata» dell’opera.

Salvo S. Maria Patrona di Lucera, che s’ispira al gotico d’accezione angioino- napoletana, le altre Madonne prese in esame si collegano alle statue romaniche che in tutta Europa raffiguravano la *Sedes Sapientae*.

Il concentrarsi di Madonne lignee Nere in aree così circoscritte – quali la Capitanata e la Val d’Agri – può essere legato a circostanze diverse, fra le quali riteniamo non secondaria la devozione radicata nelle nostre terre nei confronti delle Vergini bizantine dal volto olivastro. Al di là dell’intento – fatto proprio dalla sfera ecclesiastica – di affermare l’antichità e l’esotismo delle Madonne lignee va considerato il convergere di fattori di più vaga e sfuggente definizione, come il particolare addensarsi *in loco* di botteghe di scultori in legno, il ruolo della committenza, la trama penetrante delle vie di pellegrinaggio, lungo le quali correva la fama di luoghi di culto e di modelli anche remoti, o la emulazione con santuari mariani di successo, o forse anche il diffondersi di una moda.



Viggiano (Potenza), Santuario della Madonna del Sacro Monte, statua della Vergine con il Bambino

Indagini archeometriche sulle Madonne lignee dal volto bruno nei santuari della Puglia e della Basilicata

Inez van der Werf - Rocco Laviano e Luigia Sabbatini
Università di Bari "Aldo Moro"



1. *Santa Maria di Siponto*
(Cattedrale di Manfredonia).

2. *Santa Maria Patrona*
(Basilica Cattedrale di Lucera).



3. *Madonna con Bambino*
(Cattedrale di Viggiano).

Introduzione

L'indagine archeometrica descritta in questo lavoro si inserisce nel contesto della collaborazione in atto da diversi anni con la professoressa Maria Stella Calò Mariani, sia sul piano della ricerca sia sul piano della didattica. In particolare, obiettivo del lavoro è contribuire con informazioni "oggettive" al tema di studio sulle origini e motivazioni per l'introduzione nel culto di statue raffiguranti la Madonna con incarnato bruno, tema sviluppato da anni dalla prof. Calò nell'Università di Bari, e da altri insigni studiosi in altre sedi italiane ed estere, prevalentemente attestate nell'area mediterranea. La rilevanza del contributo scientifico alla risoluzione di quesiti archeometrici è supportata da numerose pubblicazioni che evidenziano, soprattutto nel recente periodo, lo sviluppo di interazioni sempre più strette e consapevoli tra gli storici dell'arte, gli archeologi, le soprintendenze ed i ricercatori di area tecnico-scientifica.

Oggetto di questo studio archeometrico sono quattro statue lignee policrome presenti in Puglia e in Basilicata: la Santa Maria di Siponto oggi nella Cattedrale di Manfredonia (fig. 1), la Santa Maria Patrona nella Basilica Cattedrale di Lucera (fig. 2), la Madonna con Bambino nella Cattedrale di Viggiano (fig. 3) e la Madonna della Rupe della Chiesa Madre di San Martino d'Agri.

Le indagini sono state rivolte allo studio degli incarnati per determinare la successione degli strati preparatori e pittorici e la natura dei pigmenti. I risultati conseguiti sulle prime due statue sono stati presentati in occasione del Convegno internazionale di studio *Il volto oscuro del divino* tenutosi a Bari, Foggia e Lucera nel gennaio del 2010¹. I dati più salienti vengono riportati nel seguito anche per mettere in luce le analogie tra le statue della Capitanata e quelle della Basilicata.

Per un inquadramento storico-artistico delle quattro statue e una trattazione delle fonti rimandiamo al contributo della prof. Calò.

Metodologie di indagine

Da ogni statua sono stati prelevati dei micro-campioni (<0.1 mg), compatibilmente con i limiti imposti dal valore storico-artistico e dallo stato di conservazione delle opere.

I diversi frammenti sono stati inglobati in un blocchetto di resina epossidica, che è stato poi sezionato e levigato in modo da consentire un'osservazione trasversale dei vari strati sovrapposti. Le sezioni stratigrafiche così ottenute sono state sottoposte a varie indagini complementari: microscopia ottica in luce visibile, blu ed ultravioletto, spettroscopia micro-Raman e Microscopia Elettronica a Scansione abbinata alla Spettroscopia a Dispersione di Energia (SEM-EDS).

In particolare, la microscopia ottica permette di distinguere e misurare i vari strati (preparazioni, strati pittorici, vernici), mentre i pigmenti sono stati identificati mediante spettroscopia micro-Raman. Questa tecnica, infatti, consente di determinare la composizione di sostanze inorganiche ed organiche con una risoluzione spaziale di pochi micron. La tecnica SEM-EDS, invece, permette di ottenere delle immagini ad elevatissimo ingrandimento e di effettuare un'analisi elementare puntuale.

Risultati

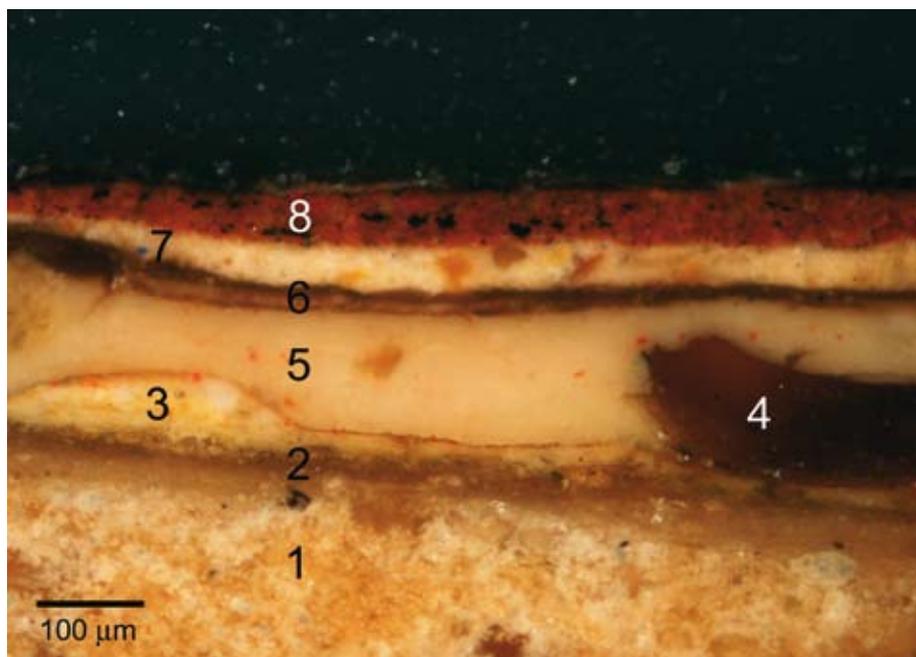
Madonna di Siponto

Al fine di studiare gli incarnati nei diversi punti della statua lignea sono stati prelevati cinque campioni, tre dal Bambino e due dalla Madonna.

Le sezioni stratigrafiche lucide di tutti i campioni di incarnato mostrano una struttura molto articolata con numerosi strati. Tuttavia, in tutti i campioni, ad eccezione del campione prelevato dalla guancia della Madonna, si riscontrano gli stessi strati più interni, presumibilmente originali (fig. 4): una preparazione a base di gesso, un fondo di colore molto sottile contenente vari pigmenti ed uno strato pittorico di colore rosa composta da biacca e cinabro. Lo strato di fondo di colore, probabilmente di

¹ I. D. van der Werf, R. Laviano, F. Vona, L. Sabbatini, *Indagini archeometriche sulle Madonne nere della Capitanata*, in *Il volto oscuro del divino*, a cura di M. S. Calò Mariani, Atti del Convegno Internazionale di studio, Bari, Foggia, Lucera, 20-23 gennaio 2010.

4. *Santa Maria di Siponto. Sezione stratigrafica lucida del campione prelevato dall'orecchio sinistro del Bambino: (1) preparazione, (2) fondo di colore, (3) strato pittorico di incarnato rosa, (4) residui di vernice, (5) strato pittorico di incarnato chiaro, (6) strato di vernice sottile, (7) strato pittorico di incarnato chiaro, (8) strato pittorico di colore marrone.*



tonalità verde, potrebbe essere stato applicato come base per l'incarnato, come era consueto, anche se la miscela più tipica per questo strato conteneva terra verde, oppure verdaccio (miscela di ocre, pigmento nero, bianco sangiovanni e cinabro)². Le sezioni stratigrafiche dei vari campioni di incarnato mostrano che, su questi tre strati presumibilmente originali appena descritti, sia stata applicata un'alternanza di strati di preparazione bianca e di strati pittorici di colore rosa e di colore scuro. Come già accennato, il campione prelevato dalla guancia della Madonna presenta una stratigrafia in parte diversa. Infatti, dal confronto di questa successione stratigrafica con quelle degli altri campioni emerge che in questo campione mancano il fondo di colore verde e lo strato di incarnato rosa chiaro, entrambi ritenuti originali. Infatti, sulla preparazione a base di gesso si trova direttamente uno strato pittorico di incarnato di colore rosa scuro con una composizione caratteristica, del tutto simile ad un incarnato relativamente esterno individuato in altri due campioni.

In base ai risultati archeometrici ottenuti si può, quindi, affermare che con molta probabilità l'incarnato originale della statua lignea della Madonna di Siponto fosse di colore chiaro, eseguito su un fondo di colore di tonalità verdastra.

Santa Maria Patrona di Lucera

La lettura della storia conservativa e di manomissione della Santa Maria Patrona di Lucera, anche se maggiormente documentata³, sembra essere più complessa rispetto a quella della Madonna di Siponto. Ciò è principalmente dovuto al fatto che vi sono stati due interventi di restauro relativamente recenti, nel 1937 e nel 1998-1999, ad opera rispettivamente del Vivio⁴ e del D'Imperio⁵, durante i quali dagli incarnati sono stati rimossi vari strati pittorici, ma non in maniera omogenea.

Riassumendo i dati ottenuti, per lo studio archeometrico degli incarnati sono stati prelevati tre campioni di cui sono state preparate delle sezioni stratigrafiche lucide. Il primo frammento, proveniente dalla fronte del Bambino, testimonia applicazioni relativamente recenti. Infatti, gli strati pittorici presenti contengono litopone, pigmento bianco a base di solfato di bario e solfuro di zinco in uso a partire dalla fine del XIX secolo. Si ritiene, pertanto, che questi due strati potrebbero essere stati applicati durante l'intervento del Vivio nel 1937. Il secondo campione, prelevato dalla guancia destra della Madonna, si compone di due frammenti. Nel primo frammento, è presente uno strato di incarnato rosa molto compatto, che potrebbe coincidere con un residuo dello strato pittorico recuperato dal Vivio nel 1937 (fig. 5). L'altro frammento, invece, presenta una preparazione di gesso ed uno strato di incarnato di colore rosa chiaro. Il terzo campione, infine, proveniente dalla mano sinistra della Madonna, presenta numerosi strati. Dal confronto fra le sezioni del secondo e del terzo campione emerge una similitudine degli strati preparatori e dello strato pittorico di colore rosa chiaro più interno. Questi risultati, nonostante la lettura piuttosto complessa delle varie applicazioni pittoriche succedutesi nel tempo, consentono di dedurre che l'incarnato più antico – probabilmente originale – fosse di colore rosa molto chiaro.

Madonna di Viggiano

La statua lignea policroma della Madonna con Bambino nella cattedrale di Viggiano ci appare oggi nella versione lasciata dopo il restauro eseguito negli anni '60 del secolo scorso ad opera delle maestranze di Ortisei, intervento caratterizzato so-

² Nel cap. LIII Cennini scrive: «Verde è un colore el quale si fa d'orpimento le duo' parti, e una parte indaco». Vedi Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, Vicenza 1971.

³ M. S. Calò Mariani, *Santa Maria Patrona di Lucera. Devozione e arte*, in *Santa Maria Patrona di Lucera. Storia, arte, devozione*, a cura di M. Monaco, Catalogo della Mostra di Lucera, Palazzo Vescovile, Museo Diocesano, agosto 2008, Foggia 2008, pp. 81-88.

⁴ E. Vivio, *Il restauro della statua lignea di S. Maria Patrona e del Crocifisso della cattedrale*, in "Bollettino della Diocesi di Lucera", XXIII (1938), 5-6, pp. 91-92.

⁵ P. D'Imperio, *Madonna di Santa Maria venerata nel Duomo di Lucera*. Relazione di restauro, Soprintendenza per i Beni Artistici Storici ed Etnoantropologici della Puglia.



5. *Santa Maria Patrona (Basilica Cattedrale di Lucera) prima del restauro del 1998-1999.*

prattutto dall'applicazione di una nuova doratura a foglia delle vesti.

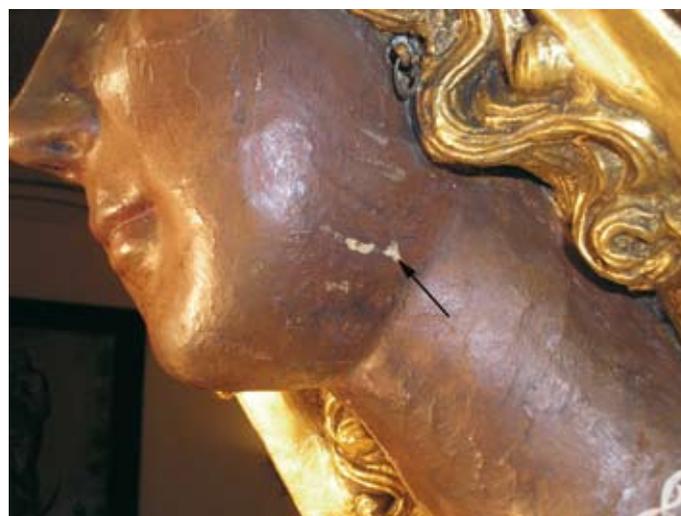
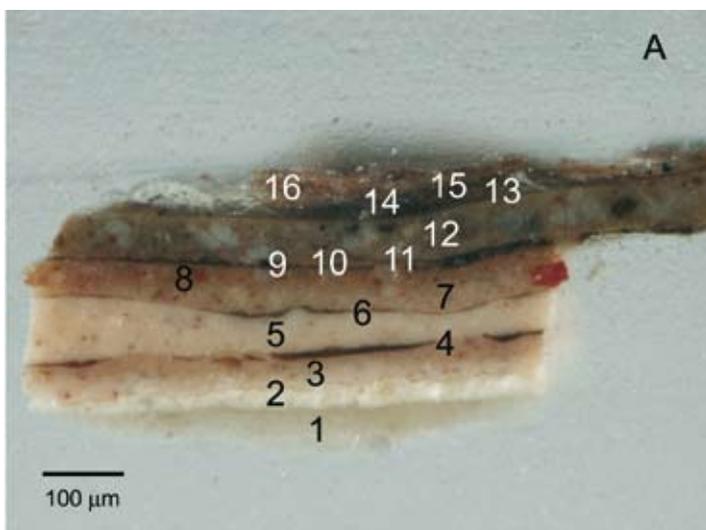
Per lo studio archeometrico di quest'opera sono stati esaminati tre campioni: il primo (MV1) ed il secondo (MV2) campione sono stati prelevati rispettivamente dal collo del Bambino (fig.6) e dal mento della Madonna (fig. 7), mentre il terzo frammento (MV3), proveniente dalle vesti, fu conservato durante l'ultimo restauro.

La sezione stratigrafica lucida del campione MV1 presenta 16 strati sovrapposti la cui lettura è stata effettuata sia in luce visibile (fig. 8A) che in luce blu (fig. 8B). Si tratta di numerosi strati di incarnato rosa di origine antica a base di cinabro e biacca, intervallati da sottili strati di colore scuro, e poi seguiti da vari strati pittorici di varie tonalità di bruno anche di notevole spessore. Nell'ultimo strato pittorico si riscontrano, oltre alle terre brune che conferiscono il colore, il litopone ed il bianco di titanio, pigmento che trova impiego in pittura a partire dal 1920. Questo dato ci consente, quindi, di collocare l'applicazione dell'ultimo strato pittorico ad un periodo successivo a questa data.



6. *Madonna con Bambino di Viggiانو. Punto di prelievo del campione MV1: collo del Bambino.*

7. *Madonna con Bambino di Viggiانو. Punto di prelievo del campione MV2: mento della Madonna.*



8. *Madonna con Bambino di Viggiانو. Sezione stratigrafica lucida del campione MV1 in luce visibile (A) ed in luce blu (B): (1) preparazione, (2-3) strati pittorici di incarnato rosa, (4) strato bruno, (5) strato pittorico di incarnato rosa, (6) strato bruno, (7) strato pittorico di incarnato rosa, (8) strato pittorico di incarnato rosa scuro, (9) strato bruno, (10) strato pittorico di incarnato, (11) strato bruno, (12) strato pittorico di incarnato bruno, (13) vernice, (14) strato bruno, (15) vernice, (16) strato pittorico di incarnato bruno.*

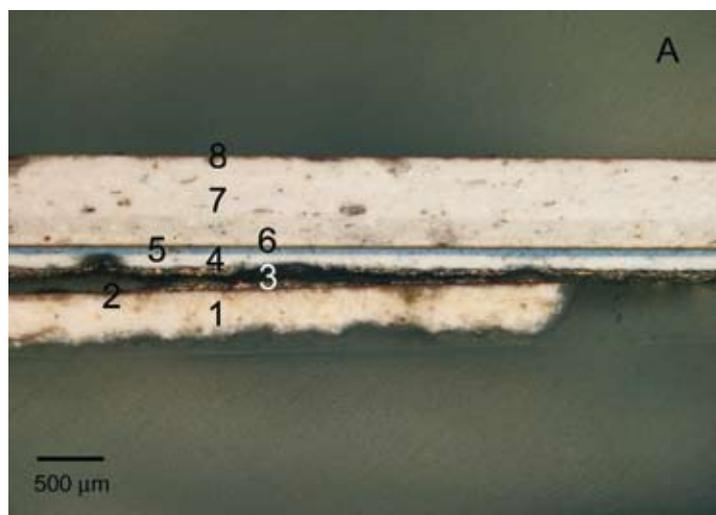


9. *Madonna con Bambino di Viggiano. Sezione stratigrafica lucida del campione MV2: (1) preparazione, (2) strato pittorico di incarnato rosa, (3-4) strati pittorici di colore più scuro, (5) vernice imbrunita, (6) strato pittorico di incarnato rosa, (7) vernice, (8) strato pittorico bruno.*

Per quanto riguarda il campione MV2, la struttura della sezione stratigrafica lucida (fig. 9) è più semplice rispetto a quella del campione precedente. Si osserva una sequenza dei seguenti 8 strati: preparazione a base di gesso (strato 1), strato pittorico rosa contenente biacca e cinabro (strato 2), due strati pittorici di colore più scuro (strati 3-4), uno strato di vernice imbrunita (strato 5), uno strato pittorico rosa (strato 6), uno strato di vernice (strato 7) ed uno strato pittorico bruno sottile (strato 8) di composizione analoga a quella riscontrata per l'ultimo strato del campione MV1.

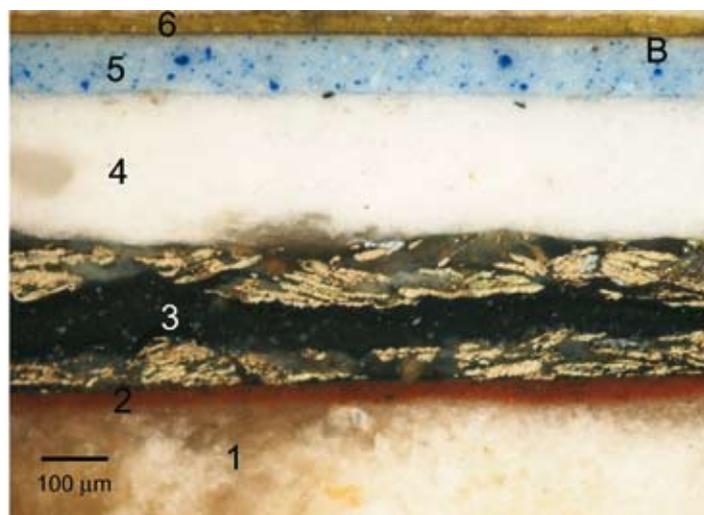
Il frammento MV3, prelevato dalle vesti prima dell'ultimo restauro, presenta anch'esso numerosi strati (fig. 10). Complessivamente si contano tre strati di doratura, tre strati preparatori a base di gesso ed una stesura pittorica di colore azzurro di spessore molto uniforme. Quest'ultimo strato potrebbe risalire ad un periodo storico in cui le vesti della Madonna erano policrome e non dorate, come si evince da una stampa colorata risalente al XVIII secolo presente nella sacrestia della cattedrale.

La Madonna di Viggiano presentava, quindi, diversamente da come appare oggi, un incarnato di colore chiaro a base di bianco di piombo e cinabro. Le vesti, invece, erano probabilmente sempre dorate, ma meno sfavillanti in quanto la doratura più



10. *Madonna con Bambino di Viggiano. Sezione stratigrafica lucida del campione MV3: (1) preparazione, (2) strato di bolo rosso, (3) strato di porporina, (4) preparazione, (5) strato pittorico azzurro, (6) strato pittorico giallo, (7) preparazione, (8) strato giallo.*

⁶ *Madonna della Rupe, San Martino d'Agri (PZ), in Con il bastone del Pellegrino. Attraverso i santuari cristiani della Basilicata*, a cura di V. Verrastro, 2000, pp. 234-236.



antica non è stata eseguita con la foglia a guazzo e poi brunita, come quella attuale, bensì con la porporina o con la polvere di oro, che verosimilmente aveva un aspetto più opaco. Solo in un secondo momento le vesti hanno assunto un colore azzurro.

Madonna della Rupe di San Martino d'Agri

La Madonna della Rupe della Chiesa Madre di San Martino d'Agri è una statua in legno intagliato, dipinto e dorato. Nel corso del tempo la statua ha subito vari interventi di cui il primo è attestato nel 1679. Altri risalgono al 1712, quando fu realizzata la doratura, al 1876 ed al 1918. Nel 1956, infine, furono sostituite le teste della Madonna e del Bambino da artigiani di Ortisei. Le due teste originali sono attualmente conservate nella chiesa⁶.

Sulla testa della Madonna non rimangono che poche tracce di policromia. Durante l'intervento di restauro eseguito nel 2004 presso la Soprintendenza per i Beni

Storici Artistici ed Etnoantropologici della Basilicata a Matera sono emersi uno strato pittorico di incarnato più interno di colore rosa e di notevole consistenza (fig. 11), oltre a tracce di doratura della corona.

Quindi, in base a questi pochi ma significativi dati ottenuti durante l'intervento di pulitura, si può ipotizzare che anche per questa Madonna l'incarnato originale fosse di colore chiaro.

Conclusioni

I risultati delle indagini archeometriche effettuate sulle tre statue lignee policrome di Siponto, Lucera e Viggiano, nonché l'esame dei tasselli di pulitura eseguiti sulla Madonna della Rupe, consentono di fare alcune considerazioni.

La lettura della stratigrafia di queste opere è piuttosto complessa. In primo luogo perché, come accade sovente per le statue lignee dipinte, esse sono state sottoposte a numerosi interventi di manomissione, ridipintura e di restauro. In secondo luogo, questi interventi sono stati eseguiti in maniera non uniforme nelle varie zone dell'opera, dando luogo a stratigrafie diverse nei vari punti degli incarnati della stessa statua.

Le preparazioni sono tutte a base di gesso, mentre gli strati pittorici di incarnato più antichi, verosimilmente corrispondenti alle stesure originali, sono tutti di colore chiaro a base di biacca e cinabro. Nelle tre Madonne con Bambino a questi strati di incarnato chiari seguono dapprima alcuni altri strati di colore rosa e successivamente stesure pittoriche più scure insieme a vernici imbrunite.

Ringraziamenti

In primo luogo gli autori sono sinceramente grati alla prof.ssa Maria Stella Calò Mariani per l'opportunità di collaborare al Progetto di Ricerca riguardante l'origine delle "Madonne nere".

Gli autori ringraziano la dott.ssa Apollonia Basile ed il sig. Giuseppe Apollaro (Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Basilicata) per la preziosa collaborazione prestata nella campionatura della Madonna con Bambino della Cattedrale di Viggiano e per aver messo a disposizione la documentazione fotografica relativa al restauro della Madonna della Rupe (San Martino d'Agri). Si ringrazia, inoltre, il dott. Fabrizio Vona e la dott.ssa Antonella Di Marzo (Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Puglia) per la cortese collaborazione e per aver reso possibile la consultazione dei documenti d'archivio concernenti gli interventi di restauro della Madonna con Bambino della Cattedrale di Lucera.

Infine, si ringraziano l'arcivescovo Michele Castoro della Diocesi Manfredonia-Vieste-San Giovanni Rotondo, il vescovo Domenico Cornacchia della Diocesi Lucera-Troia, mons. Luigi Tommasone (Responsabile dell'Ufficio Diocesano Arte Sacra e Beni Culturali della Diocesi di Lucera-Troia) e don Paolo Ambrosio (Rettore del santuario di Viggiano) per la gentile e preziosa collaborazione.



11. *Madonna della Rupe (Chiesa Madre di San Martino d'Agri). Particolare durante la fase di restauro (2004) con tasselli di pulitura.*

Il colore del Sacro: uno sguardo sull'Asia

Stefano Piano

Università di Torino

Nella mia vita di studioso ho già avuto modo di occuparmi di iconografia con riferimento alle religioni dell'India, non solo per quanto riguarda una raccolta sistematica e la relativa schedatura di immagini raffiguranti diversi aspetti del divino¹, a cominciare da quelle antropomorfe (*mūrti*, *pratimā*), ma anche in un contesto di dialogo con il cristianesimo e le grandi religioni non cristiane². In quell'occasione non mancai di evidenziare sinteticamente la grande varietà e molteplicità delle "forme" divine³, che trova un parallelo anche nelle grandi liste devozionali dei mille nomi di Dio⁴, ma che, in ultima analisi, è sempre riconducibile all'idea di una Realtà assoluta e senza forma (*Brahman*) sottesa a tutto ciò che appare e il cui "segno" è, in un contesto *śaiva*, il *liṅga*, senza escludere, naturalmente, quelle icone "geometriche" e "sonore" che sono gli *yantra*⁵ e i *mantra*⁶. Sempre in un contesto dialogico, ma con riferimento all'ambito specifico del femminile, mi è anche accaduto di presentare una comunicazione al "Simposio Internazionale Mariologico" che si tenne presso la Pontificia Facoltà Teologica "Marianum" di Roma nel 2005 e i cui atti sono stati pubblicati⁷. In quell'occasione cercai di focalizzare la mia attenzione su una figura femminile che potesse rappresentare un'icona della "compassione", che era il tema del convegno, credetti di individuarla in Tārā e ne ricordai i "colori" nell'iconografia: bianco (*Sitā Tārā*), verde (*Śyāmā Tārā*), giallo (*Bṛkūt*), blu (*Ekajaṭā*), rosso (*Kurukullā*)⁸.

In quella vasta area del mondo che potremmo considerare, analogamente alla Magna Grecia, come una sorta di "Magna India" il fatto di attribuire colori diversi alle svariate iconografie divine non è affatto peregrina e, come vedremo, proprio il colore nero vi svolge un ruolo non marginale.

sostanziata di essere, coscienza e beatitudine (*sat*, *cit*, *ānanda*) e l'altro con un vertice verso il basso, raffigurante la *yonī* (vulva), cioè la divina potenza (*Śakti*) e, quindi, la Natura (*prakṛti*), con i suoi tre costituenti (*sattva*, *rajas*, *tamas*). Si veda in proposito S. Piano, *Sanātana-dharma. Un incontro con l'«induismo»*, Cinisello Balsamo 2006², pp. 248 sg.

⁶ Un *mantra* (lett. "strumen-

to per pensare") è una breve formula di preghiera dotata di particolare efficacia; essa indica non solo ogni versetto dei *Veda*, ma anche qualsiasi preghiera specialmente adatta alla ripetizione mormorata nella pratica di quella forma di raccoglimento interiore che è nota come *mantra-yoga*. Cfr. S. Piano, *Enciclopedia dello yoga*, Torino 2002, pp. 195 sg. e S. Piano, *Lessico elementare dell'indu-*

ismo, Torino 2001, *sub voce*.

⁷ Cfr. S. Piano, *Benevolenza/compassione/misericordia nelle tradizioni religiose dell'India e dell'Estremo Oriente*, in *La categoria teologica della compassione. Presenza e incidenza nella riflessione su Maria di Nazaret*. Atti del XV Simposio Internazionale Mariologico (Roma, 4-7 ottobre 2005), Roma 2007.

⁸ Cfr. Piano, 2007, pp. 101 sg.

¹ Sono state raccolte e schedate oltre 2.200 immagini in un "Archivio iconografico dell'arte sacra dell'India", che è stato elaborato fra il 2004 e il 2008 sotto la guida dello scrivente presso il Dipartimento di Orientalistica dell'Università di Torino, grazie anche al sostegno finanziario del Comune di Torino, Assessorato alla Cultura – nell'ambito di un più ampio progetto di ricerca su "Miti eziologici, iconografie divine e tipologia degli edifici sacri dei luoghi santi (*tīrtha*) dell'India" – e che è stato poi messo a disposizione del Museo di Arte Orientale (MAO) di Torino.

² Cfr. S. Piano, *Le infinite forme del Senza-forma nelle tradizioni hindū*, in *L'immagine del divino nelle tradizioni cristiane e nelle grandi religioni*, a cura di Pietro Coda e Laura Gavazzi, Milano 2005, pp. 207-226.

³ L'universo, il mondo fisico, il tempio e, naturalmente, le diverse effigi non sono che altrettanti "corpi" di Dio.

⁴ Per una raccolta degli "inni dei mille nomi" della Dea si vedano i due lavori di Laura Liberale, *I mille nomi di Gaṅgā*, Alessandria 2003 e *I Devīnāmastotra hindū. Gli inni purāṇici dei nomi della Dea*, Alessandria 2007.

⁵ Lo *yantra* è un diagramma mistico, la cui forma più semplice consiste in due triangoli sovrapposti, uno con un vertice verso l'alto, raffigurante il *liṅga* e, quindi, la divinità suprema,

Ma, prima di entrare nel vivo della questione, mi si conceda di introdurre la mia breve trattazione con qualche osservazione, che fui indotto a fare spontaneamente e immediatamente, durante un incontro programmatico di questo Convegno che si tenne nel Vescovado di Casale Monferrato, sollecitato da un paio di domande che il collega Claudio Bernardi, dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, si pose (e pose a tutti i presenti) per introdurre lo scambio di idee sul tema delle "Madonne nere".

Le domande di Bernardi furono a un di presso le seguenti:

1. Perché il simulacro (tradizione cattolica, icona, idolo, ecc.)?
2. Perché il colore nero?

Devo ammettere che, come indologo e sanscritista, mi trovai immediatamente a mio agio, perché mi parve subito che l'India potesse offrire una risposta interessante a entrambe le domande.

Per quanto riguarda la prima è noto, infatti, che nel mondo indiano (e, soprattutto, nella sua fase più matura, alla quale si dà il nome di tantrismo) il culto che è abitualmente praticato nei templi non si può svolgere senza la presenza di una *mūrti*, cioè di un'icona che raffiguri la divinità: questo non significa affatto che il culto hindū sia idolatra, poiché a essere fatto oggetto di adorazione non è l'idolo, bensì la divinità stessa "momentaneamente" presente in esso, come conferma il rito di apertura della *pūjā* (adorazione), che consiste nell'invito (*āvāhana*) rivolto alla divinità appunto, affinché essa – per così dire – prenda dimora nell'immagine al fine di ricevere quella serie di atti di omaggio ben precisi che sono detti *upacāra*⁹. Si tratta quindi, chiaramente, non tanto di un culto della *mūrti*, quanto piuttosto di un culto per mezzo della *mūrti*; una volta che siano stati compiuti tutti gli atti di culto e di adorazione previsti, la divinità è semplicemente "congedata" (*visarjana* o *udvāsana*) e l'immagine utilizzata come *mūrti* (forma che ospita una presenta divina) torna a essere una forma, per così dire, senza vita, un pezzo di legno, o di metallo, o ancora di cartapesta policroma¹⁰: di conseguenza le accuse di idolatria rivolte agli hindū appaiono ingiustificate.

Se si passa alla seconda questione, la prima riflessione che un indologo è indotto a fare è che una grandissima varietà di "colori" sono in vario modo collegati con le diverse figure divine del mondo asiatico. Per quanto riguarda l'amplessimo tema del colore, usato anche simbolicamente per individuare categorie della realtà, in India assistiamo veramente a un trionfo dei cromatismi più svariati. Si pensi a quella che Guy Deleury ha definito come una "umanità cromatica"¹¹ con riferimento ai *varṇa* (categorie sociali funzionali) degli hindū e ai colori che li individuano (bianco per i *brāhmaṇa*, rosso per gli *ksatriya*, giallo per i *vaiśya* e nero per gli *śūdra*), ai colori che ricoprono le pareti esterne dei templi e delle loro torri d'accesso (*gopura*), alle polveri della svariate spezie della cucina, a quelle che, con aggiunta di oli, si applicano sul volto delle persone, così come delle icone sacre nel corso della *pūjā*, e via dicendo.

In un simile contesto non deve stupire il fatto che si contempli anche una grande varietà di colori del divino: ed è sufficiente non solo uno sguardo alla ricchissima iconografia, specialmente pittorica e miniaturistica dell'India, ma anche – in parallelo – ai numerosi inni dei mille nomi delle diverse forme divine (*sahasranāma-stotra*)¹², per farci convinti dell'evidenza di questa policromia del sacro¹³.

Nell'ambito di questa realtà religiosa anche il colore nero trova il suo posto. Esso è spesso associato a singoli o gruppi di *asura* o *dānava*, o *daitya*, che sono figure demoniache, nemiche dell'ordine e del bene: fin qui non c'è nulla di strano, soprattutto

⁹ L'elenco più noto, ormai divenuto "classico", ne conta sedici, sui quali si veda Piano, 2006², pp. 256 sgg.

¹⁰ Si veda in proposito P. Caracchi, *The divine presence in the mūrti according to the Purāna-s*, in "Purāna", XXXIV, 2 (1982), pp. 261-285 (l'articolo è frutto della rielaborazione del saggio dal titolo *La presenza divina nella mūrti secondo i Purāna*, Pubblicazioni di "Indologica Taurinensia", Collana di Letture diretta da Oscar Botto, X, Torino 1978).

¹¹ Cfr. Guy Deleury, *Il modello indù. Le strutture della società indiana di ieri e di oggi*, Firenze 1982, pp. 34 sgg.

¹² Si vedano, in particolare, i *Viṣṇusahasranāmastotra* (*Mahābhārata*, XIII. *Anuśāsana-parvan*, 149, 14-120; *Garuḍa-purāna* I, 15, 3-160; *Skanda-purāna* V. *Avantya-khaṇḍa*. i. *Avantyakṣetra-māhātmya* 63, 75-205 [*Śrīviṣṇusahasranāmastotra*, attribuito al ṛṣi Mārkaṇḍeya]; cfr. anche *Sanatkumārasambhītā* II. *Śivarātra*, che contiene un elenco delle 1008 *parivāra-devatā* "divinità della cerchia [di Viṣṇu]", che può essere considerato una variante del *Viṣṇusahasranāma*), gli *Śivasahasranāmastotra* (*Mahābhārata*, XIII. *Anuśāsana-parvan*, 17, 31-153 [*Mahādevasahasranāmastotra*, pronunciato da Taṇḍi]; *Liṅga-purāna* I, 65, 54cd-168 [esposto da Sūta, il narratore purāṇico, di 1008 nomi] e I, 98, 27-158 [messo in bocca a Viṣṇu, che conta 1116 nomi]; *Śivapurāna*, *Koṭirudrasambhītā*, 35, 2-131 [pronunciato ancora da Viṣṇu]) e, infine, per quanto riguarda la figura della Dea, i saggi di L. Liberale citati nella nota 4 *supra*.

¹³ Si pensi, per fare un solo esempio ben noto, all'iconografia di Śiva come Nīlakaṇṭha, o Nīlagala, o ancora Nīlagrīva o Śyāmaṇṭha o Kālakaṇṭha, "Colui che ha il collo blu scuro, o blu-nero", oppure anche all'appellativo Nīlahita, che significa "blu scuro, rosso violaceo" ed è usato come nome di Śiva e, al femminile (Nīlahitā), della Dea.

se teniamo conto del fatto che il colore bianco rappresenta in India la luminosità, la limpidezza e la purezza.

Ma non si deve dimenticare che una della maggiori figure divine della ricca mitologia hindū ha un nome che significa, appunto, “nero”: si tratta di Kṛṣṇa (cfr. il russo *cernyi*), ottava “discesa terrena” (*avatāra*) di Viṣṇu, le cui vicende sono specialmente cantate nel *Bhāgavata-purāna*¹⁴ e il cui insegnamento è esposto nella *Bhagavad-gītā*, che è diventata un testo fondamentale per tutti gli hindū, quale che sia la loro *iṣṭa-devatā* (divinità d'elezione)¹⁵.

In particolare, con riferimento alla figura della Dea (chiamata Kālī nel suo aspetto “terrifico”)¹⁶, è bene ricordare che il nero (*kāla*) è il colore della terra fertile¹⁷, ma occorre anche rilevare che la parola *kāla* – a causa di una coincidenza fonetica e grafica – significa parimenti “tempo”: il colore nero diventa quindi il colore specifico del tempo, con speciale riferimento al tempo della fine, della morte, del simbolico ritorno all'Uno. Le due parole finiscono per sovrapporsi, rendendo assai arduo per lo studioso discernere chiaramente a quale delle due si debba fare ogni volta riferimento. Il nero, dunque, indica di solito il momento della dissoluzione finale dell'universo, inteso come riassorbimento nell'uno indifferenziato. Il nome proprio Kāla, il Tempo (non solo Śiva¹⁸, ma anche Kṛṣṇa nella *Bhagavad-gītā*, nel contesto della “visione di Viśvarūpa¹⁹”, *viśvarūpadarśana*)²⁰ trova un corrispettivo femminile nella figura divina di Kālī, che rappresenta l'aspetto terrifico²¹ della Devī, quello che solitamente ella assume ogni volta che si accinge a distruggere le forze del male.

Sarà opportuno, dunque, esaminare più da vicino la figura della Dea nella mitologia hindū, prendendo le mosse da quello che a buon diritto può essere considerato il testo fondamentale per quanto riguarda la sua origine, la sua mitologia e le caratteristiche fondanti del suo culto: si tratta del *Devī-māhātmya* “La magnificazione della Dea”, importante sezione di un testo notevolmente più ampio, il *Mārkaṇḍeya-purāna*²² (in 207 *adhyāya* o “letture”), del quale occupa gli *adhyāya* 81-93²³. In questo

¹⁴ Si possono consultare l'edizione del Venkateśvara Mudraṅālaya di Bombay (reprint, 1971), o anche quella della Gita Press (Gorakhpur 1965⁸), e la traduzione inglese *The Bhāgavata-purāna*, Parts I-V, translated and annotated by Ganesh Vasudeo Tagare, in “Ancient Indian Tradition and Mythology”, Translated by a board of scholars and edited by J. L. Shastri, Voll. 7-11, Delhi 1976-1978.

¹⁵ Per una traduzione italiana ampiamente commentata si veda *Bhagavad-gītā (Il canto del glorioso Signore)*, edizione italiana a cura di S. Piano, Ciniello Balsamo 1994, 2005².

¹⁶ Come ricorda David Kinsey (*Hindu Goddesses. Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, first paperback printing, Delhi 1987, p. 116), le più antiche allusioni a Kālī nella tradizione hindū datano all'alto Medioevo (c. 600 d.C.).

¹⁷ Si veda in proposito, e in riferimento alla figura di Sītā, la consorte di Rāma (settimo *avatāra* di Viṣṇu) che rappresenta simbolicamente il suo regno e che, nata dal “solco”, rientra alla fine in seno alla Terra sua Madre, P. Caracchi, *Alcune considerazioni sulla percezione della figura di Sītā ieri e oggi, in Voci e conflitti*, Alessandria 2010, pp. 15-41, in particolare nota 22 a p. 22. Secondo Asko Parpola il trio costituito da Rāma, Lakṣmaṇa e la stessa Sītā rispecchierebbe il più antico trio costituito da Arjuna, Kṛṣṇa e Subhadrā (sorella di Kṛṣṇa e sposa di Arjuna) nella religione vaiṣṇava al momento della sua diffusione in India meridionale. Cfr. A. Parpola, *Ṇavdaṇ and Sītā: On the Historical Background of the Sanskrit Epics*, in “Journal of the American Oriental Society”, 122/2, *Indic and Iranian Studies in Honor of Stanley Insler on His Sixty-Fifth Birthday*, Apr. - Jun. 2002, pp. 361-373, spec. p. 371.

¹⁸ Kāla è un nome di Śiva e di Rudra, poiché, nell'ambito della *trimūrti* funzionale del *dharmā* hindū, gli compete la

funzione del finale riassorbimento dell'universo manifestato nell'unità indivisa del Reale, mentre Brahmā presiede a ogni manifestazione periodica del cosmo e Viṣṇu ha il compito di proteggere il *dharmā* (l'ordine cosmico) e di salvaguardare la continuità dell'universo manifestato, “discendendo” sulla terra ove sia necessario, per por fine a ogni possibile “disordine”. Di qui il nome Kālī o Kālikā, “Nera”, o Kālarātri, “Notte nera”, o ancora Kṛṣṇā, o Śyāmā “la Scura”, ma anche Kālā attribuito alla Dea, cioè principalmente a Umā, Pārvatī, Durgā, la consorte di Śiva.

¹⁹ L'appellativo significa “colui la cui forma è il tutto”.

²⁰ Cfr. *Bhagavad-gītā* 11, 32: *kālo'smi lokakṣayakṛt pravṛddho ...* «Io sono il grande Tempo, che opera la distruzione

del mondo, | e qui mi accingo ad annientare gli uomini; | anche senza di te, tutti questi guerrieri, | schierati nelle armate nemiche, non sopravviveranno»; si veda *Bhagavad-gītā (Il canto del glorioso Signore)*, p. 208.

²¹ Dalle ricerche di L. Liberale risulta che, nelle liste dei “mille nomi” della Dea, quelli che alludono ai suoi aspetti “terrifici” sono comunque una minoranza (grosso modo, fra l'1 e il 2% circa del totale).

²² Il nucleo primitivo di questo *Purāna* (... «considerato dagli studiosi uno dei *Purāna* più antichi», cfr. S. Piano, *La tradizione, la nuova rivelazione e la letteratura scientifica*, in G. Boccali-S. Piano-S. Sani, *Le letterature dell'India. La civiltà letteraria indiana dai Veda a oggi. Principi, metodolo-*

gie, storia, Torino 2000. Parte seconda, p. 247) sembrerebbe databile al V-VI sec. d.C. e il *Devī-māhātmya* vi sarebbe stato inserito più tardi. Cfr. Alessandro Passi, *Devī-māhātmya. Il Ms. 4510 della Biblioteca Civica “Vincenzo Joppi” di Udine*, “Bibliotheca Indica” – Monumenta 1, Società Indologica “Luigi Pio Tessitori”, Udine 2008, p. 10.

²³ Nel presente saggio, per le citazioni testuali si farà riferimento alla seguente edizione con traduzione francese: *Célébration de la Grande Déesse (Devī-māhātmya)*. Texte sanskrit traduit et commenté par Jean Varenne, Collection “Le monde indien”, Paris 1975; per ulteriori notizie sul testo e il suo contesto, cioè il *Mārkaṇḍeya-purāna*, si veda Piano, 2000, pp. 247-249.

testo si descrivono diverse imprese guerresche contro ogni sorta di esseri demoniaci, le quali hanno come protagonista una figura divina femminile, prodotta a tale scopo dagli Dei luminosi del cielo (*deva*). Vediamo come questo accadde, seguendo il testo sanscrito che abbiamo citato²⁴.

Il narratore, che all'occasione è il saggio (*ṛṣi*) Mārkaṇḍeya, racconta che in un tempo "antico" (*purā*) gli avversari (*asura*) degli Dei luminosi del cielo (*deva*) avevano completamente sovvertito l'ordine cosmico (*dharmā*) e dominavano sul triplice mondo, dopo aver cacciato i *deva* dalla loro abituale dimora e averli costretti a vagare sulla terra; il loro capo, il possente Mahiṣa (Bufalo) governava al posto di Indra, il re del cielo. I trenta *deva* allora si rivolsero alle maggiori figure divine del ricco pantheon hindū, che sono al di sopra e al di là di *deva* e *asura*: Śiva e Viṣṇu. A causa della grande ira che i due provarono nell'udire quel racconto, dai loro volti infiammati di collera, e anche da quello di Brahmā, emanò una grande luce (*sumabat tejas*); il medesimo fulgore emanò anche dai corpi di ciascuno dei trenta *deva* a cominciare da Indra e tutta quella abbagliante luminosità si fuse in una sola (*aikyam*) massa di fuoco-luce, simile a una montagna fiammeggiante (*jvalantam iva parvatam*), capace di riempire tutte le direzioni dello spazio. E quella impareggiabile massa compatta di fuoco-luce si trasformò infine in una donna (*tat tejaḥ [...] abhūn nārī*)²⁵.

La prima apparizione della Dea, quindi, la caratterizza come una gran massa di fuoco-luce, esattamente la condizione opposta a quella della tenebra, simbolicamente evocata dal colore nero. Il testo non lascia dubbi in proposito: la Dea, quindi, è senz'altro bianca, di un candore "senza macchia", il suo volto è simile al disco della luna piena e risplende come l'oro; ed è un fatto che, anche nelle raffigurazioni pittoriche che alludono a svariati episodi del racconto mitico di cui ci occupiamo, la Dea appare inequivocabilmente di colore bianco²⁷, mentre, per esempio, non solo Kṛṣṇa, ma in generale anche Viṣṇu, è sempre raffigurato di colore scuro, quasi sempre di un blu intenso.

A questo punto tutti i *deva* fanno dono alla Devī di tutte le armi migliori e Himālaya, in particolare, la dota anche di una sua cavalcatura (*vāhana*), il leone²⁸. La Devī allora fa risuonare una sua fragorosa risata (*nanāda... hāsam*) simile a quella di Śiva, che permea l'intero universo, facendo tremare e vacillare tutti i mondi. Pieni di gioia i *deva* le si rivolgono con un grido: "Vittoria!". Anche i nemici dei *deva* sono scossi da questo frastuono e, guidato da esso, il demone Bufalo finalmente "vede" (*dadarśa*) la Dea e si accinge immediatamente ad affrontare la battaglia, che ben presto infuria ed è vissuta dalla Dea stessa quasi come un "gioco" divino.

Si è appena toccato un argomento che rende necessaria una breve digressione, motivata dalla grande importanza che ha il *darśana* (visione, fatto di vedere) nella tradizione religiosa dell'India, a partire dall'antichità fino all'età contemporanea: la parola indica infatti non soltanto ciascuna delle diverse "visioni" della realtà, che tradizionalmente sono sei, menzionate in coppie e riguardanti i punti di vista metafisico (Pūrvamīmāṃsā-Vedānta), cosmologico (Sāṃkhya-Yoga) e sperimentale (Nyāya-Vaiśeṣika), in altre parole l'intelaiatura del pensiero speculativo dell'India antica, ma anche (e questo è qui il caso) la «"visione" diretta del sacro presente in una persona, un idolo o un luogo santo»²⁹. Si tenga presente che il *pratyakṣa* (percezione diretta) è il primo degli "strumenti di conoscenza" (*pramāṇa*) fondamentali secondo l'epistemologia indiana, seguito dall'inferenza deduttiva (*anumāna*), dall'analogia (*upamāna*) e dalla testimonianza verbale autorevole (*śabda*), che è la parola della rivelazione sacra, dell'antica Sapienza (*Veda*) e si consideri la vicenda di

²⁴ Esso è stato reso recentemente disponibile anche in lingua italiana dal lavoro di Passi, 2008. La sola traduzione italiana del testo, corredata di note critiche, è stata appena ripubblicata in una preziosa antologia di fonti sanscrite del mondo religioso hindū: *Hinduismo antico*, vol. I. *Dalle origini vediche ai Purāṇa*, a cura di Francesco Sferra, "I Meridiani", Milano 2010, pp. 1157-1226. Fra le molte traduzioni in altre lingue europee ci sia consentito menzionare, oltre a quella già citata (nota 23 *supra*) di Jean Varenne, le seguenti: *Devi Mahatmyam (Glory of the Divine Mother). 700 mantras on Sri Durga*, English Translation by Swami Jagadiswarananda, Sixth Impression, Madras [1953]; *Devī-māhātmyam. The Glorification of the Great Goddess*, by Vasudeva S. Agrawala, Ramnagar, Varanasi 1963; si veda inoltre il saggio di Thomas B. Coburn, *Devī-Māhātmya. The Crystallization of the Goddess Tradition*, with a Foreword by Daniel H. H. Ingalls, Delhi 1984.

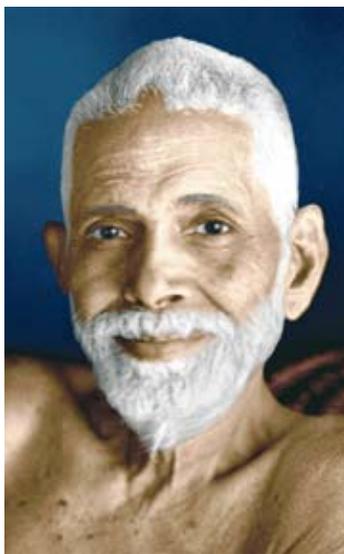
²⁵ *Devī-māhātmya* (DM) 2, 11-13; cfr. Passi, 2008, p. 118/1173.

²⁶ DM IV, 13: *amalam paripūrṇacandrābimbānukārī kanakottamakāntikāntam*; cfr. anche DM IV, 19 e 21 e V, 12.

²⁷ Ciò è evidente, per esempio, nelle miniature che ornano il manoscritto pubblicato e tradotto da Passi, 2008 (si vedano le tavole f.t.), ma anche nelle miniature *rājput*; si veda in proposito *L'India dei Rājput. Miniature della collezione Ducrot*, Catalogo della mostra del Museo d'Arte Orientale, (Torino, 12 marzo - 6 giugno 2010), Ginevra-Milano 2010, spec. alla p. 58.

²⁸ DM II, 30.

²⁹ S. Piano, 2001, p. 58.



1. *Ramaṇa Maharṣi* (Venkataraman Aiyar, 1880-1950), il grande saggio silenzioso del XX secolo.

2. Il tempio di Śiva Aruṇācaleśvara (sec. XI-XIX), Tiruvaṇṇāmalai (Tamiḷ Nāḍu, India), che sorge ai piedi del monte sacro Aruṇācala, rifugio di Ramaṇa Maharṣi (S. Piano).

3. Scorcio dello Śrī Ramaṇa Āśram, ai piedi del monte sacro Aruṇācala (S. Piano).



cui fu protagonista, nel secolo scorso, Ramaṇa Maharṣi (Venkataraman Aiyar, 1880-1950), il grande saggio silenzioso (fig. 1) che si ritirò come *sādhū* nelle caverne della “montagna dell’aurora” (Aruṇācala, nei pressi della città santa di Tiruvaṇṇāmalai, Tamiḷ Nāḍu, India; fig. 2) e che, immerso nell’esperienza non-duale del proprio Sé (*ātman*), fu capace di impartire un insegnamento privo di parole alle folle di pellegrini che anelavano al suo *darśana*; egli fondò lo Śrī Ramaṇa Āśram, che si trova ai piedi del monte sacro Aruṇācala (fig. 3). In tempi più recenti chi scrive è stato testimone, in India, di un episodio analogo il 24 febbraio del 1987 nella località di Śrīṅgeri (Śrīṅgagiri), in Karnāṭak: era martedì, il giorno del voto di silenzio dello *svāmin*, ma una piccola folla di fedeli si era ugualmente radunata, come ogni giorno, nel grande





4 A-B. *Śrīgeri*, il grande cortile dello śaṅkara-maṭha e il tīrtha sul fiume Tuṅgā.

³⁰ Il cenobio, o collegio brahmanico (*maṭha*) di Śrīgeri è uno dei quattro che sarebbero stati fondati dal grande pensatore *advaitin* Śaṅkarācārya attorno al VII secolo nelle quattro direzioni dello spazio; gli altri sono Badarīnātha, a nord, Dvārakā, a ovest, e Purī, a est. Lo Śrīgeri-maṭha è anche noto come Śrīgeri Śaradā Pīṭha e Dakṣiṇāmnāya (dottrina meridionale); è infatti sede autorevole della tradizione *smārta* per quanto riguarda l'India meridionale. È connesso con lo *Yajur-veda* e il suo *mahāvākya* (grande detto) è *aham brahmāsmi* ("Io sono il Brahman", *Bṛhadāraṇyakopaniṣad* I, 4, 10). La figura di religioso che guida il cenobio è chiamata Jagadguru (maestro del mondo) e ha il titolo di Śaṅkarācārya (maestro della tradizione di Śaṅkara). All'epoca il maestro era Abhinava Vidyātīrtha, mentre lo Śaṅkarācārya di oggi è Śrī Bhāratī Tīrtha. Si veda in proposito S. Piano, 2006², pp. 278 sgg.

cortile (fig. 4 A-B) dello Śaṅkara-maṭha³⁰, in paziente attesa, per poter anche solo "vedere" il maestro del mondo (*jagadguru*), il quale infine si offrì per qualche istante allo sguardo dei fedeli.



Torniamo ora al nostro racconto delle gesta della Dea, la quale, dopo che il demone Bufalo la “ha veduta” (*dadarśa*), si accinge ad affrontare la battaglia. Chiamata nel testo prima Ambikā e poi Caṇḍikā e Bhadrakālī³¹, ella colpisce molti *asura*, facendone strage, e affronta infine il loro capo, Mahiṣa (il Bufalo), risoluta a ucciderlo (fig. 5 A-C): lo attacca con svariate armi³², ma Mahiṣa sempre sfugge alla morte, diventando via via leone, uomo, elefante, poi di nuovo bufalo (III, 29-33), finché Caṇḍikā lo trafigge con la sua picca (*sūla*, III, 40), tagliando infine con la sua grande spada (*mahāsi*) la testa dell'*asura* vero e proprio uscito in forma umana dalle sua fauci spalancate (III, 42). Ampiamente elogiata con un inno dai *deva*, la Dea, qui chiamata ancora Bhadrakālī, promette loro che li proteggerà sempre e scomparire.

È solo nel successivo episodio – collocato ancora una volta in un tempo mitico (*purā*), in cui sono due *asura*, Śumbha e Niśumbha, ad affliggere l'universo – che troviamo la prima allusione al colore nero dell'incarnato della Dea: il contesto narra che i *deva*, memori della sua promessa, cantano in suo onore un nuovo inno di lode, nel quale la chiamano Yoganidrā (con allusione al sonno profondo di Viṣṇu alla fine di ogni età del mondo), ma anche “nera” (*Kṛṣṇā*), “scura” (*Dhumrā*)³³ e “di aspetto ombroso” (*Chāyārūpā*)³⁴. Proprio allora dal corpo di Pārvatī³⁵, che si era recata al fiume Gange (che è anch'esso una Dea, Gaṅgā) per bagnarsi, sorge un altro aspetto della Dea stessa, Śivā, la “Benefattrice”: per questo il corpo della montanina Pārvatī (detta anche Kauśikī e Ambikā) diventa scuro ed ella appare come “la Nera” (*Kṛṣṇā*), chiamata di conseguenza Kālīkā (*DM* 5, 48)³⁶. Ella possiede una seducente bellezza e questo giunge alle orecchie di Śumbha, che, dopo aver sottratto ai *deva* ogni tesoro, sente di non poter fare a meno di quella “gemma di donna” (*strīratna*, *DM*

5 A. La Dea come Mahiṣamardinī. Tempio di Durgā, Aihole (arte Cālukya, VI sec.), Karnāṭak, India (S. Piano).

5 B. La Dea affronta le schiere degli *asura* comandate da Mahiṣa. Maṇḍapa di Mahiṣamardinī, Mahābalipuram (Arte Pallava, VII sec.), Tamil Nāḍu, India (S. Piano).

5 C. La Dea come Mahiṣamardinī. Tempio di Hoysaleśvara, Halebid (arte Hoysala, XII sec.), Karnāṭak, India (S. Piano).

³¹ In tutto sono più di duecento i nomi e gli epiteti della Dea citati nel *Devī-māhātmyā*; cfr. D. Kin-

sley, *The Portrait of the Goddess in the Devī-māhātmya*, in “Journal of the American Academy of Religion”, XLVI/4 (1978), p. 490.

³² Per quanto riguarda le armi usate dalla Dea durante le sue battaglie con gli *asura* e citate non solo dal *Devī-māhātmya* del *Mārkaṇḍeya-purāṇa*, ma anche da altre fonti purāṇiche, si veda S. Piano, *Le armi della Dea. Osservazioni in margine al Devī-māhātmya*, in *Essays in Honour of Fabrizio Pennacchiotti*, “Dost Critical Studies” 3, Alessandria 2008, pp. 181-230.

³³ *DM* V, 14.

³⁴ *DM* V, 21.

³⁵ Il nome significa “la figlia della montagna”, cioè dello Himālaya ed è uno dei molti nomi attribuito alla consorte di Śiva.

³⁶ Cfr. Passi, 2008, p. 134/1189.

V, 61), ma non sa che ella ha promesso che non sposterà se non colui che riuscirà a vincerla in combattimento. Ordina quindi di portargli con la forza quella donna, a costo di trascinarla per i capelli (DM VI, 5), ma Ambikā semplicemente si adira a tal punto che il suo volto diventa nero come l'inchiostro (*asyā vadanam maṣṭvarṇam abhūt tadā*)³⁷, armata di spada e di laccio, adorna di una ghirlanda di crani, che uccide e getta nella propria bocca (*mukhe cikṣepa*, DM VII, 10) i nemici, dilaniandoli coi denti e facendoli a pezzi con svariate armi. Attaccata dai luogotenenti dei grandi *asura*, Caṇḍa e Muṇḍa, ella scoppia ancora in una fragorosa risata (*jabāsa*, DM VII, 19) e li uccide con la spada, invocata per questo, da allora in poi, col nome di Cāmuṇḍā (VII, 29)³⁸.

In seguito Caṇḍikā non solo continua a fare strage delle numerose armate istigate contro di lei da Śumbha e Niśumbha, ma anche invia loro come ambasciatore addirittura Śiva, affinché sappiano che i *deva* devono recuperare il governo del triplice mondo, mentre accanto a lei, detta ora Śivadūtī “Colei che ha Śiva come ambasciatore”, continuano a combattere non solo le *śakti* (divine potenze) di tutti i *deva*, ma anche le “sette madri” (*saptamātrkā*), in un’orgia di risate e di sangue. A nulla serve perfino la sovrumana, eccezionale potenza dell’*asura* Raktabīja, da ogni goccia del cui sangue emerge un altro *asura* di pari taglia e potenza, poiché Cāmuṇḍā, detta anche Kālī, ne beve infine il sangue fino a provocare la sua morte (DM VIII, 70).

Śumbha e Niśumbha, alla fine, sono costretti a lottare in prima persona con alterne vicende, ma Śivadūtī esplose ancora in una colossale risata (*aṭṭāṭṭahāsam... cakāra*)³⁹ e riprende una lotta furibonda, finché uccide Niśumbha, e anche la figura umana (*puruṣa*, DM IX, 35-36) che esce dal suo cuore aperto dalla picca della Dea. Nel canto successivo Śumbha sfida la Dea a combattere da sola ed è allora che tutte le altre divinità femminili che hanno partecipato alla battaglia si fondono nel corpo di Ambikā, poiché non erano che altre forme della sua irradiante potenza (DM X, 6 e 10). Scoppia lo scontro a due: la Dea spezza tutte le armi dell’*asura*, poi lo finisce con la lancia ed egli cade infine, facendo tremare tutta la terra coi suoi mari, i suoi continenti e le sue montagne (DM X, 29), cosicché tutto l’universo, liberato finalmente da quel malvagio (*durātman*), torna a essere sereno e in pace (*prasanna*, DM X, 30). I *deva* innalzano ancora un inno di lode alla Dea, detta anche Tāmasī “la Tenebrosa” (DM XI, 24), che “è” tutti gli esseri (*sarvabhūtā*) e concede loro contemporaneamente “fruizione e liberazione” (*bhuktimuktupradāyinī*, DM XI, 8). Alla fine del medesimo *adhyāya* XI la Dea assicura tutti quanti che “rinascerà”, non diversamente da quanto fa Viṣṇu con i suoi *avatāra*⁴⁰, ogni volta che ancora si manifesteranno nell’universo le forze del male (DM XI, 42 e sgg.).

Abbiamo percorso insieme brevemente il mito della Devī, così come è narrato dal saggio Mārkaṇḍeya nel *Devī-māhātmya*, e abbiamo così potuto conoscere diversi aspetti della sua complessa simbologia e anche la funzione molto particolare che ha, fra essi, il colorito nero della sua pelle⁴¹. Sembra quasi di poter concludere che l’anonimo autore del *Devī-māhātmya* abbia voluto in qualche modo farci intendere che, per uccidere un demone (*asura*), normalmente immaginato scuro di pelle (in quanto sintesi di tutta una serie di valutazioni negative della sua persona, a cominciare dall’opposizione vedica *sat/asat*) occorresse sì, una manifestazione straordinaria della divina potenza (*śakti*), individuata nella Dea, ma anche che la Dea stessa fosse, in quel frangente, “nera”, cioè momentaneamente privata del suo straordinario candore senza macchia alcuna (*amala*). L’incarnato scuro della Dea assume maggio-

³⁷ DM VII, 5-6.

³⁸ Una peculiarità che Kālī e Cāmuṇḍā condividono è l’iconografia che le raffigura al di sopra di uno *śava-vāhana* (veicolo-cadavere): il cadavere rappresenta Śiva (o il *puruṣa* del Sāṃkhya-darśana), mentre ciascuna Dea rappresenta la Devī (o la *prakṛti* del Sāṃkhya-darśana); si veda in proposito l’interessante saggio, con ricco apparato iconografico, di T. E. Donaldson, *The Śava-Vāhana as Puruṣa in Orissan Images: Cāmuṇḍā to Kālī/Tārā*, in “Artibus Asiae”, 51/1-2 (1991), pp. 107-141, spec. 108.

³⁹ DM IX, 23.

⁴⁰ *Bhagavad-gītā* IV, 7-8, cfr. *Bhagavad-gītā (Il canto del glorioso Signore)*, pp. 134-135; si veda anche J. N. Banerjea, *The development of Hindu iconography*, fourth ed., New Delhi 1985, p. 493.

⁴¹ Le popolazioni *drāviḍa* di pelle scura tuttora residenti nell’India meridionale sono forse i discendenti dei *negrito* autoctoni, che diedero vita alla grande civiltà della Valle dell’Indo nel III millennio a.C. e che furono spinti verso sud dagli invasori *ārya* (nobili) di pelle bianca attorno alla metà del II millennio a.C. È un fatto che ancor oggi, in India, si attribuisce una grande importanza al colorito relativamente chiaro della pelle.



6. Una raffigurazione pittorica della Dea come *Manīṣamardīnī*. Tempio di *Jambukeśvara* (sec. XVI-XVII), *Śrīraṅgam* (*Tiruccirāpalli*), *Tamiḷ Nāḍu*, India (S. Piano).

7. Interno del *Bhārat-Mātā Mandir*, *Vārāṅasī*, India.

⁴² Si veda in proposito PIANO, 2007, p. 87. L'idea della Madre India nasce da quella vedica della Madre Terra, dalla quale si sviluppò più tardi anche l'iconografia di Viṣṇu fiancheggiato dalle sue due consorti: *Śrī Devī*, cioè *Lakṣmī* alla sua destra e *Bhū Devī*, cioè *Ṗṛthvī* (la Terra) alla sua sinistra; si veda in proposito S. Kramrisch, *The Indian Great Goddess*, in "History of Religions" 14/4 (1975), pp. 251 e sgg. Si pensi anche alla grande importanza che riveste, proprio come "madre" e a cominciare dal *Rgveda*, la figura divina di Aditi, su cui si veda Tamara Di-trich, *Rgvedic Goddesses: Their Roles and Significance in the Vedic Pantheon*, in *Indian Studies – Slovenian Contributions*, edited by Lenart Škof, Sampark, Calcutta 2008, pp. 155.

⁴³ Il *Bhārat-Mātā Mandir* si trova nel *Mahātmā Gāndhī Kāśī Vidyāpīṭh*, una delle Università di *Vārāṅasī*, dove fu inaugurato da Gāndhī, il "padre" della nazione, nel 1936.



re importanza col passare del tempo, tanto che, nelle raffigurazioni pittoriche più recenti, come quella che si trova nel tempio *śaiva* di *Jambukeśvara* (fig. 6), ella è raffigurata di colorito scuro anche nell'atto di uccidere il demone Bufalo.

Vorrei ora per un momento tornare ancora, concludendo, a quanto ebbe a dire il collega Claudio Bernardi nell'incontro programmatico che ho menzionato all'inizio; questo perché egli, nel suo intervento di allora, ha anche parlato di un ulteriore aspetto della figura divina femminile (con riferimento al culto della Madonna), cioè il suo collegamento con la Patria come una sorta di "Matria". Anche su questo punto posso dire che l'India pratica di fatto un vero e proprio culto della Patria, considerata e raffigurata come la "Madre India" (*Bhārat-Mātā*)⁴²: ne costituisce un esempio un luogo molto particolare di *Vārāṅasī*, un luogo che non è un tempio, o è comunque un tempio "anomalo", ma è come se fosse un vero tempio⁴³. Si tratta di una grande sala circolare, sul cui pavimento, al centro e in una leggera depressione, si può ammirare una grande carta geografica dell'India indivisa (fig. 7), con le sue città, le sue pianure, i suoi fiumi e i suoi monti, raffigurati a rilievo: essa è la Madre India, e i visitatori la contemplano, come per voler abbracciare in un ideale *darśana* la propria Patria, o meglio, in questo caso, la propria "Matria", alla quale si tributa un silenzioso, ma devoto omaggio, come se si trattasse di una delle innumerevoli *mūrti* adorate negli innumerevoli templi veri e propri dell'India. Il luogo in cui si è nati è venerato come un luogo divino e, anche in questo caso, la divinità è una Dea.

Nota bibliografica

J. N. Banerjea, *The development of Hindu iconography*, fourth ed., Munshiram Manoharlal, New Delhi 1985 [I ed., University of Calcutta, 1956].

S. Beyer, *The cult of Tārā: Magic and Ritual in Tibet*, The University of California Press, Berkeley 1973.

B. Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography: mainly based on the Sadhanamala and other cognate Tantrik texts of rituals*, reprint, Asian Educational Services, New Delhi 1993 (I ed. Oxford 1924).

G. Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, E. Forsten, Groningen 2000-2001.

C. Chakravarti, *Śakti Worship and the Śākta Saints*, in “The Cultural Heritage of India”, vol. IV. *The Religions*, reprint of the 2nd edition, The Ramakrishna Mission Institute of Culture, Calcutta 1969, pp. 408-418.

A. Chakraverty, *Indian Miniature Painting*, Lustre, New Delhi 1996 (Roli books, New Delhi 2008).

Sadashiv Ambadas Dange, *Encyclopaedia Of Puranic Beliefs And Practices*, vols. II-III, Navrang, Delhi 1987.

Devī-māhātmya. Il Ms. 4510 della Biblioteca Civica “Vincenzo Joppi” di Udine, a cura di A. Pasi, “Bibliotheca Indica” – Monumenta 1, Società Indologica “Luigi Pio Tessitori”, Udine 2008.

T. Ditrich, *Ṛgvedic Goddesses: Their Roles and Significance in the Vedic Pantheon*, in *Indian Studies – Slovenian Contributions*, edited by Lenart Škof, Sampark, Calcutta 2008, pp. 153-165.

T. E. Donaldson, *The Śava-Vāhana as Puruṣa in Orissan Images: Cāmuṇḍā to Kālī/Tārā*, in “Artibus Asiae”, 51/1-2 (1991), pp. 107-141.

D. Kinsley, *Hindu Goddesses. Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, first paperback printing, Motilal Banarsidass, Delhi 1987.

D. Kinsley, *The Portrait of the Goddess in the Devī-māhātmya*, in “Journal of the American Academy of Religion”, XLVI/4 (1978), pp. 489-506.

S. Kramrisch, *The Indian Great Goddess*, in “History of Religions”, 14/4 (1975), pp. 235-265.

P. Kvaerne, *The Bon Religion of Tibet. The Iconography of a Living Tradition*, reprint, Serindia Publications, London 2001.

G. Liebert, *Iconographic Dictionary of the Indian Religions: Hinduism - Buddhism - Jainism*, “Studies in South Asian Culture”, vol. V, Brill, Leiden 1976.

A. Parpola, *Ṇavḍaṃ and Sītā: On the Historical Background of the Sanskrit Epics*, in “Journal of the American Oriental Society”, 122/2, *Indic and Iranian Studies in Honor of Stanley Insler on His Sixty-Fifth Birthday*, Apr. - Jun. 2002, pp. 361-373.

S. Piano, *Benevolenza/compassione/misericordia nelle tradizioni religiose dell'India e dell'Estremo Oriente*, in *La categoria teologica della compassione. Presenza e incidenza nella riflessione su Maria di Nazaret*. Atti del XV Simposio Internazionale Mariologico (Roma, 4-7 ottobre 2005), a cura di Ermanno M. Toniolo, Edizioni Marianum, Roma 2007, pp. 81-107. [Tārā, pp. 96 sgg.].

S. Piano, *La tradizione, la nuova rivelazione e la letteratura scientifica*, in G. Boccali-S. Piano-S. Sani, *Le letterature dell'India. La civiltà letteraria indiana dai Veda a oggi. Principi, metodologie, storia*, Utet Libreria, Torino 2000. Parte seconda.

S. Piano, *Le armi della Dea. Osservazioni in margine al Devī-māhātmya*, in *Essays in Honour of Fabrizio Pennacchietti*, “Dost Critical Studies” 3, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 181-230.

S. Piano, *Le infinite forme del Senza-forma nelle tradizioni hindū*, in *L'immagine del divino. Nelle tradizioni cristiane e nelle grandi religioni*, a cura di P. Coda, L. Gavazzi, Mondadori, Milano 2005, pp. 207-226, 359-363 e tavv. 41-44.

F. Ricca, *Il tempio oracolare di Gnas-chuñ. Gli dei del Tibet più magico e segreto*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.

F. Ricca-E. Lo Bue, *The Grat Stupa of Gyantse. A Complete Tibetan Pantheon of the Fifteenth Century*, Serindia Publications, London 1993.

Origini, sviluppo, storia e radici delle Madonne Nere

Anna Benvenuti

Università degli Studi di Firenze

¹ Della sterminata bibliografia mariana si segnalano solo, *sub voce*, i principali repertori: DHCL (*Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, publié par Fernand Cabrol et Henri Leclercq, Paris 1913-1953); DHG (*Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, publié sous la direction de Mgr. Alfred Baudrillart, M. Albert Vogt et M. Urbain Rouziès, Paris 1938-1950); DPAC (*Dizionario patristico e di antichità cristiana*, Institutum Patristicum Augustinianum Roma, dir. da Angelo Di Berardino, 2. ed. aggiornata e aumentata, Genova 2006); DS (*Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, fondé par M. Viller, F. Cavallera, J. De Guibert, continué par André Rayez et Charles Baumgartner, Paris 1932-1995); DTC (*Dictionnaire de théologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique*, par Bernard Loth et Albert Michel, Paris 1953-1972); EMT (*Enciclopedia mariana: Theotocos*, 2. ed. riveduta e aumentata, Genova 1959); *Marie. Etudes sur la sainte Vierge*, sous la direction de H. du Monoir, (8 voll.), Paris 1949-1971; *Marian Library Studies*, a cura di J. G. Roten, T. A. Koehler, M. Brisson, Dayton (Ohio) 1996-1997; NDM (*Nuovo dizionario di Mariologia*, Roma 1975); M. O'Carroll, *Theotokos. A Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary*, Wilmington 1986; *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Ashgate 2005.

Per inquadrare il fenomeno del culto particolare prestato a immagini della Vergine caratterizzate dal colore scuro o nero è necessario ripercorrere brevemente le linee di sviluppo di una tradizione devozionale di lunghissimo periodo e che ha avuto un particolare significato nella vicenda culturale del mondo cristiano sia ad Oriente sia ad Occidente.

Come è noto, le informazioni sulla Vergine trasmesse dagli scritti canonici (i quattro Vangeli e i brevi accenni negli Atti e nell'Apocalisse) sono scarse e funzionali all'assunto centrale, costituito dalla vicenda del Cristo e dalla risurrezione. La tradizione evangelica ricordò solo, accanto al nome di Maria, informazioni legate al periodo del suo fidanzamento con Giuseppe, il suo viaggio per il censimento, il parto e la fuga in Egitto, la sua parentela, con la visita alla cugina Elisabetta ad Ain Karem, la presentazione al Tempio del figlio e il suo smarrimento in occasione della cerimonia del Bar Mitzvah, il pellegrinaggio annuale al Tempio di Gerusalemme¹.

Questi pochi dati² sarebbero stati ben presto integrati con quelli di una fiorente letteratura apocrifa³, alla quale fin dal II secolo – ma principalmente tra IV e VI secolo – dell'era cristiana si ancorò tutta o quasi una tradizione di culto che crebbe di

² M. Sgarbossa, *Maria: la SS.ma Vergine nella Sacra Scrittura*, Catania [1963]; F. Spadafora, *Maria Santissima nella Sacra Scrittura*, Roma 1963.

³ La distribuzione cronologica di questi testi è molto ampia e copre un lunghissimo periodo di elaborazione: al II secolo è attribuito il *Protovangelo di Giacomo*; nel successivo si colloca la composizione del *Libro del transito della SS.ma vergine Madre di Dio* diffuso dall'eretico Leucio ed emendato alla fine del IV secolo da un autore cattolico – lo Pseudo-Melitone di Sardi – che godette di una straordinaria fortuna con il nome di *Transito di Maria*. Tra IV e V secolo si colloca invece la *Storia di Giuseppe*

il legnaiolo, opera della quale circolarono molti rifacimenti tra i quali il più conosciuto è il *Vangelo dello Pseudo Matteo o Libro della nascita della beata Maria e l'infanzia del Salvatore*. Al pieno VI secolo è datata l'elaborazione del noto Vangelo arabo dell'infanzia (così detto perché conosciuto attraverso un testo trasmesso in quella lingua); assai più tardivo e collocato nella piena età carolingia è invece il *Vangelo della nascita di Maria* che si volle legittimare attribuendone la scrittura a san Gerolamo: cfr. H. Daniel-Rops, *I Vangeli della Vergine*, a cura di Pietro De Ambroggi, Torino 1949. Fondamentale, per tutte le narrazioni relative alla Vergine *Testi mariani*

del primo Millennio, a cura di Georges Gharib, Ermanno M. Toniolo, Luigi Gambero, Gerardo Di Nola, I, *Padri e altri autori greci*; II, *Padri e altri autori bizantini* (VI-XI sec.); III, *Padri e altri autori latini*; IV, *Padri e altri autori orientali*, Roma 1988-1991; *Testi mariani del secondo millennio*, V, *Autori orientali* (secoli XI-XX), a cura di Georges Gharib, Ermanno M. Toniolo, Roma 2008; VI, *Autori moderni dell'Occidente* (secoli XVIII-XIX), a cura di Angelo Amato, Ferdinando Castelli, Stefano De Fiores, Luigi Gambero, Georges Gharib, Giovanni Guaita, Tomás Spidlík, Ermanno M. Toniolo, Roma 2005.

importanza e rilievo all'indomani delle definizioni dogmatiche stabilite ad Efeso nel 431, quando si definì la natura di Maria quale "Madre di Dio"⁴.

I pochi scritti relativi alla Vergine nella primitiva tradizione cristiana – testi che assolsero anche ad una funzione controversistica nei confronti di quanti negavano la natura umana del Cristo (come gli ebioniti o i doceti) – si sarebbero arricchiti in questo lungo periodo grazie agli sviluppi della letteratura patristica che, specialmente in Oriente, precisò in maniera sempre più approfondita il ruolo di Maria nella storia della salvezza, evidenziando anche il significato della sua obbedienza assoluta quale antidoto alla disobbedienza originaria di Eva.

La sempre più stretta interrelazione che i pensatori cristiani andarono stabilendo tra la Madre e il Figlio costituì un capitolo importante nella elaborazione di una teologia mariana fondata, a partire dal IV secolo, su quella definizione di *Theotókos* che sarebbe stata formalizzata definitivamente solo nel secolo successivo: scelta destinata però ad aprire la strada a numerose controversie legate sia al tema della maternità verginale sia a quello del termine della sua vita terrena. Riflessa nella letteratura apocrifia, questa attenzione avrebbe determinato il fiorire di una tradizione liturgica che, già attorno al VI secolo, si concentrò sul transito di Maria e sul tema della *Dormitio Virginis* con il quale si risolvevano le contraddizioni legate al destino del suo corpo libero dal peccato originale e quindi dalla ipoteca mortale che da esso discendeva. Contemporaneamente si andarono precisando anche i tratti regali di Maria, anch'essi discesi da quelli della sua divina maternità.

Parallelamente venne formandosi anche una tradizione liturgica che assegnò alla Vergine un ruolo meno secondario rispetto ai riti principali del ciclo dell'anno, caratterizzati dal riferimento cristocentrico, come il Natale e l'Epifania o il grande ciclo pasquale.

In Oriente, già prima di Efeso, Maria era celebrata con una festa inscritta nel ciclo natalizio e definita *Felicitazioni di Maria, Madre di Dio*: questa proto-liturgia si sarebbe precisata, già nel mondo bizantino tardo-antico, accogliendo tutta una serie di commemorazioni – come la *Natività* (8 settembre), la *Presentazione al tempio* (21 novembre), la *Purificazione* (2 febbraio), l'*Annunciazione* (25 marzo), la *Dormizione* o *Assunzione* (15 agosto), l'*Immacolata concezione* (8 o 9 dicembre) – dalle quali si può evincere la crescente importanza della devozione mariana nel diversificato mondo culturale delle varie Chiese cristiane dove essa assunse anche funzioni patronali particolari (ad es. a Costantinopoli, dove con la festa del Patrocinio si ricordava la dedizione alla Vergine all'atto della fondazione della città).

Anche il crescente peso dell'omaggio riservatole nell'ufficio divino rispecchia l'importanza della iperdulia mariana nella celebrazione liturgica, come attesta anche, sempre nel mondo bizantino tardo antico, lo sviluppo di una iconografia specializzata all'interno della quale spicca il bellissimo testo dell'*Acatisto*, attribuito a Romano il Melode⁵.

L'Occidente non raggiunse nei primi secoli dell'era cristiana l'altezza letteraria e poetica della tradizione eucologica orientale: tuttavia alle catacombe romane sono affidate le più antiche attestazioni iconografiche di un culto riservato a Maria fino dal II secolo⁶. Dalla capitale apostolica esso si sarebbe irradiato non solo nella penisola italica ma anche in area egiziana (come attestano formule eucologiche di provenienza romana trasmesse da documentazione liturgica copta).

Nel secolo successivo questa fortuna si consolidò grazie alla diffusione del pensiero di Ambrogio di Milano, che nella sua *Exhortatio virginitatis* (PL, XVI, iv, 27, col. 359) fece di Maria un modello parentetico destinato a grande successo nella ri-

⁴ W. Delius, *Geschichte der Marienverehrung*, München-Basel 1963; S. M. Meo, *La "Theotokos" nel Concilio Ecumenico di Efeso (a. 431)*, Roma 1979; D. M. Montagna, *La lode alla Theotokos nei testi greci dei secoli IV-VII*, Roma 1963. Cfr. anche nota 2.

⁵ G. G. Meersseman, *Der Hymnus Akathistos im Abendland*, 2 voll., Freiburg i. B. 1958-1960.

⁶ G. B. De Rossi, *Immagini scelte della beata vergine Maria tratte dalle catacombe romane*, Roma 1863; A. Muñoz, *Iconografia della Madonna: studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'Oriente e d'Occidente*, Firenze 1905.

flessione ascetica del pieno Medioevo. La sanzione ecumenica alla divina maternità di Maria sancita dalle posizioni efesine determinò una crescita esponenziale nel culto visibile anche attraverso l'impennarsi delle dediche in onore della Vergine. Questo radicarsi mariano nello spazio ecclesiale avrebbe contribuito a dilatare il campo semantico della sua valenza intercessoria, ponendo il suo culto a fondamento di quelle ritualità apotropiche con le quali si cercava di assicurare le condizioni necessarie alla sopravvivenza collettiva: così come attesta, ad esempio, il cerimoniale rogazionale istituito in età gregoriana⁷. Attorno alla metà del VII secolo le quattro grandi feste mariane (Purificazione, Annunciazione, Assunzione, Natività) elaborate nella tradizione bizantina entrarono nella liturgia romana – forse grazie alla circolazione di monaci tra l'Oriente e la capitale apostolica – divenendo parte centrale di un sistema liturgico-calendariale che si sarebbe assestato e in gran parte omogeneizzato tra VIII e IX secolo, nel quadro della riorganizzazione culturale e ecclesiastico-istituzionale dell'età carolingia.

Parallelo a questo processo fu la nascita delle prime manifestazioni di pietà incentrate sul culto di immagini o di reliquie della Vergine. Queste ultime avranno in Occidente una impennata culturale in concomitanza con la crisi iconoclasta, quando esuli iconodoli provenienti da Oriente introdussero in Europa costumi devozionali e rituali, moduli e sensibilità iconografiche tipici del mondo bizantino. È a partire da questo periodo che, alle tradizionali acheropite che trasmettevano la “vera immagine” del Cristo (come il Mandilyon di Edessa e i vari teli sindonici), si sarebbero aggiunte anche prestigiose icone della Vergine non dipinte da mano umana, come la *Panagia Odigitria* (uno dei cimeli più sacri della Chiesa costantinopolitana che la tradizione attribuiva direttamente al pennello di san Luca)⁸ che la basilissa Aelia Eudocia (ca. 401-460), moglie di Teodosio II, aveva riportato dalla Terra Santa nel 438. Scura, come molte delle icone bizantine, essa avrebbe goduto di un culto particolare nelle terre bizantine d'Italia, e in particolare nel Meridione, dove ancor oggi permane (come in Sicilia), un'antica funzione patronale attestata anche dalle persistenze della toponomastica (ad esempio in Puglia, resta una valle detta dell'Itria, troncamento, appunto di Odigitria).

Mimetico rispetto ad un archetipo che si riteneva generato prodigiosamente entro le coordinate spazio temporali dell'*omphalos* gerosolimitano, all'alba della vicenda cristiana, l'incarnato scuro della Madonna fu replicato come prova di una autenticità carismatica comprovata dalla antichità e dall'origine orientale, non diversamente da quanto sarebbe accaduto con le Madonne diffuse in area alverniate tra XI e XII secolo, tutte quante riprodotte sul modello di una icona bizantina. Il movimento crociato, com'è noto, accelerò le mimesi occidentali dell'Oltremare cristiano, stimolando una simbolica iconografica che ad esso facesse riferimento nella replicazione di oggetti, personaggi e luoghi di culto riferibili ai luoghi santi. È in questo contesto, ad esempio, che la Vergine sarebbe stata metaforicamente inscritta nella Gerusalemme celeste, riparata sotto un baldacchino che ne richiamava l'architettura simbolica, come nella cattedrale di Chartres o in Notre-Dame di Parigi. Del resto già a partire dal X secolo la liturgia cluniacense aveva esaltato nella Vergine quel ruolo di “Madre della misericordia” poi dilatato nel corso dell'XI secolo, quando si composero in suo onore alcune delle più belle preghiere della tradizione cristiana, come la notissima antifona *Salve regina*⁹ ancora oggi in uso. *L'Ave Maria*, nella sua formulazione più antica, corrispondente alla prima frase¹⁰, diveniva nel secolo mariano per eccellenza, il XII, il salterio dei laici, premessa medievale alla devozione “moderna” del Rosario.

⁷ Cfr. A. Benvenuti, *Draghi e confini. Rogazioni e litanie nelle consuetudini liturgiche*, in *Simboli e rituali nelle città toscane fra medioevo e prima età moderna*, Atti del Convegno internazionale, Arezzo 21-22 maggio 2004, in “Annali aretini”, 13 (2006), pp. 49-63, pubblicato in formato digitale in Reti medievali (<http://fermi.univr.it/RM/biblioteca/scaffale>).

⁸ M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.

⁹ J. M. Canal, *Salve Regina misericordiae. Historia y legendas en torno a esta antifona*, Roma 1963.

¹⁰ La seconda parte, che inizia con “Santa Maria” è stata aggiunta successivamente, nel corso dei secoli XIV e XV. Cfr. G. Roschini, *L'Ave Maria. Note storiche*, in “Marianum”, 5 (1943), pp. 183-185.

E anche le litanie della Vergine entravano a pieno titolo nella consuetudine devozionale dell'*Ordo coniugatorum*. Di questo periodo, erede di una prassi culturale che già nell'alto Medioevo aveva "drammatizzato" – rappresentandoli in parallelo alle liturgie dei grandi cicli natalizio e pasquale –, episodi salienti delle Scritture, ci resta lo sforzo narrativo con cui famosi trovieri – come Gautier de Coincy (1177-1236) o più tardi Rutebeuf (ante 1230-ca. 1285 con fortunato racconto del Miracolo di Teofilo), o il castigliano Gonzalo de Berceo, senza dimenticare "il savio" Alfonso X di Castiglia, (re 1252-1284) – avrebbero dato vita, nelle nascenti lingue romanze, ad una grande galleria di miracoli della Vergine¹¹ che i secoli successivi (XIII e XIV) avrebbero sceneggiato trasformandole in sacre rappresentazioni. La festa della Visitazione, che papa Urbano VI rese universale nel 1389, o il culto liturgico per Maria Addolorata si spiegano invece entro i contesti culturali della devozione mariana sollecitata in Europa dalla pastorale mendicante e da quegli ordini in particolare, come i Serviti o i Carmelitani, che alla figura della Vergine si ispirarono per la loro stessa definizione istituzionale.

Enfatizzate con la celebrazione delle rispettive Vigilie e Ottave, le celebrazioni mariane divennero "micro cicli" entro il grande sistema liturgico-memoriale con cui si scandiva il tempo ordinario e straordinario della vita cristiana, facendo convergere sulla Madonna anche gli aspetti quotidiani dell'uso del sacro, a loro volta corredati da una quantità di valenze di tipo folklorico.

Questo lungo processo di definizione culturale aveva avuto profonde ripercussioni anche nel formarsi della tradizione ecclesiologica dove Maria, attraverso la riflessione patristica e l'esegesi scritturale, fu rappresentata come figura della Chiesa, *mater* e *matrix* del popolo cristiano. L'iperdulia mariana e il suo crescente peso nella tradizione liturgica ebbero come portato più evidente la straordinaria dilatazione della rappresentazione iconografica, a sua volta destinata a ramificarsi nelle varie tipologie dei suoi significati teologici. Più libera rispetto ai rigidi schematismi rappresentativi dell'arte sacra bizantina, alla quale comunque si ispirò in maniera determinante, l'iconografia occidentale avrebbe reso con grande libertà e varietà la figura umana e materna di Maria privilegiandone il carattere misericordioso e tutorio, ma talvolta – come nel caso della Madonna affrescata da Piero della Francesca sulle mura del cimitero di Monterchi –, evocando anche il mistero arcaico della fecondità femminile e le sue antiche risonanze ctonie e funerarie. A partire dalla prima età moderna il particolarismo devozionale dell'Europa medievale si ricompose nel nome di Maria "Vergine, Madre, Regina"¹², baluardo anche alla critica protestante e strumento di nuova evangelizzazione.

Questo non significò una obliterazione del sedimento culturale antico ma un suo aggiornamento alle nuove sensibilità religiose, adesso attente alla presenza del demoniaco nei quadri ordinari della vita. Consacrata ad un ruolo antisatanico dalla teologia così come dalla iconografia e dalla omiletica, la Vergine circonfusa dai raggi del sole e trionfante sulla Bestia sottomessa ai suoi piedi sarebbe divenuta l'immagine stessa della vittoria sul male, riassumendo in sé tutti i caratteri apotropaici che il Medioevo aveva genericamente affidato anche ad altri intercessori. Questa generalizzata domanda di presidio anti-diabolico divenne la cifra della devozione nell'età che attribuì al signore delle tenebre oltre che poteri e attributi sconosciuti alle epoche precedenti e una elaborata "controcuria" infernale, sinottica e speculare a quella celeste, anche una propria chiesa sacrilega, officiata secondo rituali rovesciati rispetto a quelli della liturgia cristiana.

¹¹ *Les Miracles de Notre Dame*, édition préparée par Frédéric Koenig, 4 voll, Genève 1966-1970; *Miracoli della Vergine: testi volgari medievali* (Gautier de Coincy, Gonzalo de Berceo, Alfonso X. el Sabio), a cura di Carlo Beretta, Introduzione di Cesare Segre, Torino 1999.

¹² K. Schreiner, *Vergine, madre, regina: i volti di Maria nell'universo cristiano*, traduzione di Camilla Miglio, Roma 1995.

Il “trionfo” di Maria sulla scena della pietà cattolica moderna

Danilo Zardin

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

La fisionomia di un universo religioso si riflette inevitabilmente, almeno per accenni e segni allusivi, nei singoli elementi che entrano a comporlo: il tutto è nel frammento, come si usa dire.

Per questo la via forse più comoda per addentrarsi nel mondo della pietà cattolica moderna è quella che si snoda a partire dal basso. Mettersi in ascolto dei modi in cui il linguaggio delle sistemazioni dottrinali era interpretato e rivissuto dai suoi destinatari consente di trovarsi subito immersi nel groviglio di ciò che la proposta religiosa produceva come effetto, entrando in rapporto con la realtà in cui si muovevano gli attori che nel contenuto della fede e della pratica cristiana cercavano una risposta alle loro attese e al loro bisogno di una guida a cui appoggiarsi nell'esistenza.

Un osservatorio per molti versi privilegiato, da cui si può gettare uno sguardo che aiuta a illuminare le forme più vivaci ed esuberanti della pietà di stampo tradizionale, è certamente quello costituito dall'imponente edificio della vita religiosa femminile. Tra recinti dei chiostri monastici e conventicole spirituali, nella scia della suggestione esercitata dai carismi della mistica e della santità, si è accumulata una ricchezza di documentazione che ci restituisce le voci e i sentimenti di una folla di devoti alle prese con l'assimilazione di una cultura non di rado carica di ambizioni; una cultura in cui le formule della tradizione liturgica e il patrimonio delle credenze tramandate da una generazione all'altra si sono incarnati in parole, immagini e simboli, plasmando l'identità degli individui.

Prendiamo il caso singolare di una monaca milanese vissuta tra la fine del Cinquecento e la grande epidemia di peste del 1630; singolare perché riguarda una monaca colta e «virtuosissima», arrivata a lasciarsi coinvolgere in un cammino di obbedienza disciplinata alle regole dopo le irrequietezze della gioventù, enfatizzate dall'impatto con i primi esiti dalla restaurazione tridentina e “borromaica” della vita comunitaria nei chiostri. Suor Prospera Corona Bascapè, di natali (come si può subito capire) qualificati, era amante dei buoni libri e non del tutto ignara di latino¹. Conosceva a fondo la musica del suo tempo, da quella degli autori alla moda come Orlando di Lasso fino alle laudi devote che davano respiro al canto devozionale in lingua volgare. Era l'organista del convento e maestra di canto. La fisionomia almeno approssimativa della sua immagine personale può essere se non altro abbozzata – altro indizio degno di nota – perché lei stessa ce ne ha lasciato una sommaria mappa descrittiva. La si deduce dal *corpus* delle postille autografe disseminate tra le pagine bianche e sugli spazi vuoti del libro più amato da lei in vita posseduto, trasmesso poi in dono

¹ Per un profilo generale di questa figura e una analisi più estesa della documentazione che la illumina rinvio al mio precedente lavoro: *Donna e religiosa di rara eccellenza. Prospera Corona Bascapè, i libri e la cultura nei monasteri milanesi del Cinque e Seicento*, Firenze 1992.

come eredità alle consorelle del monastero. Dalla lontana Anversa dei domini asburgici delle Fiandre era arrivato il suo prezioso catechismo illustrato, ricco di tavole elegantemente incise, che compendiano i punti essenziali delle «istituzioni della vita cristiana»². Gli appunti manoscritti di suor Bascapè sono una finestra spalancata sul suo mondo interiore. Liturgia, formule bibliche, racconti agiografici, citazioni e parafrasi dalle letture accostate in prima persona, resoconti dei fatti di cronaca si combinano in una miscela in cui il passato più remoto della storia religiosa del mondo e il presente più familiare e vicino si mescolano in una sintesi poliedrica: il dettato della Genesi e il *Supplementum chronicarum* del Foresti si integrano con il ricordo del mito delle Amazzoni, la rosa dei venti si insinua a fianco dei dieci comandamenti, delle distanze che separano le sfere dei pianeti o fa seguito alla comparsa delle comete. È una rudimentale cultura enciclopedica sacralizzata quella che traspare dal libro di memorie della monaca milanese. Al centro del suo impianto si dispone l'armamentario della religione claustrale da lei condivisa, al cui interno assume un rilievo primario il riferimento alla figura di Maria. A Maria rinviano le formule di invocazione da reiterare come giaculatorie nelle diverse occasioni dello scorrere del tempo, per rispondere in particolare al bisogno di aiuto e di protezione: «Per Virginem Matrem, concedat nobis Dominus salutem et pacem», «Per l'intercessione del castissimo Giosefo santo sposo vostro, *aiutatemi*». Le formule fisse della preghiera arrivano a includere il registro dell'esorcismo: «Ti comanda, o demonio, nostra signora santa Maria Vergine Immacolata che lasci *adesso* di tentarmi»³. La volontà di aderenza alla concretezza della vita quotidiana disegna uno stile di pietà che insiste sulla densità della circostanza vissuta nell'istante che passa; è «adesso» che deve scattare in azione il suo meccanismo di difese. Per favorirne la presa, la devozione individuale non è lasciata a se stessa, ma si intreccia in modo indissolubile alla ripetizione dei gesti fisici e degli atti della preghiera vocale, all'ascolto regolare dei «santi ufizii» di ogni giorno, scanditi dal «segno della campana», alla frequenza metodica dei sacramenti, a partire da quello della confessione dei peccati. La pratica religiosa si struttura effettivamente come una regola metodica, e già nel suo primo risvolto del risveglio mattutino ribadisce l'aggancio fondamentale alla tutela, feconda di bene, della Madre di Cristo. «Contrizione, componzione, dolore e pietà» sono l'insegna sotto la quale si dispone il ritratto della monaca ideale che a un certo punto suor Prospera Corona disegna come proponimento per sé e come programma edificante in primo luogo per le novizie avviate a fare il loro ingresso in comunità. Nelle massime stringate che lo compongono, il modo in cui si raccomanda di introdursi in ogni nuova giornata è un altro toccante segno di ossequio alla gravidanza affettiva dell'amore rivolto a Maria: «Ogni mattina subito levata si ingenuchia e dica con divozione: "Mostra te esse matrem" et cetera, imitando santo Bernardo se potrà»⁴.

Vi è da segnalare che qui non conta solo la citazione dotta del grande inno mariano dell'*Ave maris stella*. L'invito all'appuntamento della preghiera del mattino si fissa sul desiderio di sperimentare in prima persona la rivelazione della Vergine come «madre» generosa, e in questo senso si comprende il pieno significato del rinvio alla figura del santo cistercense. Imitare san Bernardo voleva dire immaginare di potersi accostare alla Vergine Maria ricalcando la logica dell'"eccesso" visionario racchiusa nell'esperienza della *lactatio* miracolosa, alla quale il santo sarebbe stato ammesso proprio giungendo a recitare il versetto riferito da suor Bascapè, davanti a una effigie mariana. La diversità radicale che ci separa da un mondo in cui la religione era così fisica e integrale da smuovere le fibre più segrete dei corpi rischia di indurre a coprire

² *Institutiones Christianae, seu parvus catechismus catholicorum, praecipua Christianae pietatis capita complectens: primum quidem a p. Ioanne Baptista Romano, Societatis Iesu, in rudiorum et idiotarum gratiam, iuxta SS. Concilii Tridentini decretum sess. 25 imaginibus distinctus, nunc vero aereis formis ad d. Petri Canisii, Societatis Iesu, Institutiones eleganter expressus*, Anversa 1589 (esemplare posseduto da Biblioteca Ambrosiana di Milano, collocazione S.P.H.IV.160). La trascrizione completa delle postille di suor Bascapè è in appendice a Zardin, 1992, pp. 249-263.

³ I corsivi introdotti sono miei.

⁴ Le citazioni sono sempre da intendere riferite all'appendice di Zardin, 1992.

sotto le ombre di un cinico sospetto demolitore tutto ciò che puntava alla trasfigurazione della realtà ordinaria dell'umano anche a costo di forzare le dinamiche dei fatti naturali. Ma suor Bascapè e i devoti del Seicento continuavano a muoversi con enorme fiducia in un universo mentale in cui l'impulso della grazia e il movimento di risposta della preghiera si riversavano senza pudori nelle metafore più ardite del realismo mistico. In questo realismo, trascinate al massimo grado sul piano emotivo, si annodavano fili misteriosi di comunicazione tra le figure dell'oltremondo divino e il destino dei devoti abbracciati nella completezza dei loro sensi materiali, nella loro integrità biologica che era una unità solidale di corpo, anima e mente. Il latte che nutriva ristorando la fame e la sete dei piccoli neonati era un tutt'uno con il dono di una maternità spirituale che accoglieva e dava sostegno all'uomo-bambino, nuova creatura destinata a sollevarsi dal grembo della terra. E nello stesso tempo la maternità ospitale di Maria veniva spinta a sovrapporsi alla dinamica della paternità redentiva del Figlio, che aveva svuotato le ultime energie residue dell'Uomo-Dio, immolato sulla croce, rovesciandole nella disseminazione del suo sangue divino, misto ad acqua: quella che l'incessante riattualizzazione dei sacramenti rendeva di nuovo disponibile per l'uomo credente di ogni epoca. Nell'orizzonte di una materialità che esaltava la vicinanza del divino e non aveva paura di modularsi assumendo tutta la fisicità delle relazioni che si stabiliscono tra la madre e il figlio, o tra lo sposo e la sposa (Cristo e la Chiesa), tra Cristo-amato e l'anima amante, come aveva insegnato la riduzione allegorica del *Cantico dei Cantici*, trova la sua adeguata collocazione un'ultima formula devozionale incorporata nel corredo delle postille di suor Bascapè. Mi riferisco alla corona delle «dodici Ave Marie», inserita subito dopo l'invocazione a Maria come dispensatrice di pace e salute e prima della regola di buona vita monastica. Ogni Ave è collegata non a un titolo di encomio delle virtù e dei meriti della Regina del cielo, o a un mistero della sua eccezionale vicenda umana, ma molto più semplicemente a un singolo elemento della sua concreta figura di persona vivente. Così che l'intero ciclo della preghiera, ripercorso nella scansione ritmata dell'esercizio devoto, coincideva con l'organica perlustrazione adorante di tutta la realtà del corpo materno di Colei che, avendo ospitato in sé la realtà del Dio fatto uomo, l'aveva anche generata e nutrita in mezzo agli uomini, facendo da mediatrice tra la terra e il cielo: «Dodici Ave Marie./ La prima alla santa mente pura./ Seconda alli ochi, per la santa contemplazione./ Terza al naso, per li odori divini./ Quarta alle orecchie, Angelo Gabrielle», e così via di seguito⁵.

Qui il principio cristiano dell'incarnazione, sulla cui centralità nell'immaginario religioso e nell'arte sacra della prima età moderna ha brillantemente richiamato l'attenzione in anni recenti John O'Malley, si declina calandosi negli schemi della più semplice e popolare preghiera vocale litantica⁶. È la piena fisicità della maternità divina di Maria che fonda in questo contesto la sua statura sovraeminente. Dai cinque sensi corporei si passa a chiamarne in causa il «core», ma con del tutto pacifica disinvoltura poi anche le «pope», l'«utero», i «genochi», i «piedi». E per ognuno di questi punti l'aspetto del mistero di Maria che viene indicato come materia da contemplare è quello che più direttamente si connette al suo segno fisico commemorativo, secondo il classico sistema delle *images agentes* dei teatri artificiali della memoria, agganciati a una mappa mentale da ripercorrere secondo un preciso senso obbligato (in questo caso, dall'alto verso il basso della figura umana). Unendo l'omaggio alla bellezza del ritratto fisico di Maria con i prodigi della fecondità inesauribile della Madre del Salvatore, i rimandi che vengono lanciati ruotano in prima istanza intorno

⁵ Zardin, 1992, p. 250.

⁶ J. W. O'Malley, *Postscript*, in L. Steinberg, *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, Chicago-Londra 1996², pp. 213-216; J. W. O'Malley, *Saint Ignatius and the cultural mission of the Society of Jesus*, in *The Jesuits and the arts. 1540-1773*, a cura di J. W. O'Malley, G. A. Bailey, Philadelphia [2008], pp. 3-26.

alla tenera familiarità del rapporto che li ha legati e celebrano l'intima simbiosi che ha fatto una cosa sola, in modo del tutto unico e privilegiato, della realtà della Vergine e del Bambino Gesù. Alle orecchie si collega l'annuncio dell'angelo. La bocca evoca l'umile *fiat* della risposta. Il grembo è associato ai «gaudii e cognizione sponsale». Gli occhi alla «santa contemplazione» del Redentore. Le braccia al dono di «stringerlo e abbracciarlo». Le mani ai semplici «servizii» richiesti da un infante, nella scena domestica di un presepio da tenere costantemente allestito davanti al cuore riconoscente del fedele orante.

Si intuisce subito che questa corona mariana tutta volta al femminile non poteva essere l'invenzione originale di una semplice monaca del primo Seicento. Teniamo presente, per prima cosa, che la sua menzione viene immediatamente dopo il laconico ricordo di un «sermone della Santissima Concezione», ascoltato da suor Bascapè l'11 dicembre 1609, dei cui contenuti nulla però trapela. È solo un debole indizio, che potrebbe rinviare al riuscito suggerimento di qualche predicatore ascoltato nel chiostro, abituato a procedere secondo lo stile collaudato del progressivo ripartire e sezionare per addentrarsi nel tema messo al centro dell'esposizione, come tendeva a fare la classica arte retorica dell'omiletica ecclesiastica. Su questo fronte nevralgico di alimentazione e di continuo aggiornamento della cultura religiosa abbracciata dal popolo cristiano, a tutti i suoi distinti livelli, il *medium* della comunicazione orale veniva del resto a intrecciarsi con una florida tradizione scritta, ben più facilmente documentabile. È nella elaborazione letteraria dell'oratoria sacra che l'uso di commemorare la carità maternamente feconda di Maria, anticipata come segno e resa splendente nella perfezione della sua proporzionata, luminosa bellezza, si era da tempo sedimentato nella linea dell'encomio che ne ripercorreva in serie l'ordinata composizione attraente, tradotta nell'eccellenza anche fisicamente percepibile delle singole parti che entravano a configurarla. Nella loro armonia esteriore si riverberava la grandezza di un destino inscritto nella totalità di un corpo consacrato da un valore impareggiabile e unico. Alla piena nobilitazione dell'apparizione estetica si arrivava muovendo dai dati di un nucleo teologico e devozionale che conteneva in sé il senso di una assoluta eccezionalità proiettata, dal suo straordinario inizio *sine macula*, fino al privilegio dell'assunzione al cielo, sostituita al destino della morte intesa come condanna inesorabile alla corruzione dell'organismo umano.

Molto a ridosso della pratica di pietà contemplativa fatta propria dalle religiose del chiostro in cui viveva suor Prospera Corona Bascapè, l'elogio articolato, punto per punto, delle «membra» che connotavano l'immagine materna di Maria riemerge come tale, con le varianti tollerate dal genere, nei sette punti di meditazione «sopra li membri sacratissimi della santissima di Dio Madre», conservati fra i trattatelli spirituali di un'altra monaca del Seicento. Da Milano, siamo semplicemente trasferiti a Pavia. La scrittura che ci riguarda proviene da suor Alma Colomba dello Spirito Santo, molto più nota fuori dal suo recinto monastico di quanto non si registri per suor Bascapè. Si distinse in vita per i doni mistici che l'avevano beneficiata e fu guardata con grande venerazione all'interno di una vasta cerchia di estimatori e discepoli⁷. L'ordine delle corrispondenze tra i singoli atti di pietà proposti dalla benedettina pavese e la commemorazione delle qualità eccelse del corpo della Vergine è soltanto capovolto rispetto all'interpretazione che ne offrono le umiliate milanesi. Le fervorose considerazioni di suor Alma Colomba prendono le mosse dai «santissimi piedi», «ne quali s'appoggia la nostra speranza, per aver essi portato in tante peregrinazioni

⁷ Biblioteca Trivulziana di Milano, ms. 415, quinterno IV (ff. non numerati). Cfr. A. Cortese, *Suor Alma Colomba dello Spirito Santo (1592-1678), monaca benedettina nel monastero di San Felice in Pavia*, in "Bollettino della Società pavese di storia patria", 68-69 (1968-1969; edito 1971), pp. 103-177 (alle pp. 157-158, nota 163, ulteriori citazioni dalla fonte, per altro trascritta con approssimazione).

il Verbo eterno fatto uomo con tante fatiche». Si passa poi a celebrare le «santissime genocchia», il «veneratissimo ventre», il seno fecondo di Maria⁸, per approdare, infine, alle «sacratissime braccia e mani» della Vergine, che «con tanta tenerezza d'amore teneva pur nelle sue braccia il suo figlio, e di Dio insieme». Al culmine della risalita, si rivolge l'attenzione al collo delicato («Miriamo quelle sacratissime e nobilissime carezze fatte dal celeste Bambino a Maria cingendogli il collo con tenerezza»)⁹, al viso, all'anima e, da ultimo, all'intelletto della donna che aveva goduto di una partecipazione clamorosamente fuori dal comune all'intimità dei misteri divini.

⁸ Appoggiato al quale Maria «caramente teneva il suo figlio residente», per consentirgli di «succhia[re] quel sangue fatto latte dal quale pur pigliò con meraviglioso commercio divino la natura umana»: annota suor Alma Colomba. Come si vede, anche per queste vie si poteva arrivare a ribadire, ancora in pieno Seicento, quel nesso simbolico fra sangue che dà vita e latte materno di cui si è fatto cenno.

⁹ Dove si coglie con piena evidenza il rimando a uno dei *topoi* fondativi della imponente iconografia religiosa dedicata alla Madonna con il Bambino divino.

¹⁰ Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, ms. AD.XI.34. Sulla figura del p. G. Ferrari (1579-1659), che resta senz'altro meritevole di uno studio organico e approfondito, cfr. C. Sommervogel (et alii), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, rist. anast. in 12 voll., Héverlé-Lovanio 1960, vol. III, coll. 668-670 e vol. XII, col. 1061. All'interesse che vi si connette ho avuto occasione di accennare nel mio saggio *L'ultimo periodo spagnolo (1631-1712). Da Cesare Monti a Giuseppe Archinto*, in *Diocesi di Milano*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, vol. II, Brescia 1990, pp. 575-613 (p. 598), e prima ancora in *Confraternite e "congregazioni" gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, a cura di A. Acerbi, M. Marrocchi, Milano 1988, pp. 180-252 (p. 242, nota 120, partendo dalla quale è stata possibile l'identificazione da parte di chi scrive dell'autore del *Racconto*, che si presenta anonimo).

¹¹ «Grembo» che poi nel linguaggio del dotto gesuita del Seicento coincide, molto preci-

Quelli indicati sono temi, registri simbolici e modi di espressione che rimandano tutti al desiderio di immedesimarsi con la fisicità mentalmente rappresentabile degli eventi attraverso cui era passata la storia della salvezza, dilatata nei suoi effetti fino al presente delle donne e degli uomini devoti che si mettevano a ricalcarne le orme. Un censimento della fortuna di questo stile dell'immaginario religioso fiorito alle soglie dell'ingresso nel mondo moderno ci porterebbe ad allargarci a cerchi concentrici quasi all'infinito, enumerando una serie interminabile di conferme e di specificazioni ulteriori degli indirizzi che abbiamo tratteggiato. Sicuramente ci porterebbe anche fuori dal recinto privilegiato dei chiostrini.

È quanto lascia intendere, per limitarsi a citare su questo versante niente di più che un semplice testo evocativo, il *Racconto di alcune cose di edificazione della vita di una serva di Dio, a cui si è compiaciuta di comunicarsi straordinariamente Sua Divina Maestà*, opera del padre Gregorio Ferrari, attivo a Milano nella prima metà del Seicento, in tempi solo di poco successivi a quelli che avevano visto compiersi la parabola biografica della Bascapè¹⁰. Il *Racconto* è la traccia scritta dei viaggi estatici e delle esperienze di intensa riattualizzazione della storia sacra affidati da una devota, vissuta fuori dal monastero e di modesta estrazione sociale, al resoconto minuzioso del gesuita suo direttore spirituale, nell'arco del decennio 1630-1640. Le avventure mistiche di Elena Caprina – questo il nome della «serva di Dio» – vi sono attestate con una ricchezza lussureggiante di dettagli visionari, all'interno dei quali non mancano di trovare posto sia una reinvenzione in chiave di poetico simbolismo floreale del grembo materno della Vergine Maria («Un luogo amenissimo che tutto era rose e gigli... Era nel mezzo un graziosissimo pergolato tutto de gelsomini... Sotto era un bambolino che toccando un'arpa faceva armonia del cielo...»)¹¹, sia una scena, certo più scontata, di allattamento del Bambino divino. Dove, però, un timbro di vivace immediatezza è dato dal fatto che la Vergine, tollerando le confidenze affettuose del figlio che teneva al seno, non può impedire che gocce del prezioso alimento finiscano con il rovesciarsi sui due commossi spettatori della scenografia meditativa: la mistica illetterata e il suo maestro nello spirito (e il padre spirituale commenta scrupoloso davanti all'accaduto: «segno dell'ufficio materno che [Maria] non sdegna di fare anco verso i peccatori»)¹².

samente, con la realtà anatomica della cavità dell'utero della Vergine: [G. Ferrari], *Racconto di alcune cose di edificazione della vita di una serva di Dio, a cui si è compiaciuta di comunicarsi straordinariamente Sua Divina Maestà*, f. 129v. L'attenzione a questo passo, così come

agli altri contigui del *Racconto* che qui citiamo, mi era stata richiamata seguendo la ricerca sfociata nella tesi di C. Lombardo, *Attività pastorale dei gesuiti e mistica femminile nella Milano del Seicento: il caso di Elena Caprina*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a.

1990-1991, relatore G. Picasso (cfr. pp. 178-179, nota 137).

¹² «Il padre spirituale disse allora: "Siamo stati sopra modo favoriti essendo stati spruzzati col latte virginalo, segno dell'ufficio materno che non sdegna di fare anco verso i peccatori"»: [Ferrari], f. 72r.

Non possiamo ora disperderci inseguendo altri rimandi e piste secondarie. Il punto decisivo che vogliamo rimarcare è quello che già velatamente suggerisce la comparsa del binomio delle rose e dei gigli come decoro sgargiante di colori, nel centro affettivo della maternità misericordiosa di Maria: niente di meno improvvisato si potrebbe riconoscere registrando questo abbellimento enfatico del trionfo generatore di vita della Regina del cielo, madre di tutti i credenti, come sarebbe facile documentare ripercorrendo la copiosa erudizione teologico-spirituale raccolta da Giovanni Pozzi nel suo mirabile saggio esplorativo *Rose e gigli per Maria*, che resta forse uno dei sondaggi più avvincenti dedicati dallo studioso ticinese al paesaggio sconfinato della devozione mariana tra tardo Medioevo ed età barocca¹³. Nelle scritture devote delle donne e delle monache dell'Italia della cosiddetta Controriforma, così come nelle memorie biografiche e nei trattati dottrinali redatti dai loro confessori e padri spirituali, anche in dialettica con la viva esperienza delle prime e rielaborando il loro carisma ispiratore, finivano inevitabilmente con il rifluire le idee e le parole veicolate da una ricca tradizione risalente all'indietro nel tempo. Questa tradizione era in se stessa un repertorio a cui si poteva attingere per ricomporre i tasselli di nuovi discorsi: una tradizione che si prolungava certamente attraverso l'oralità e il contagio dell'imitazione; ma che poi si incardinava e trovava possibilità di continua e moltiplicatrice negli schemi codificati della liturgia, nell'alveo della predicazione, come già si è detto, e in quello della formazione religiosa, nei canali di alimentazione della preghiera mentale e della meditazione nutrita dalle fonti scritte. Qui il linguaggio dei testi tornava a incrociarsi senza sosta con la parola pronunciata e con gli atti delle pratiche comunitarie. Nella vita di pietà dei fedeli si introducevano i messaggi affidati alle reti delle comunicazioni epistolari, alla tumultuosa circolazione dei manoscritti e in maniera sempre più diffusa e capillare al soccorso decisivo che cominciò a venire, dall'invenzione dell'arte tipografica in poi, dalla disseminazione dei testi a stampa, resi accessibili a un pubblico allargato verso il basso della scala delle gerarchie sociali e culturali. Attraverso i libri a stampa, dalla fine del Quattrocento il fiume dell'offerta editoriale investì anche il fronte della pietà cattolica rivolta alla figura di Maria, in forme destinate presto a rivelarsi massicciamente contagiose e contribuendo a modellarla in modo profondo.

¹³ G. Pozzi, *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, Bellinzona 1987, rist. in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, pp. 185-213.

Non possiamo che rassegnarci di nuovo, a tale riguardo, che alla sola presentazione di qualche scheda sommaria, cercando di restare il più possibile aderenti agli aspetti fin qui posti in evidenza parlando delle forme di devozione accolte dai protagonisti anche minori della scena religiosa dell'Italia della prima età moderna. Diciamo comunque che, prima di enfatizzare il divario oggettivo tra alto e basso, bisognerebbe fare spazio alle interferenze e alle contaminazioni reciproche, che mettevano in contatto tra loro realtà che poi, inevitabilmente, si caratterizzavano per le loro qualità specifiche e le loro modalità differenziate di approccio al patrimonio della coscienza cristiana. Non deve sorprendere, allora, che la letteratura mariana di genere encomiastico, centrata sull'esaltazione della «pulchritudo corporalis» della Madre di Cristo e sul realismo della sua maternità divina, sia arrivata a toccare i vertici eminenti della cultura ecclesiastica tra Quattro e Cinquecento. La cultura dotta, che non ragionava sempre e soltanto in base ai canoni della critica delle ingenuità delle tradizioni collettive e non era disposta a seguire unicamente la linea dei riformatori rigoristi, o quello che divenne poi lo spiritualismo influenzato da Erasmo e dai suoi emuli, almeno fino a un certo punto poté recepire anche quegli orientamenti

più istintivi e didascalicamente "popolari", più vicini ai gusti dei semplici fedeli comuni. Consacrato così dall'alto, il linguaggio della fede "materializzata" e sensibile si trovò a essere irrobustito, guadagnando conferme autorevoli e nuovi appigli su cui fare leva per riciclarsi nelle sue forme. I conflitti e le prese di distanza si irrigidirono in una fase successiva, che l'avvio della Controriforma e il riordinamento disciplinare tridentino si incaricarono di intensificare, non senza conoscere gradualismi, prudenze interne e parziali smentite; questo in linea con una elasticità di atteggiamenti che, nel cuore dell'età barocca, dovette probabilmente registrare qualche grado di avanzamento, rispetto all'intransigenza più sistematica della prima svolta antitradizionalista, sotto l'urto della polemica antieretica e della scissione confessionale. Dopo Erasmo e Lutero, il clima era diventato sicuramente meno favorevole per consentire lo sviluppo di ibridismi in cui il sacro cristiano e la materialità del *sermo humilis* si fondevano in una osmosi abbordabile da molti lati diversi di fruizione. Non ci fu, evidentemente, un blocco totale (già i dati che abbiamo fin qui riferito lo documentano). Ma più che altro si rafforzarono le remore cautelative in base alle quali si restrinsero le libertà di linguaggio del discorso ecclesiastico. Ai codici del passato si era ispirato un esponente di punta della cultura francescana osservante del Quattrocento, Bernardino Busti, che tra i sermoni del suo fortunato *Mariale* (prima edizione certa nell'intera raccolta del *Rosarium sermonum*: 1498, ma già a parte 1492) aveva potuto del tutto cordialmente accogliere la già citata formula-chiave della «pulchritudo corporalis» di Maria. Era stato sempre lui a diffondersi, in un altro punto della sua miscellanea devota (parte VII, sermone V), in un elogio che si concentrava («praecipue commendantur») sul «venter» e sugli «ubera [il seno materno] beatæ Virginis»¹⁴. È vero, in ogni caso, che ancora a fine Cinquecento opere come queste continuavano a essere richieste sul mercato e furono oggetto di nuove offerte editoriali, che ne rimpinguarono la già molto estesa disponibilità¹⁵. Con i sermoni del Busti era in perfetta sintonia l'altro *Mariale, sive sermones de beata Maria Virgine*, dell'ancora più famoso domenicano Iacopo da Varazze. In modo del tutto vistoso la sua raccolta di sermoni ne comprende alcuni dedicati, di nuovo, al «corpus» e alla «pulchritudo» di Maria (ormai vero e proprio *topos*), alla sua «facies», al latte reso necessario per nutrire la vita di Cristo, per poi naturalmente spostarsi, come al solito, sulla considerazione degli «ubera» e del «venter» di quella Vergine che, del resto, proprio con l'abituale menzione di questi connotati della corporeità femminile era universalmente salutata nelle formule di preghiera d'uso più generale e indiscriminato, come l'Ave Maria e la Salve Regina¹⁶. Nel gioco dei rimandi simbolici adottati dal compilatore della *Legenda aurea*, che annodano il registro dei segni corporei a quello del divino o dello straordinario da venerare sotto il loro velame, gli «ubera» turgidi di fecondità della Madre del Salvatore diventano anche gli «ubera spiritualia [...] quae sunt eius pietas et charitas, quibus nos consolatur et nutrit»¹⁷. Dovremo tornare su questo sfondo decisivo. Per ora cominciamo a sottolineare i due elementi che mi sembrano cruciali per comprendere il fenomeno dell'emergere della pietà mariana nel cuore del sistema religioso della cristianità tardomedievale e della prima modernità, che abbiamo accostato a partire da alcuni dei suoi esiti maturi.

Il primo dato essenziale è la lunga durata di uno sviluppo plurisecolare, attraverso il quale si è enucleato questo filone di sensibilità a cui abbiamo rivolto l'interesse. Per essere risospinti verso le sue manifestazioni per noi più remote, possiamo citare una *Coronula beatæ Mariae Virginis*, attribuita al secolo XIV, in cui già la figura cor-

¹⁴ Cito dalla riedizione di B. Busti, *Rosarium sermonum per Quadragesimam, ac in omnibus diebus tam dominicis quam festis per annum necnon de unaquaque materia praedicabilium*. [...] *Nunc primum ex antiqua, in hanc emendatiorem ac luculentiore formam restitutum*, Brescia, Pietro Maria Marchetti, 1588 (EDIT16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo, CNCE 7999), vol. III, *Mariale seu sermones de beatissima Virgine Maria*, parte II, sermone IV, pp. 153-168 e parte VII, sermone V, pp. 644-648. La prima edizione dell'intero *Rosarium sermonum* risalirebbe invece al 1496, venendo poi riproposta in una versione riveduta e corretta due anni più tardi, secondo R. Rusconi, *La predicazione francescana sulla penitenza alla fine del Quattrocento nel "Rosarium sermonum" di Bernardino Busti*, in "Studia Patavina", 22 (1975), pp. 68-95 (p. 68).

¹⁵ Oltre alla citata edizione bresciana del 1588, segnalo quella di Colonia, Anton Hierat, 1607 (catalogo *on line* SBN di ICCU, codice IT\ICCU\BVEE\047485). Per la fortuna editoriale più antica dei sermoni del Busti, decisamente rimarchevole almeno fino al primo quarto del Cinquecento, rimando ai dati di *Index Aureliensis. Catalogus librorum sedecimo saeculo impressorum*, prima pars, Baden-Baden 1965 sgg., nn. 128.291-128.316; SBN; in sintesi R. Rusconi, *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 2002, pp. 192-193.

¹⁶ I. da Varazze, *Mariale, sive sermones de beata Maria Virgine*, Venezia, Simone da Lovere per Lazzaro Soardi, 14 novembre 1497.

¹⁷ Da Varazze, 1497, c. 66v.

porea di Maria è benedetta ripercorrendola devotamente dalla testa ai piedi (come nell'esempio milanese da cui siamo partiti). Si inizia dagli «oculi sancti», dalle orecchie, dalle narici, dalla bocca e dalle labbra, ugualmente santificati, fino a toccare il ventre, le braccia, le mani, le dita, per concludere poi con una benedizione riassuntiva rivolta al «sanctum corpus tuum totum», all'«anima tua sancta», a «omnes sensus animae et corporis tui benedicti»¹⁸. Alla fine del XV secolo, nel contesto delle nuove opportunità di diffusione dei messaggi culturali create dalla rivoluzione tipografica, risale l'attività di produzione editoriale promossa da un canonico di formazione umanistica, il milanese Giovanni Biffi, che possiamo prendere come campione di orientamenti ben più largamente condivisi anche in molte altre realtà territoriali. Lo troviamo impegnato nella traduzione in latino di una raccolta di miracoli della Vergine, nell'allestimento di composizioni poetiche sul mistero dell'annunciazione e sulla visita di Maria a Elisabetta; ma anche – e la cosa ormai non ci può fare effetto – di una *Laus quorumlibet membrorum beatissimae Virginis Mariae* (Milano 1484), a cui merita di essere dato rilievo, nell'economia del discorso che andiamo svolgendo¹⁹. Spetta di nuovo a p. Pozzi aver mostrato in termini ineccepibili che in questo filone affiorava la tradizione di una pratica devota ben più antica e capillarmente ramificata: quella della «salutatio membrorum», che «passava in rassegna, dal capo ai piedi, le membra di Maria dando a ciascuna la sua lode». Le sue origini erano comunemente ricollegate alle visioni di santa Brigida di Svezia. Ma la formula a lei fatta risalire è probabilmente spuria e rifonde materiali di provenienza eterogenea. Fu una specie di devozione «molto praticata negli ambienti della “devotio moderna”» e «se ne trovano ancora tracce nei manuali di pietà del Seicento»²⁰. Sempre p. Pozzi chiarisce che la *salutatio* presupponeva l'uso di praticarla ponendosi davanti a una rappresentazione figurativa della Vergine da celebrare, nei contorni della cui sagoma si poteva «leggere [...] come su di un libro», per non rischiare di saltare nessuno degli omaggi prescritti di venerazione. Ma l'immagine, possiamo aggiungere, poteva anche essere semplicemente un'immagine mentale, intensamente interiorizzata. Inoltre, viene giustamente precisato che il sottofondo dottrinale della «rassegna delle parti anatomiche», da cui scaturiva l'elogio della bellezza e della bontà materna di Maria, era il principio del *Tota pulchra*, esaltato da una robustissima tradizione teologico-liturgica, oltre che tradotto in uno stile di rappresentazione iconografica che contribuì in modo determinante a far trionfare la virtù fra tutte emblematica dell'Immacolata Concezione (si ripropone, così, il nesso implicito a cui avevamo già accennato in precedenza, parlando delle postille di suor Bascapè)²¹. La lunga continuità di queste forme tra le più tenaci dell'immaginario mariano cristiano è documentata, proiettandosi in avanti verso l'età barocca, con la segnalazione della preghiera indirizzata a ben «trentasei membri e parti della gloriosa Vergine», nel *Compendio di cento meditazioni sacre sopra tutta la vita e la passione del Signore come della Madonna* (Venezia 1617), del cappuccino Cristoforo Verucchino²². Dodici sono invece le Avemarie (il contatto con il computo devoto della monaca milanese è quasi letterale), in lode dei sensi corporei, della bocca, del cuore, delle mammelle, del ventre, degli arti inferiori e superiori, fino alle ginocchia e ai piedi di Maria, riproposte nel *Manuale de' servi di Maria madre di Dio, per praticare le divozioni verso la medesima signora* (Cremona 1658), di un altro cappuccino attivo sul versante della produzione editoriale edificante: Ignazio Carnago²³. Un altro testo analogo che si potrebbe citare, a integrazione del quadro delineato da p. Pozzi, è il *Ritratto del bellissimo volto di Maria Vergine Madre di Dio*, pubblicato a Roma, nel 1624, dal monaco celestino Placido

¹⁸ G. G. Meersseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Friburgo (CH) 1958, vol. II, pp. 178-179, che cito sulla scorta di M. C. Visentin, *La pietà mariana nella Milano del Rinascimento*, Milano 1995, p. 100, nota 23.

¹⁹ Visentin, 1995, pp. 99-100 (però con rinvii inesatti ai classici repertori di incunaboli).

²⁰ G. Pozzi, *Maria tabernacolo*, in “Italia medioevale e umanistica”, 32 (1989), pp. 263-326 (alle pp. 273-274, con i preziosi rinvii bibliografici della nota 11); rist. in Pozzi, 1993, pp. 17-88 (qui alle pp. 26-27).

²¹ Pozzi, 1989, p. 274 (Pozzi, 1993, p. 27); l'idea era già stata anticipata in Pozzi, 1987, p. 32 (in chiusura del paragrafo 3, *Maria tutta bella*; corrisponde ora a Pozzi, 1993, pp. 196-200). Sull'emergere del culto dell'Immacolata, nella sensibilità religiosa e soprattutto nei suoi risvolti rappresentativi, cfr. V. Francia, *Splendore di bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Città del Vaticano 2004; *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco, Milano 2005.

²² Pozzi, 1987, p. 32 (Pozzi, 1993, p. 199); Pozzi, 1989, p. 274, nota 11 (Pozzi, 1993, p. 27, nota).

²³ Pozzi, negli stessi luoghi citati nella precedente nota. Al da Carnago siamo debitori anche di una suggestiva *Città di rifugio a' mortali, che contiene le divozioni dell'altissima signora madre di Dio e vergine immacolata praticate da' suoi servi* (Milano, Ludovico Monza, 1655), che «riunisce un nutrito corredo di pratiche devozionali in onore di Maria», con precisi riferimenti diretti agli usi collettivi della tradizione religiosa cittadina dell'ambien-

te in cui egli operava (Pozzi, 1993, p. 75; si veda anche p. 344). Come postilla a margine, possiamo evidenziare che l'uso della *salutatio membrorum* non era solo di ambito mariano, ma poteva essere applicato anche in versione maschile, riferendolo sia al Bambino Gesù, sia al Cristo crocifisso. Si vedano per esempio, oltre che i casi illustri della mistica di più alto profilo, come in Angela da Foligno (*Il libro dell'esperienza*, a cura di G. Pozzi, Milano 1992, pp. 73-74), testi di livello più "basso", legati anche all'evoluzione in senso moderno della pietà eucaristica, come le *Adorazioni ad alcune parti principali del sacro corpo di Cristo disteso nel sepolcro*, nell'operetta del cappuccino Giovanni da Gravellona, *L'orazione delle sante Quarant'ore, cioè il significato, l'istituzione ed il frutto di questa santa orazione con alcune devote preci da praticarsi avanti del Santissimo Sacramento esposto in forma di Quarant'ore*, Milano, Carlo Giuseppe Gallo, 1731: L. Cabrini Chiesa, *Per la comprensione dello sviluppo storico delle Quarantore: note in margine a due pubblicazioni milanesi del Settecento*, in "Studi e fonti di storia lombarda. Quaderni milanesi", 11 (1991), 27-28, pp. 25-92 (pp. 62, 77-79).

²⁴ P. Padiglia, *Ritratto del bellissimo volto di Maria Vergine madre di Dio delineato dallo Spirito Santo nelle sagre canzoni. E spiegato in dieci discorsi predicabili*, Roma, erede di Bartolomeo Zanetti, 1624. Nei dieci «discorsi» del *Ritratto*, i singoli oggetti di celebrazione sono però collocati in una prospettiva allegorizzante, a volte molto forzata, secondo un gusto che forse è riduttivo definire solo "barocco": se le labbra simboleggiano la «perfezione delle sue parole» e il collo richiama l'idea della «perfetta protezione» che la Vergine assicura ai suoi devoti, come una madre che tenga in braccio il suo bambino, i capelli sono fatti equivalere agli «amorosi e santi pensieri a Dio tutti sempremai rivolti», i denti alla «bontà e perfezione delle sue opere», il

Padiglia, con i suoi dieci discorsi elogiativi dedicati ai distinti elementi del volto e del corpo della Vergine, chiusi da un capitolo finale che ne fa discendere la «compiuta e miracolosa bellezza», come era idea largamente diffusa, dal privilegio di essere stata «dalla comun colpa originale preservata»²⁴.

Il secondo fatto centrale che è opportuno porre in evidenza è che questo assetto realistico e fortemente coinvolgente delle forme di espressione della pietà mariana, su cui abbiamo fermato l'attenzione, va visto come lo sbocco di una parabola ancora più ampia nelle sue implicazioni, dominata dal prepotente riemergere dell'attaccamento a Maria, a più riprese sottolineato nel corso dello sviluppo medievale, e dal progressivo affermarsi della sua figura sulla scena della pietà collettiva del mondo cristiano, per quanto poi amputata dalle fratture che spezzarono l'unità religiosa dell'Occidente e, nel perimetro della cristianità rimasta fedele a Roma, fecero maturare l'identità cattolica moderna. Spetta soprattutto a Giorgio Cracco il merito di aver identificato l'interesse storico centrale di questa linea di evoluzione, che avrebbe trovato proprio in Italia, specialmente nell'Italia del centro-nord, il suo ambito di più vistoso dispiegamento. Cracco non esita a parlare di una vera e propria «esplosione» del culto rivolto alla mediatrice per eccellenza della salvezza religiosa e della beneficenza del cielo, che molteplici indizi conducono a collocare nell'età di cerniera che ha portato allo scavalco del tardo Medioevo: «fra XIV e XVI secolo», indica in più luoghi l'autore²⁵.

Il "trionfo" così tardivo di Maria si tradusse nella tessitura di una rete di santuari univocamente dedicati al culto delle immagini e alla promozione dei miracoli attribuiti alla potente intercessione dell'«avvocata nostra» per antonomasia. Alcuni erano santuari che divennero capaci di vastissimo richiamo, come Loreto; altri rimasero di carattere più regionale o solo locale. Potevano essere di nuova fondazione, o basarsi sul rilancio di luoghi sacri preesistenti. Il decollo di una devozione spinta a diventare egemone trascinò con sé lo sviluppo o il rimodellamento di forme di pietà adattate alle nuove circostanze. Vide l'emergere di originali tradizioni iconografiche e la sanzione sempre più esplicita dell'eccellenza di Maria sostenuta anche da impegnativi riconoscimenti dottrinali, con l'introduzione di adeguati rituali liturgici che alimentarono la crescita di nuove festività nella cornice del calendario annuale. Forzando la sottolineatura del salto di qualità che allora si produsse, Cracco arriva a proporre la formula di una sorta di riscrittura generale degli equilibri dell'aldilà cristiano: *Compare la Madonna*, è il titolo di una sua ricapitolazione sintetica

naso alla «sua stabile clemenza e continua intercessione per noi». Ripercorsi i tratti del volto spiritualizzato di Maria, il nono capitolo passa ad esaltarne il pregio in piena ostensione del seno materno, reinterpretato alla luce di un simbolismo che vantava, come abbiamo visto, radici remote («Della bellezza delle poppe della Vergine, cioè della beneficenza e liberalità sua, d'ogn'altra maggiore»). Il duplice aspetto di Maria («Virgo / et / Mater») è espli-

citamente richiamato anche nelle scritte e nella relativa iconografia, di stampo realistico, che compaiono nel frontespizio inciso. I rinvii biblici e ad altre fonti collocati a margine del testo si potrebbero prestare per fare luce sul retroterra teologico-spirituale di queste caratteristiche accentuazioni all'interno della pietà mariana tradizionale.

²⁵ G. Cracco, *Culto mariano e istituzioni di Chiesa tra Medioevo ed età moderna*, in *Arte,*

religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca, Atti del convegno in occasione del V centenario di fondazione del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno (1498-1998), a cura di L. Saccardo, D. Zardin, Milano 2000, pp. 25-52 (si veda qui p. 27); Id., *La grande stagione dei santuari mariani (XIV-XVI secolo)*, in *I santuari cristiani d'Italia. Bilancio del censimento e proposte interpretative*, a cura di A. Vauchez, Roma 2007, pp. 17-44.

del fenomeno, all'interno di un saggio di argomento più generale²⁶. E non sembra esservi dubbio sul fatto che proprio il consolidarsi dell'orientamento teologico a favore dell'Immacolata Concezione, insieme a un sempre più largo consenso delle alte sfere dei poteri ecclesiastici, incoraggiato dalla suprema autorità papale, agì come uno degli stimoli più potenti in una simile direzione. Sempre Cracco tende a interpretare l'incremento di centralità della mediazione mariana come una risposta, nello stesso tempo largamente apprezzata dal basso della piramide del popolo cristiano, alla crisi diffusa delle «mediazioni tradizionali» dei rapporti con il sacro, gestite dalle strutture ordinarie della Chiesa territoriale attraverso la cura delle anime affidata al clero secolare, sempre più incapace di fare fronte alla gamma complessa dei bisogni e delle funzioni che incombevano sul suo sfilacciato tessuto organizzativo. Lo sfondo sarebbe quello di una più generale «decadenza» italica», estesa anche al livello religioso²⁷. Dalle spirali di questo declino si sarebbero sprigionate, come reazione, la crescita delle volontà di intervento dal centro sulle periferie e la conquista di un ruolo di monopolio direttivo sul culto di Maria rivendicato, non di rado con straordinario successo, dalla sede papale. Per raggiungere lo scopo, le si imponeva la necessità obbligata di scavalcare le griglie dei poteri ecclesiastici e civili interni al corpo stratificato del popolo cristiano. La vicenda dell'assorbimento progressivo della Santa Casa di Loreto sotto l'immediato controllo pontificio, tra gli ultimi decenni del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, è additata in questo senso come esemplare. L'universalità del santuario-principe della cattolicità devota di Maria cominciò a decollare facendo di Loreto la «capitale mistica» del papato e dell'intera cristianità, con la Vergine che vi si era reinsediata, scrive ancora Cracco, elevata a «metafora del papa di Roma»²⁸.

Sull'idea che la fine del ciclo medievale sia stata attraversata in primo luogo da un riflusso di declino si può discutere all'infinito. Si possono portare anche molte prove che chiamano in causa prospettive diverse, dando pieno contrasto alle tinte variegata di una situazione che è difficile ricondurre a un unico comune denominatore. Quello che rimane indiscutibile, mi sembra, è che a seguito dell'avanzata della pietà gravitante intorno alle immagini e ai centri di culto della Regina sempre più celebrata del cielo cristiano, alle soglie della prima età moderna, si assiste a un grande movimento di costruzione di una nuova rete di punti di ancoraggio della fede collettiva, attraverso i quali il mantello della religione riprendeva ad avvolgere la società degli uomini, distendendosi sopra il mosaico delle città e delle comunità rurali riunite intorno alle loro chiese e ai loro segni sacri. La Madonna che espandeva il suo raggio di tutela sulla cristianità appoggiandosi al sostegno di Roma era la Vergine che si presentava soprattutto nelle vesti positive di «mater misericordiae, pietatis amica, humani generis consiliatrix»: così la dipinge, con positivo ottimismo, la lettera di indulgenze di Gregorio XI inviata alla chiesa di S. Maria di Loreto nel 1375, che sembra fra l'altro essere la prima attestazione di interesse da parte della Sede Apostolica per il santuario destinato a un grandioso avvenire nel cuore dei suoi dominî dell'Italia centrale²⁹. La pietà di cui Maria si afferma come snodo nevralgico era quella destinata a «rassicurare» e a «proteggere»³⁰. Per questo l'iconografia che ne universalizza l'immagine materna e premurosa ama insistere sempre di più sulla tenerezza della sua umanità che si piega nel gesto del solievo recato agli uomini sofferenti e peccatori. All'immagine regale di Maria in trono tende a sostituirsi il primato della Madonna della Misericordia, che allarga soccorrevole il suo mantello cingendo

²⁶ G. Cracco, *Tra santi e santuari*, in *Storia vissuta del popolo cristiano*, direzione di J. Delumeau, ed. it. a cura di F. Bolgiani, Torino 1985, pp. 249-272 (alla p. 268).

²⁷ Già in G. Cracco, *Alle origini dei santuari mariani: il caso di Loreto*, in *Loreto. Crocevia religioso tra Italia, Europa ed Oriente*, a cura di F. Citterio, L. Vaccaro, Brescia 1997, pp. 97-164 (alle pp. 101-102, 118, con spunti alla lettera ripresi nei successivi e qui sopra citati interventi. Si parla anche di «autentico collasso» per le Chiese locali, p. 101, indebolite alla base della rete parrocchiale dalle insufficienze negative dei «preti in cura d'anime»).

²⁸ Cracco, 1997, pp. 157, 160. Puntualizzazioni di conferma per esempio anche in Cracco, 2000, pp. 49, 50-52

²⁹ Cracco, 1997, p. 119. Ma si veda qui tutta la fine analisi del paragrafo 4, *A monte dei racconti di fondazione*, pp. 120-132. È in effetti a seguito di questo crescente interessamento da parte papale che il *templum* extracittadino di S. Maria, con la sua *ymago* miracolosa più tardi surclassata dalla *domus* traslata per via angelica dall'Oriente, poté emanciparsi dal suo originario legame di dipendenza dal potere vescovile di Recanati e dalla sua comunità cittadina, evolvendo nella forma moderna di città-santuario sotto «il controllo diretto della Curia Romana» (così a p. 126).

³⁰ J. Delumeau, *Rassicurare e proteggere*, trad. it. Milano 1992 (Parigi 1989).

³¹ T. Verdon, *Maria nell'arte europea*, didascalie di F. Rossi, Milano 2004 (in particolare pp. 47-53).

³² Si vedano anche G. e M. Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du Purgatoire. XV^e-XX^e siècles*, Parigi 1970; M.-H. Froeschlé-Chopard, *Dieu pour tous et Dieu pour soi. Histoire des confréries et de leurs images à l'époque moderne*, Parigi 2007 (specialmente cap. VI, *La puissance d'un modèle. La diffusion des confréries de la Contre-Réforme*, pp. 221-269). Per un approfondimento sull'area italiana: P. Scaramella, *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra Rinascimento e Controriforma*, Genova 1991.

³³ Sarebbe in ogni caso molto illuminante mettere in rapporto la novità eccentrica dei santuari in ascesa fuori di città con i paralleli sviluppi che conoscevano l'arte religiosa, le reti di culto e il tessuto devozionale gravitante sul polo urbano della società religiosa, almeno in molti dei suoi ambiti attraversato, nella stessa fase di collegamento tra tardo Medioevo e Rinascimento quattrocentesco, da fenomeni significativi di innovazione e di elaborazione creativa. Centri di culto di tipo santuarioale presero piede anche tra le mura delle città, così come il flusso devozionale sfociato nella proliferazione dei Sacri Monti di area soprattutto centro-settentrionale appare maturato all'incrocio dei rapporti tra città e retroterra rurale delle linee di confine: cfr., per qualche spunto iniziale di messa a fuoco su tali prospettive, *Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, a cura di T. Verdon, J. Henderson, Syracuse (N.Y.) 1990; *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*, Actes du colloque organisé par le «Centre de recherche d'Histoire sociale et culturelle de l'Occident, XII^e-XVIII^e siècle» de l'Université de Paris X-Nanterre et l'Institut Universitaire de France (Nanterre, 21-23 juin 1993), a cura di A. Vauchez, Roma 1995; D. Zardin, *I Sacri*

in un abbraccio di protezione i fedeli e le confraternite di devoti che si consegnano al suo patronato, esaltato come il più sicuro ponte di collegamento gettato verso il cielo. Lei più di chiunque altro è presentata in grado di smuovere il giudice divino che vi regna sovrano per far precedere le grazie e il perdono rispetto ai castighi e alle pene severe di una giustizia meramente retributiva³¹. È significativo che anche in un'altra delle linee maestre di sviluppo della pietà mariana tardomedievale – quella che si dipana intorno alla contemplazione dei misteri della Madonna del Santo Rosario –, la funzione assicurativa e di tutela dei credenti, a favore del guadagno di grazie reso loro fruibile, con l'accumulo delle indulgenze e in vista della garanzia di una buona morte, finì con il prendere il sopravvento sugli aspetti più intellettuali della pratica meditativa introdotta, come volevano i suoi maestri, dalla lettura dei testi di pietà e dalla visione delle loro immagini evocative. Le corone per il computo delle rose di preghiera offerte a Maria secondo la loro metodica scansione ripetitiva divennero un'ancora di salvezza alla quale aggrapparsi. E anche nell'iconografia le si poté raffigurare come una catena capace di sollevare verso il cielo chi aveva bisogno di aiuto, soprattutto da quando l'immagine della Madonna del Rosario cominciò a essere avvicinata a quella delle anime purganti, bruciate dal desiderio di essere librate dalle loro (redimibili) pene purificatrici³².

È plausibile pensare – riprendo un'ultima suggestione formulata ancora da Cracco – che la base del popolo cristiano, quella che innalzava i tributi più vivaci alla Vergine Madre di Cristo e si affollava in pellegrinaggio intorno ai nuovi santuari extraurbani di maggior richiamo, fosse particolarmente attratta da questo lato «umile e materno», misericordioso e fino in fondo caritatevole, della poliedrica figura della Regina del cielo³³. Nello stesso tempo sarà tuttavia prudente evitare di contrapporre come due mondi separati quello che da una parte si configura come l'universo della devozione più spontanea cresciuta nel tessuto periferico della società cristiana, mettendola in conflitto con la più ferrea e sistematica logica dottrinale di una «ben diversa mariologia ufficiale della Chiesa di Roma», tesa a cementare in primo luogo il suo primato di garante deputata a filtrare la suprema «onnipotenza mediatrice» di Maria. Maria era del resto una regina che «sta[va] sì nella gloria dei cieli, ma anche ama[va] manifestarsi in terra per mostrare in questo mondo la sua potenza», assumendo le vesti di vera «padrona» della Chiesa militante cui si piega[va] anche il divino Figlio: se ne traeva la ratifica di un modello di superiorità della carità materna, sigillato icasticamente dalla tradizionale massima perentoria, secondo cui «nemo, invita Matre, a Filio gratiam consequi potest»³⁴. Ma anche qui le circolarità, le mescolanze e i condizionamenti reciproci devono aver fatto sentire la loro vasta influenza, generando un paesaggio che non era bipolare o spaccato in contesti e livelli resi impermeabili e del tutto non comunicanti tra di loro. L'«umile Madonna col Bambino», «prediletta dal popolo» e «dalle folle dei devoti», era pur sempre un'altra faccia diversa della stessa «Madonna-dea» che governava «maestosamente dall'alto, quella cara al papato e metafora della sua volontà di onnipotenza», celebrata dal

Monti e la cultura religiosa e artistica dell'Italia moderna, in *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del nord Italia*, a cura di D. Tuniz, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 43-70, 278-279 (note), 289 (bibliogra-

fia) (on line agli indirizzi <http://fermi.univr.it/RM/biblioteca/scaffale/z.htm#Danilo%20Zardin> e <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a09/zardin02.htm>); da ultimo Id., *I Sacri Monti: repliche dei luoghi*

santi e rappresentazione sensibile dei "misteri", introduzione a *I Sacri Monti. Bibliografia italiana*, a cura di P. G. Longo, D. Zardin, Ponzano Monferrato (Alessandria) 2010, pp. 15-28.

³⁴ Cracco, 1997, p. 146.

«travestimento umanistico» della tipica icona che la ritraeva come donna decisa a starsene «tutta sola in casa a imparare a memoria, “con costanza virile”, i libri della Legge e quelli dei Profeti, quasi fosse non già un’illettrata bensì un’attenta “filologa”, un’esegeta o un dottore *in sacra pagina*». La creatura celeste che si atteggiava a Madonna «dotta e maestosa», forte delle sue invidiabili posizioni di dominio, poteva estendere il suo fascino anche sul mondo dei semplici, che la veneravano stando nelle condizioni della loro marginalità riconosciuta. E viceversa non si può trascurare il fatto che la dimensione caritatevole della maternità protettiva di Maria agisse come modello positivo anche nel sottofondo del linguaggio teologico e nelle pratiche di governo del culto comunitario amministrato dalle autorità della Chiesa³⁵.

Questa complessità degli incroci tra registri diversi di discorso nello sviluppo della centralità del culto mariano aiuta meglio a spiegare come mai la messa in discussione del rischio di decadere in un isolamento abusivo del primato unilaterale della Madre di Cristo, elevata a un’uguaglianza di statura con Dio e resa padrona capace di «comandare in cielo», non si sia delineata a partire dalla più sbrigativa e meno ambiziosa mariologia popolare, che andò a lungo avanti per la propria strada. Al contrario, fu proprio sul terreno della discussione dottrinale più agguerrita, soprattutto a seguito della svolta del rigorismo rinfocolato, dopo la sua prima ondata tridentina e con intenti più radicali, nel cuore del Settecento, che la pretesa di avocare a qualcuno che poteva fare ombra alla sovranità di Cristo il perdono dei peccati e l’elargizione munifica delle grazie del cielo si dovette misurare con il suo ridimensionamento polemico. Si incrinò solo allora più sensibilmente il credito di fiducia che, anche per motivi di accomodamento pacificatore e di assimilazione dei culti popolari, era rimasto aperto, nelle stesse gerarchie della Chiesa, nei confronti delle effervescenze del sentimento religioso radicato nella tradizione comunitaria³⁶. Muratori e il suo modello di «regolata devozione» sono il manifesto eloquente di una teologia che si sentiva chiamata a prendere le distanze dal trionfo tradizionale di Maria³⁷, anche se poi l’Ottocento della Restaurazione e il primo Novecento conobbero nuovi fenomeni impressionanti di ripresa dell’antico ruolo egemone di colei che restava la «porta» spalancata verso il cielo della salvezza. Prima di Muratori e del divorzio dalla teologia ingenua delle masse dei semplici credenti, i monumenti più sontuosi innalzati intorno all’elogio delle virtù miracolose e agli splendori di bellezza di Maria erano rimasti quelli edificati dagli unici che ne avevano i mezzi: dotti religiosi, grandi artisti cristiani, illustri teologi compresi. Il corpo materno di Maria si era ricoperto delle più ardite simbologie botaniche e floreali, di cui i repertori di erudizione del grande classicismo cristianizzato dell’età barocca ricamarono i giochi labirintici sottesi alle allegorie più intricate e cerebrali³⁸. Le rose e i gigli da soli non bastavano più. E alle fioriture strepitose delle nature morte che nascondevano il loro rinvio cifrato al mistero della Vergine Madre di Cristo, a supporto degli inni straripanti di una musica fatta per commuovere e per suggestionare si unirono le mappe, i censimenti, le rassegne sistematiche delle immagini venerate e dei frutti di devozione resi possibili dalla moltiplicazione ormai senza confini, «in tutte le parti del mondo», dei prodigi miracolosi e dei luoghi di culto consacrati all’onore di Maria. Il criterio classificatorio della scienza tassonomica moderna fece il suo ingresso nel campo della registrazione enciclopedica delle forme di manifestazione della santità e della fioritura incontenibile della forza del sacro.

³⁵ Cracco, 1997, pp. 146-147 (che fa riferimento anche con citazioni interne, in particolare, alla *Virginis Mariae Loretae historia* del bresciano Giacomo Ricci, del tardo Quattrocento).

³⁶ G. Caravale, *Censura e pauperismo tra Cinque e Seicento. Controriforma e cultura dei “senza lettere”*, in “Rivista di storia e letteratura religiosa”, 38 (2002), pp. 39-77; più in generale, A. Prosperi, *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*, vol. III, *Devozioni e conversioni*, Roma 2010.

³⁷ Cracco, 1997, p. 163, nota 182, che rinvia al trattato muratoriano *Della regolata devozione dei cristiani* (1747), sulla scorta di M. Rosa, *Politica e religione nel ’700 europeo*, Firenze 1974, pp. 80-82.

³⁸ Si vedano di nuovo su questo le ampie ricerche confluite in Pozzi, 1993.

Venne così il tempo del poderoso e mai più uguagliato *Atlas Marianus* del gesuita bavarese Wilhelm Gumpfenberg (1652), con la sua riuscita ambizione universalista, cui tenne dietro la replica ormai settecentesca tentata dallo Scherer, di nuovo con lo scopo dichiarato di rendere per tutti disponibile una completa *summa* delle «più insigni immagini e statue eccelse della Madre di Dio di tutto l'orbe abitato» («precipuae totius orbis habitati imagines et statuae magnae Dei Matris beneficiis ac prodigiis inclytæ succincta historia propositæ et mappis geographicis expressæ»). Ma quello che forse è più di tutto sorprendente è che ancora nel Lombardo-Veneto del pieno Ottocento, a pochi anni di distanza dalla cacciata degli austriaci dal suolo dell'Italia che si cercava di riunificare, vi erano mecenati e uomini di Chiesa decisi a lanciarsi con intatta baldanza nell'impresa di varare, del grande Gumpfenberg, una meritoria traduzione nella lingua dell'uso nazionale (Verona 1839-1840). E naturalmente la si volle aggiornare inserendovi le ultime immagini prodigiose che avevano fatto la loro comparsa nel secolo corrente: erano le più fresche novità venute a depositarsi sui lasciti ingenti di una tradizione ben lontana dall'essere avviata alla sua agonia finale³⁹.

³⁹ I dati bibliografici essenziali in Cracco, 1997, pp. 99-100, nota 7. Cfr. anche P. Gheda, *I santuari in Europa nell'Ottocento, veicolo di una Chiesa rinnovata*, in *Tra religione e spiritualità. Il rapporto con il sacro nell'epoca del pluralismo*, a cura di G. Giordan, Milano 2006, pp. 235-254.



Madonna d'Oropa, xilografia del XVII secolo

Percezione, riproduzione e imitazione di immagini mariane

Guido Gentile

Già titolare della Soprintendenza Archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta



1. Madonna Kykkotissa, da Brežnice, depositata presso la Galleria Nazionale di Praga. Da *The Crown of Boemia 1347-1437*, a cura di B. Drake Boehm e J. Fajit, New Haven e London, 2005.

¹ «[Hec] imago gloriose Virginis Marie depicta est procurante serenissimo principe et domino Wenceslao Romanorum et Boemie illustrissimo rege ad similitudinem ymaginis que habetur in Rudnycz, quam sanctus Lucas propria manu depinxit. Anno domini MCCCLXXXV sexto». A. Matějček e J. Myslivec, *Le Madonne boeme gotiche dei tipi bizantini* in "Bollettino dell'Istituto Storico Cecoslovacco di Roma", II (1946), p. 42, datano la scrittura al tardo Quattrocento. Anche H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991², p. 375 (trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'ico-*

«Quest'immagine della gloriosa Vergine Maria è stata dipinta per disposizione del serenissimo principe e signore Venceslao, re dei Romani e di Boemia, a somiglianza dell'immagine che c'è a Roudnice, dipinta da San Luca, di sua mano. L'anno 1396». Questa iscrizione, in caratteri gotici¹, figura a tergo della tavola raffigurante la Madonna Kykkotissa, da Brežnice (fig.1), ora depositata nella Galleria Nazionale di Praga. La tavola riproduce dunque un'icona che, già conservata a Roudnice, si è supposto fosse giunta da Cipro in Boemia per un dono dei Lusignano. La copia di Brežnice secondo alcuni risalirebbe in realtà al tardo Quattrocento, ma secondo altri sarebbe proprio quella che re Venceslao fece eseguire nel 1396. Ad ogni modo la copia boema restituisce i presumibili caratteri dell'originale e imita anche la tonalità bruna dei volti degli incarnati che si è supposto fosse determinata nel prototipo da una base verde scura. Di per sé la riproduzione imitativa di un'icona assai venerata e attribuita a san Luca non costituirebbe un caso particolare: l'attenta riproduzione di ogni elemento dell'immagine mirava a estendere alla copia e al luogo in cui questa si sarebbe conservata la "virtus", l'efficacia che il prototipo esercitava nel suo luogo². Ma la grande aureola che circonda il capo della Vergine di Brežnice reca l'iscrizione in caratteri gotici: «*Nigra sum sed formosa filie Ier[usalem]*», tratta dal *Cantico dei Cantici* 1,4-6, e posta in certo modo da giustificare e spiegare il connotato del volto scuro. Si manifesta così, a una data piuttosto precoce quanto alle testimonianze figurative e al loro "visibile parlare", l'interpretazione del volto scuro di un'immagine mariana alla luce della citazione biblica che più tardi verrà usualmente applicata alle Madonne brune. Il che vale come un'esplicita considerazione di tale carattere come intrinseco all'immagine venerata. L'iscrizione dell'icona di Brežnice dimostra in effetti come potesse penetrare sia nella percezione sia nella presentazione di queste immagini l'influenza dell'esegesi allegorica e mistica della figura della fanciulla del

na dall'età imperiale al tardo Medioevo, Roma 2001, p. 412) considera la tavola di Brežnice una replica della copia del 1396. L'opera è datata al 1396 da H. C. Evans, *The Madonna of Brežnice in Prague*, in *The Crown of Boemia 1347-1437*, a cura di B. Drake Boehm e J. Fajit, Catalogo della mostra, New York, Metropolitan Museum

of Art, New Haven e London, 2005, p. 216, che confronta il fondo decorato a racemi con quello di una Madonna boema del 1350 ca. Secondo G. Suckale-Redfelsen, *Schwarze Madonnen in Schöne Madonnen am Rhein*, Catalogo della mostra a cura di R. Suckale, Lipsia 2009, p. 168, il prototipo era probabilmente serbo-croato.

² Belting, 1991, p. 375. Per la replica di un certo numero di icone bizantine cfr. G. Babič, *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, in "Arte cristiana", LXXVI (1988), pp. 66-67; F. Crivello, *L'immagine ripetuta*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, III, Torino 2004, pp. 587-588.

Cantico nei suoi riferimenti a Maria (e non solo alla Chiesa e all'anima). Agli autori citati da Hans Schreiner³, Onorio di Autun, Tommaso il Cistercense e il poeta Corrado di Würzburg (morto nel 1287), si possono aggiungere, tra gli altri, Ruperto di Deutz (morto nel 1130) con i suoi *In Cantica de Incarnatione Domini libri VII* e l'*Hohenlied* di Brun von Schönebeck (1276)⁴. Questa cultura poteva spiegare, giustificare e favorire l'icona di Maria "nigra", ma sarebbe interessante esaminare il modo in cui avrebbe influito sul sentimento e sull'immaginario dei comuni fedeli: le vie potevano essere diverse, compresi la predicazione e lo sviluppo di tradizioni leggendarie.

Con simili propensioni ma anche con altri intendimenti, probabilmente nell'ambiente di Ludovico d'Angiò, re d'Ungheria (1342-1382), un pittore di cultura italianizzante rinnovò l'icona mariana che il principe Ladislao di Opole poi recò al monastero di Czestochowa da lui fondato nel 1382⁵. L'artista interpretò secondo la propria cultura le tracce dell'immagine mariana di tradizione bizantina, che era andata pressoché deleta. Ma la tonalità bruno-olivastra dei volti, se non fu in seguito accentuata da un'alterazione di pigmenti e vernici, potrebbe essere stata allora dettata, più che da una consuetudine pittorica d'ambito toscano⁶, dall'intento di rendere un carattere dell'originale, carattere che era probabilmente rievocato come segno di una veneranda antichità, o addirittura come un valore simbolico. D'altra parte le cicatrici che il racconto della *Translatio tabulae* attribuisce alla freccia scagliata da un tartaro (un *topos* leggendario, comune ad altre icone) e descrive come se fossero tracciate da una fibbia, risultano incise e dipinte nello strato pittorico dell'incarnato⁷. L'icona così ridipinta racconta la propria leggenda.

Ovviamente l'interpretazione del valore documentario delle copie e delle sostituzioni in rapporto ai prototipi non è esente da rischi, poiché deve tener conto dell'epoca in cui furono eseguite, della cultura e degli intendimenti che le produssero. Tuttavia, a tali condizioni, le immagini derivate possono essere considerate come testimonianze significative della percezione di certi caratteri degli originali, come il colore dei volti (se non dell'effettiva comparsa materiale di tali caratteri), specialmente quando le si può confrontare con altre fonti, letterarie o documentarie. Ad ogni modo le riproduzioni, le descrizioni, così come l'oscuramento artificiale subito da antiche immagini fanno parte del loro vissuto: anzi, si potrebbe dire che le Madonne Nere divengono tali solo quando il colore scuro del loro volto viene inteso, e magari accentuato, se non creato, come essenziale alla loro specifica fisionomia, al loro messaggio, alla loro autorità. Proseguendo quindi nelle esemplificazioni non tenterò di tratteggiare, pur sommariamente, un disegno storico del fenomeno della riproduzione o dell'imitazione di immagini sacre, ma di esaminare alcuni casi e alcuni problemi interpretativi, con riguardo in particolare, ma non esclusivamente, ai "volti scuri".

In età moderna, certi visitatori ecclesiastici riferiscono in un primo tempo un tale connotato come un dato di fatto, un segno di antichità, senza che se ne espliciti un ulteriore significato. Sul ponte di Susa (fig. 2), presso vie d'importanza euro-



2. Madonna del Ponte, Susa, Museo Diocesano d'Arte Sacra, prima del restauro (Foto Museo Diocesano d'Arte Sacra, Susa).

³ H. Schreiner, *Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München 1994; trad. it. *Vergine, madre, regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Roma 1995, pp. 148-152.

⁴ Per un'ampia rassegna cfr. G. Ravasi, *Il Cantico dei Cantici*, Bologna 1992, pp. 744-761.

⁵ Per tale vicenda cfr. A. Rózycka Bryzek, *L'immagine*

d'Odighitria di Czestochowa: origini, culto e la profanazione ussita, in "Arte cristiana", LXXVI (1988), pp. 79-92. Il riferimento araldico al regno

angioino d'Ungheria appare costituito dai gigli disseminati sul manto azzurro della Vergine.

⁶ Rózycka Bryzek, 1988, p. 82, ravvisa un'influenza senese.

⁷ Vedi Rózycka Bryzek, 1988, p. 83.



3. Madonna del Ponte, Susa, Museo Diocesano d'Arte Sacra, dopo il restauro. La base scolpita a nuvole fu aggiunta in epoca barocca quando l'immagine fu esposta nella chiesa della Madonna del Ponte (Fotografia Museo Diocesano d'Arte Sacra, Susa).

⁸ G. Gentile, *Immagini scolpite e arredi lignei*, in *Valle di Susa, Tesori d'arte*, Torino 2005, p. 223. L. Mor, *Appunti sulla "Madonna del Ponte" e su tre Maestà lignee piemontesi del Duecento*, in "Segusium", XLVI, 48 (2009), pp. 142-143, vede invece nella tipologia dell'immagine e nelle qualità esecutive dell'intaglio una connessione con le statue-reliquiario del Massif central.

⁹ Archivio Storico Diocesano di Susa, fald. 68, fasc. 4. Visita pastorale del vicario generale dell'abate di San Giusto di Susa, Cesare Piazza, 1595, settembre: «[...] visitavit dictam capellam in qua extat unicum altare satis angustum et non ad formam et necessariis carens penitus super quo et intus parietem extat ima-

pea, i viandanti in transito tra la Francia e l'Italia – e tra di loro i pellegrini diretti a Santiago e a Roma –, potevano sostare dinanzi a una *Sedes Sapientiae* della seconda metà del XII secolo, il cui stile – in particolare per l'incombenza dei volti dagli occhi prominenti e l'espressiva immediatezza degli atteggiamenti –, può essere messo in relazione con immagini lignee dell'ambiente pirenaico e catalano⁸. Nel 1595 il vicario dell'abate di San Giusto di Susa, visitando presso il ponte l'oratorio in cui la statua era conservata, notava entro una nicchia l'«immagine della Beatissima Vergine col Figlio, i cui volti sono di color nero»⁹. In effetti, prima del recente restauro (fig. 3), che ha rivelato una vivida policromia tardo-romanica, la statua presentava un'antica patina alquanto scura. Nel 1612, l'abate commendatario, Alessandro Scaglia, nella cappella detta popolarmente della Madonna del Ponte ripeteva la stessa osservazione riguardo alla veneratissima immagine, precisando però che è «di color nero a causa dell'antichità, per quanto si può giudicare»¹⁰.

In modo analogo, nel santuario di Loreto, all'inizio del Seicento si spiegava il volto oscuro della Madonna. Andrea Vittorelli (1616), descrivendola come fatta di legno di cedro, opera di san Luca e già collocata dagli apostoli nella Santa Casa di Nazaret, precisa che il volto «è miniato di una mistura, che pare argento, reso bruno dal fumo de' lumi»¹¹.

Anche la statua della Madonna di Oropa si credeva fatta da san Luca in legno di cedro. Bassiano Gatti (1621) scrive che «la faccia della Reina nostra è alquanto longhetta e di colore bruno, ma per l'antichità et fumo tinta d'una divota negrezza»¹²: dove la "divota negrezza" – pur intesa come un effetto d'ordine materiale e segno di una veneranda antichità –, viene anche assunta come un connotato pertinente, che esprime un particolare atteggiamento spirituale della Madre, la "devotio", cioè una raccolta e fiduciosa riverenza verso il Figlio che presenta ai fedeli, e, poiché anche il volto di questi è bruno, entrambi sono coinvolti in un'aura misteriosa e numinosa che induce nei fedeli una conforme "devotio"¹³. Emerge così l'evocazione di un

go Beatissime Virginis cum eius filio quorum vultus sunt nigri coloris [...]. Sono grato al dr. Andrea Zonato che mi ha fornito i passi citati in questa nota e nella seguente.

¹⁰ Archivio Storico Diocesano di Susa, fald. 68, fasc. 7. Visita pastorale dell'abate commendatario di San Giusto di Susa, Alessandro Scaglia, 28 maggio 1612, «Accessit ad capellam Beatissime Virginis sub titulo Nativitatis eiusdem vulgo nuncupata la Madona dil Ponte. In qua extat altare unum ornatum elegantis incona ornamentis ex stucco adhibitit et sub ipsa icona extat imago Beatissime Virginis habens Christum in sinu, nigri coloris ratione antiquitatis ut iudicari potest, que habetur in maximam venerationem a populo secusino eo quod patet argumento quia reperiuntur quamplurima vota ex cera, nec non quamplurimas imagines circum circa parietes ipsius capelle

satis eleganter edificate [...]. I visitatori successivi non paiono andare oltre l'osservazione dei volti «nigri coloris». Archivio Storico Diocesano di Susa, fald. 69, fasc. 15, 1744, marzo 30. Visita pastorale dell'abate commendatario e futuro cardinale Carlo Vittorio Amedeo Ignazio delle Lanze: «Ante iconem predictam (cioè l'ancona dell'altare) adest thronum deauratum in quo repositum existit simulacrum Beatae Mariae Virginis puerum Iesum inter ulnas gestantis cum facie nigri coloris, et thronum ipsum chrystallis compactum». Devo la ricerca degli atti qui citati nell'Archivio Diocesano di Susa alla cortesia del dott. Andrea Zonato.

¹¹ A. Vittorelli, *Gloriose memorie della beatissima madre di Dio; gran parte delle quali sono accennate, con pitture, statue e altro nella meravigliosa cappella Borghesia, dalla Santità di nostri signor papa Paolo quinto edifi-*

cata nel colle Esquilino, Roma, Guglielmo Facciotto, 1616, p. 400.

¹² B. Gatti, *Breve relatione dell'antichissima et mirabilissima divozione della gloriosissima Madre di Dio del Monte di Oropa di Biella*, Torino 1621, citato da D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Il Santuario di Oropa*, II, Gaglianico 1996, p. 40.

¹³ Una tale interpretazione mi pare evidentemente riflessa nella tela della prima metà del Seicento rappresentante la Madonna di Oropa tra i santi Giovanni Battista e Sebastiano, collocata presso la Biblioteca del Santuario: dove i volti della Vergine e del Figlio paiono sfiorati da un'ombra misteriosa che arretra il vivente simulacro rispetto ai due Santi posti in primo piano. Cfr. A. S. Bessone e S. Trivero, *I quadri votivi del Santuario di Oropa dal sec. XV al sec. XVIII*, I, Biella 1995, p. 147.

particolare significato che svolgendosi in senso esegetico-panegiristico poteva anche rifarsi al versetto del *Cantico* «*Nigra sum sed formosa*».

Più tardi C. A. Bonino (1659) così interpreta l'effetto che il simulacro mariano produce nei contemplanti:

Parla quivi con mute, ma dolcissime note la Santissima Vergine al più intimo dei suoi devoti et alla vista di quel Santissimo Simulacro, instilla dalli occhi al cuore tal dolcezza, e tenerezza di divotione, che molti nel contemplarlo o si scordano d'essere in loro stessi, o tutti in loro stessi s'uniscono, per spiritualmente godere in sì beata vista, ombreggiato, un ritratto delle celesti consolazioni¹⁴.

Poi, scrutando quell'“ombreggiato ritratto” osserva:

Non si sa se il colore bruno sia formato per la vernice del cedro, o pur originato dalli doppieri, che restano avanti il santissimo simulacro.

Ma aggiunge che il color bruno

accresce, non tuoglie il bello, anzi nel misto di bruno e bello fa vedersi un certo stupendo et miracoloso misto di grave e di pietoso, di serio e di soave, di rigido e di misericordioso, per cui a prima vista atterriti da un canto rimangono gl'indevoti, gl'irriverenti, gli troppo arditi; dall'altro, s'inanimiscono i pusillanimi e timidi peccatori a non diffidare sotto il suo clementissimo patrocinio della divina indulgenza, pietà e misericordia¹⁵.

Possiamo credere che un simile variare di sentimenti fosse provato dai comuni fedeli i quali non si dovevano tanto interrogare sulla causa materiale dell'oscurità dei volti, ma la recepivano come un messaggio dell'immagine: per questa via il volto oscuro diveniva un carattere distintivo che peraltro non sempre – anche per la difficoltà di renderlo graficamente – fu palesato nelle immagini incisorie¹⁶, ma ricorre in varie statue seicentesche della Madonna di Oropa¹⁷, e quasi sempre nelle rappresentazioni devozionali affrescate su cappelle, piloni e facciate di case in tanta parte del Piemonte e nelle valli alpine¹⁸.

Ma un altro ordine di preoccupazioni e di interpretazioni interferì nella considerazione e nella presentazione delle immagini mariane dal volto scuro. L'erudizione umanistica e la polemica protestante contro il culto delle immagini, segnatamente mariane, avevano connesso le Madonne Nere con l'eburnea statua della dea Diana di Efeso¹⁹. Da parte cattolica si cercò di storicizzare, in qualche modo, leggende e tradizioni devote. Miguel Sanchez e Luis Becerra Tanco, che trattano nel Seicento della Madonna messicana di Guadalupe, spiegano la carnagione *morena*, *creolla* di quell'immagine – fedelmente imitata nelle copie diffuse anche in Italia – in rapporto al suo ambiente e alla sua origine prodigiosa, come un aspetto assunto dalla stessa Vergine Immacolata quando apparve all'indio Juan Diego sul colle del Tepeyac e stampò la propria effigie sul mantello del pover'uomo²⁰.

Nel secolo successivo, il gesuita Wilhelm Gumpfenberg riporta la tradizione secondo cui l'immagine miracolosa della Madonna venerata ad Anicium, cioè Le Puy en Velay, fu lasciata agli egiziani dal profeta Geremia perché ricordassero quanto aveva loro profetato circa la Vergine madre del Salvatore.

Luigi IX di Francia l'avrebbe poi recuperata in oriente nel 1253 per recarla in Francia. La statua, raffigurante la Vergine col Bambino in braccio con volti scuri

¹⁴ Bessone e Trivero, 1995, pp. 215-218.

¹⁵ C. A. Bonino, *Historia della Madonna santissima d'Oropa ne' monti della città di Biella nel Piemonte*, Torino, Aglio 1659, pp. 18 sgg., citato da Lebole, 1996, p. 43.

¹⁶ Cfr. le immagini seicentesche, con volti bianchi, riprodotte in Bessone e Trivero, 1995, pp. 10, 26, 50, 58. I volti oscuri della Madre e del Figlio sono invece evidenti nell'immagine settecentesca recante il *Ritratto della Santissima Vergine d'Oropa ne' Monti di Biella*, anteriore all'incoronazione del 1720. Cfr. Lebole, 1996, I, p. 215.

¹⁷ Cfr. D. Lebole, *Santuari e chiese in onore della Madonna di Oropa in Piemonte*, in Lebole, 1996, pp. 69-115, sotto il titolo.

¹⁸ Per l'area biellese cfr. *I Santi sui muri. Repertorio dei dipinti devozionali in provincia di Biella*, a cura di G. Vachino, Biella 2009, in particolare l'introduzione di A. S. Bessone, pp. 26 sgg.

¹⁹ Schreiner, 1995, p. 137.

²⁰ L. Stagno, *Immacolata india. L'immagine della Vergine di Guadalupe messicana a Genova e in Liguria*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma 2008, pp. 379 sgg.



4. Copia della Madonna di San Sisto, c. 1584, Vaticano, Cappella Paolina (Riproduzione cortesemente concessa dai Musei Vaticani).

come nell'incisione che la ritrae nell'opera del Gumpenberg, sarebbe stata fatta dell'incorruttibile legno *sethim*: «Il volto è tinto di un color fosco, ma così vivido da sembrare apposto di fresco. Gli egiziani, si sa, si compiacciono di questo colore, perché credono belle le loro divinità quando le vedono simili a loro, cioè brune»²¹. Più sottilmente, il geologo Barthélemy Faujas de Saint Fond (1778)²², osservando che l'immagine aveva la positura «des divinités égyptiennes assises», la considerava come un'antica statua di Iside, portata dall'Africa dal re san Luigi, e convertita in Madonna. L'illustrazione che nel suo testo ritrae la statua rispecchia una tale congettura.

Attorno al 1200 alcune copie dell'antica icona romana, nota come la Madonna di San Sisto, la ritraggono con un volto chiaro, forse non ancora troppo oscurato o non ancora percepito come tale²³. Ben altro è l'aspetto che l'immagine assume, certo ulteriormente abbuaiata per il tempo trascorso, nella copia del secolo XVI conservata in Vaticano, nella Cappella Paolina²⁴ (fig. 4). Questa copia reca a tergo un'iscrizione che in scrittura seicentesca ricorda che essa fu «Benedetta con la benedizione di San Carlo Borromeo l'11 aprile 1584»²⁵. Il Borromeo, che frequentò diversi santuari mariani, tra i quali Loreto, doveva anche avere una particolare devozione, acquisita durante i suoi soggiorni romani, per la Madonna venerata nella basilica di Santa Maria Maggiore. Come si scorge nella tela attribuita a Carlantonio Procaccini raffigurante la fine del Santo, nella serie dei fatti della vita e dei miracoli del Santo che viene esposta nel duomo di Milano²⁶, a fianco del letto in cui Carlo riceve il viatico, è appesa una copia dell'icona romana nella quale i volti della Madre e del Bambino sono alquanto bruni, come dovevano allora apparire e come voleva la fama di antichità dell'immagine.

La devozione di san Carlo per queste due Madonne romane, attribuite entrambe a san Luca, manifesta un'attenzione tipica dell'età della Controriforma per icone mariane particolarmente antiche e venerate. Nella cultura di quell'epoca, il riferimento di tali immagini ai tempi e agli orizzonti del primo cristianesimo – e in particolare la tradizione che assegnava diverse tra di esse a san Luca – vennero utilizzati come argomenti probatori per sostenere la legittimità del culto delle immagini nella controversia coi protestanti²⁷. Proprio la diffusa tendenza a «convalidare l'origine lucana» di molte immagini²⁸, o almeno la loro antichità, anche con la raccolta di leggende ad esse relative e con i primi tentativi di argomentazione storica, dovette riflettersi,

²¹ «Vultum tingit fuscus, sed adeo vividus color, ut hodie inductum iures. Delectantur hoc colore, ut scis, aegyptii et vel ipsos deos suos tunc pulchros credunt, quando vident sibi similes, id est fuscus». W. Gumpenberg, *Atlas marianus, sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis*, München e Ingolstadt 1657. Cito dall'edizione di Dillingen, 1691, I, pp. 87-89.

²² B. Faujas de Saint Fond, *Recherches sur les volcains étants du Vivarais et du Velay*, Paris et Grenoble 1778, pp. 417 sgg. Cfr. I. H. Forsyth, *The throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, pp. 20 e 103.

²³ Vedi Belting, 1991, pp. 358 sgg.

²⁴ Belting, 1991, p. 360 e

p. 651 n. 27. Per le fotografie qui riprodotte del dipinto recto e verso, ringrazio vivamente il prof. Antonio Paolucci e il Servizio fotografico dei Musei Vaticani.

²⁵ La data, corretta come 1584 su 1684, di là dall'evidente svista, mi pare problematica, qualora si ritenga che la benedizione sia avvenuta a Roma, poiché in quell'anno Carlo Borromeo non fu presente presso la Santa Sede. A meno di supporre che avesse recato con sé l'immagine e che questa fosse giunta a Roma dopo che egli l'aveva benedetta (presu-

mibilmente, dopo la sua morte). Si potrebbe ritenere che la benedizione, probabilmente risaputa in via tradizionale, fosse avvenuta a Roma in altro momento, durante il soggiorno giovanile del Borromeo, quale cardinale nipote, o in occasione di una delle sue successive visite *ad limina*.

²⁶ La scritta che in origine accompagnava la tela nella serie dei fatti della vita di San Carlo recitava: «Infermo e vicino a morte dimanda li santissimi Sacramenti e riceve per viatico la santissima Eucharestia con gran divotione». Cfr. M. Rosci,

I quadroni di San Carlo, Milano 1965, pp. 104-105.

²⁷ Cfr. H. Dünninger, *Wahres Abbild. Bildwallfahrt und Gnadenbildkopie*, in *Wallfahrt kennt keine Grenzen. Themen zu einer Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums und des Adalbert Stifter Vereins*, München, a cura di L. Kriss-Rettenbeck e G. Möhler, München-Zürich 1984, pp. 274-283; M. Bacci, *Appunti sulla nascita, moltiplicazione e decadenza delle immagini di culto attribuite a San Luca*, in "Bollettino d'arte", 88 (1994), pp. 84-86.

²⁸ Vedi Bacci, 1994.

dal tardo XVI secolo in poi, nella considerazione e all'occorrenza nell'esaltazione dei volti oscuri di molti simulacri come segni di una remota antichità e di un'origine orientale. In quell'epoca la promozione del culto delle Madonne Nere procede di pari passo con lo sviluppo dei loro santuari e con il ruolo a questi assegnato nella cristianizzazione dei rispettivi territori e nella direzione della devozione popolare. Valgono in proposito gli esempi, di cui altri tratta in questo Convegno, delle Madonne di Oropa e di Crea. E il fenomeno, per via di emulazione dovette riflettersi anche su immagini venerate in ambienti periferici.

In precedenza, in età rinascimentale, non sempre i copisti e la loro committenza avevano dedicato un'analoga attenzione ai segni materiali prodotti dal tempo e dalla storia su icone assai venerate. Le repliche che della Madonna del Popolo – copia a sua volta due-trecentesca di un'un'immagine più antica – furono dipinte da Melozzo da Forlì, da Antoniazio Romano e da altri pittori attivi a Roma tra gli anni '60 e '80 del Quattrocento²⁹, esprimono una rispettosa attualizzazione rinascimentale dell'antica immagine, interpretandola con serena e domestica tenerezza. Ma la pur attenta parafrasi iconografica e compositiva, come non ricalca nel dettaglio il disegno del prototipo e non imita il bordo dell'icona copiata, così nemmeno allude alle tracce dell'antichità che dovevano già allora offuscarne l'aspetto. In senso analogo, quando Albrecht Altdorfer per il nuovo santuario della *Schöne Maria* di Regensburg “copia” liberamente l'icona duecentesca attribuita a san Luca e conservata nell'Alte Kapelle³⁰, ne restituisce l'atteggiamento ma ne muta le fattezze e l'espressione in una materna tenerezza di gusto aggiornato. Anzi ne fa un'immagine luminosa, nonostante la tonalità probabilmente già imbrunita dell'originale.

Alla luce delle tendenze maturate nell'epoca della Controriforma, molto significativo può essere il valore documentario di certe copie, quasi facsimili, di statue assai venerate che si produssero nel Sei e nel Settecento. Sulla scorta della nuova attenzione per le immagini consacrate da un'antica devozione, la buia tonalità dei volti sarebbe stata attentamente riportata, ad esempio, in molte copie della lignea Madonna di Loreto: un fenomeno di riproduzione mimetica strettamente connesso a quello della Santa Casa, diffusa in tanti luoghi della cristianità. La preoccupazione quasi filologica di restituire la vera identità degli originali e il rispetto per la loro sacralità si esprimono nelle copie assai fedeli di alcune statue gotiche, eseguite nel XVII e nel XVIII secolo. È il caso delle copie, assai diffuse, della marmorea Madonna di Trapani, talmente fedeli da ingannare quanto alla loro epoca chi non avesse presente il magnifico originale trecentesco e non considerasse le basi barocche su cui poggiano le riproduzioni. Ed è anche il caso delle copie lignee della Madonna di Altötting, che ne restituiscono con notevole sensibilità lo stile trecentesco, senza vistose interferenze del gusto manieristico e barocco, e che peraltro paiono riflettere la buia tonalità dei volti dell'originale solo dopo che questo subì artificialmente un tale imbrunimento³¹.

Una particolare vicenda di annerimento dei volti può essere indagata, con la debita cautela, attraverso gli indizi che si possono cogliere in un'alquanto problematica e suggestiva serie di statue lignee³². A Venezia, nella chiesa francescana di San Francesco della Vigna, si conservò sino al recente trasferimento presso il Museo Diocesano d'Arte Sacra, una cospicua statua della Vergine col Bambino detta la Madonna

²⁹ Per l'icona, la sua derivazione e le sue copie, oltre a Belting, 1991, pp. 350, 381-382, cfr. A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992, pp. 216-217. Per l'immagine della Consolata di Torino, vedi A. Griseri, *Tradizione e realtà storica: una nuova ipotesi per l'immagine della Consolata*, in *Gli ex voto della Consolata. Storie di grazia e devozione nel Santuario torinese*, Catalogo della mostra (Torino 1982-1983), a cura di F. Bolgiani, Torino 1982, pp. 23-26. Per la Madonna della cattedrale di Trento, recata dal vescovo Giovanni Hinderbach, cfr. S. Castri, scheda 1, *Artista attivo a Roma, 1464-1466, Madonna col Bambino detta "Madonna del coro"*, in *Il Duomo di Trento. Pitture, arredi e monumenti*, II, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1993, pp. 134-137.

³⁰ Belting, 1991, p. 507.

³¹ G. P. Woeckel, *Bavaria sacra. Höfische Kunst und bayerische Frömmigkeit 1550-1848*, Weissenhorn 1992, pp. 345-346, 365, 367. Rinvio in proposito alla relazione di Irmgard Siede in questo convegno.

³² Per la documentazione e l'analisi delle fonti leggendarie e storiche cfr. F. Cervini e G. Tigler, *Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLI (1997), 1-2, pp. 1-32.



5. Madonna di Spagna, dalla chiesa di Santa Maria della Vigna, Venezia, Museo Diocesano d'arte sacra (Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico della città di Venezia). Riproduzione autorizzata dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia).

³³ La ragione di tale denominazione, con cui la Madonna era venerata a Candia nella chiesa della Spanopuliotissa, è chiarita da Guido Tigler nel saggio prima citato, pp. 1-5.

³⁴ Il velo appeso alla corona, sopra la nuca, può ricordare l'acconciatura della Madonna col Bambino della Grotta del Peccato originale a Matera (metà del IX secolo). Cfr. A. Attolico, *Testimonianze pittoriche di ambito occidentale*, in *Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento. Il Medioevo*, a cura di F. Abbate, Roma 2010, pp. 36 e 38. Una testa femminile d'impronta classica con alta corona cilin-

di Spagna³³ (fig. 5). Secondo un'attendibile testimonianza narrativa, redatta nel 1673 da Michele Squarzonei già canonico della cattedrale latina di Candia, la statua fu da questi sottratta all'occupazione turca (1669) e recata a Venezia, dove fu affidata alle monache di Santa Giustina. La maestosa figura reca un insolito abbigliamento: sulla chioma, acconciata con boccoli scendenti sulle spalle, posa una corona di foggia bizantina, simile a quella di una *basilissa*; il velo, appeso alla corona, scende dalla nuca dietro le spalle³⁴. L'intera figura emana un'aura di matronale maestà in cui un primo riverbero di gotico si unisce a una notevole classicità d'impianto: una classicità che non appare del tutto spaesata a fronte dell'ambiente veneto, dove si conservavano esempi di statuaria antica e la cultura artistica del Duecento faceva i conti con un persistente influsso bizantino. Ma la sintesi di una mediata influenza gotica e di un colto classicismo – particolarmente evidente nella positura quale appare nella veduta di tre quarti – mi sembra denotare una relazione con la scultura meridionale tra l'età federiciana e la prima età angioina³⁵.

La Madonna di Spagna, prima del restauro avvenuto nel 1982³⁶, presentava volti di una bruna intensità quasi africana. Una replica dello stesso modello, iconografico e formale, si ritrova nella statua di Nostra Signora delle Grazie al Molo di Genova, alquanto ridipinta, ma non bruna nel volto, che una leggenda dice giunta prima del 1298 dall'Armenia, verosimilmente dalla piccola Armenia, dove i genovesi avevano una colonia a Laiazzo come ha ricordato Fulvio Cervini³⁷. Una consimile statua della Madonna con Bambino – vestito di una tunicella di tipo orientale – è conservata nella chiesa di San Giacomo, eretta a Bevagna dal domenicano beato Giacomo Bianconi a partire dal 1291. I volti vi appaiono oscurati, non saprei se da un'alterazione di antica vernice. Altre consimili, non dotate di volti oscuri, si trovano sul Lago Maggiore, ad Ascona³⁸, e in Piemonte, ad Anzasco presso Viverone, dove l'immagine appare

drica e velo sovrapposto si trova in un capitello duecentesco di Canosa, dall'area del tempio di San Leucio. Cfr. M. S. Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, p. 201. Un esempio trecentesco negli affreschi della chiesa di San Nicola a Psaca (Macedonia) è segnalato da D. Pescarmona, *Una proposta di iconografia mariana in "Arte cristiana"*, XCVIII, fasc. 861, novembre-dicembre 2010, p. 411, n. 3. Alte acconciature, adorne di diademi e gioielli, e coperte da un velo cadente sulle spalle si trovano già in figure femminili di Palmira (pitture della tomba ipogea dei Tre fratelli), e in altre, persiane, di età sassanide (Museo di Bagdad). Se ne può notare una permanenza in Siria nel costume tradizionale femminile, là dove reca una sorta di alto cercine cilindrico sotto il velo.

³⁵ Per tale motivo, anche se la complessità culturale che si manifesta nelle statue in questione pone seri problemi di

localizzazione, credo non trascurabile il riferimento della loro classica monumentalità a una "coiné postfedericiana" come proposto da S. Sponza, in M. Asso e altri, *Venezia restaurata 1966-1986. La campagna dell'UNESCO e l'opera delle organizzazioni private*, Milano 1986, scheda p. 62. Le affinità che sono state notate rispetto a certe Madonne tardo-duecentesche d'ambito piemontese e aostano non mi paiono invece uscire da un parallelismo formale, dato da un'ancor rigida ricezione di formule gotiche transalpine.

³⁶ Così appare nella fotografia riprodotta in Cervini e Tigler, 1997. Secondo S. Sponza, 1986, il supporto ligneo, assai rovinato, risultava coperto da uno spesso strato di preparazione a gesso, su cui era applicata una pesante e recente ridipintura. L'esiguità delle tracce della policromia antica renderebbe non improbabile che «un precedente intervento

abbia volutamente "riportato a legno" ai fini di un migliore consolidamento il manufatto».

³⁷ Cfr. Cervini e Tigler, 1997, p. 13; F. Cervini, *Scultore piemontese (seconda metà del XIII secolo), Madonna col Bambino 1270-1290 circa*, in *La sacra selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, Catalogo della mostra di Genova, a cura di F. Boggero e P. Donati, Ginevra-Milano 2004, p. 110.

³⁸ Julius Baum la ritenne «libera copia del 16. sec. di un modello del tardo XIII sec.». Cfr. V. Gilardoni, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, II, *L'alto Verbano*, I, *Il circolo delle isole*, Basilea 1979, p. 122. La madonna di Ascona sembra derivare dal prototipo della Madonna di Genova e potrebbe essere stata recata ad Ascona a guisa di ex voto. Una ripetizione e diffusione del prototipo per ragioni votive si potrebbero ipotizzare anche per altre analoghe immagini tra quelle che qui si considerano.

pesantemente alterata. Daniele Pescarmona ha ultimamente recuperato e studiato la riproduzione di una Madonna lignea di più accentuato carattere gotico, ma di analoga tipologia, che, esposta a Vienna nel 1923, fu datata verso il 1280 e attribuita a maestro veneto³⁹.

Il Kondakov, trattando delle icone orientali, osservò che i vari tipi della *Theotokos* presuppongono l'esistenza, alla loro origine, di icone miracolose. Queste produssero delle copie che trasferendo la potenza manifestata da quei prototipi assursero a loro volta a prototipi di altre copie⁴⁰. Anche nella schiera delle statue ora considerate si può cogliere la replica di prototipi taumaturgici connessi tra di loro. Sulla traccia della provenienza della Madonna di Spagna e della tradizione relativa alla Madonna del Molo di Genova si può supporre che il loro prestigioso modello si fosse affermato in qualche santuario latino del mediterraneo orientale, in un'area aperta all'intreccio di culture diverse.

In un'altra chiesa veneziana, San Marziale, si conserva una Madonna assisa con Bambino popolarmente designata come la Madonna mora (fig. 6). Una leggenda stampata all'inizio del Cinquecento a Venezia racconta che presso Rimini un pastore ne intraprese la scultura e che due angeli vi avrebbero eseguito la «pulcherrima e radiante faccia» della Vergine⁴¹. Di là, la Madonna di Rimini sarebbe giunta a Venezia nel 1286, tutta sola, in una navicella senza timone: anch'essa dunque un'immagine «venuta dal mare». Nella statua di San Marziale, affinità con la statua della Madonna di Spagna sono palesi nella positura della Madre, nell'atteggiamento e nelle vesti del Bambino ma i volti di entrambi (fig. 7) s'inclinano verso i fedeli con un'espressione di sorridente benignità. Peraltro la figura della Madre, rielaborata in particolare nel busto, dimostra nell'espressività e nell'impianto una caratterizzazione in senso gotico alquanto più matura di quella che sfiora l'altra Madonna veneziana. Inoltre, l'acconciatura della Madonna di San Marziale, alla cui testa fu adattato un diadema metallico, non pare riconducibile al tipo di quella della Madonna di Spagna. La statua fu restaurata nel 1957 e nelle fotografie eseguite in precedenza⁴² presenta una spessa, tardiva reingessatura e le maschere della Madre e del Bambino appaiono dipinte di una tinta molto scura che ne fa risaltare gli occhi.

I restauri, asportando rimodellazioni e ridipinture, hanno portato alla luce il nudo supporto ligneo per la Madonna di Spagna e, a quanto appare, la sola imprimitura per quella di Rimini, senza lasciar apparire le tracce di un'eventuale più antica coloritura bruna. Peraltro si potrebbe supporre che la forte tinta bruna dei volti, pur tardiva, con cui entrambe giunsero ai nostri tempi, riprendesse una precedente buia

³⁹ Cfr. Pescarmona, 2010, che si rifà a F. Kiesinger, *Mittelalterliche Bildwerke 1200-1400*, in "Belvedere. Illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler", IV (1923), pp. 98-99. Pescarmona osserva che la Madonna in questione presenta a sostegno del Bambino un supporto a colonna, che suppone fosse presente anche nella Madonna di Anzasco. Tale particolare, mancante nella Madonna di Santa Maria della Vigna, che appare più antica, e in altre repliche, potrebbe forse denotare una

precoce variazione iconografica intervenuta nella diffusione del modello da cui dipende la serie qui considerata.

⁴⁰ N. P. Kondakov, *Ikono-grafija Bogomateri*, Sankt Petersburg 1915, citato in Babič, 1988, p. 73.

⁴¹ La leggenda è narrata in un opuscolo dell'inizio del Cinquecento, post 1505, *Leggenda devotissima per la qual se denota come la devota e gloriosa immagine de madona sancta Maria de le gratie venne a collocarsi in la chiesa de misser san Marciliano*

formata da i angeli in uno heremo de la citta de Arimino, riprodotto in G. Pavon, *La leggenda della Beata Vergine delle Grazie che si venera a Venezia nella chiesa di San Marziale vescovo*, Venezia 2006, pp. 18 sgg.

⁴² Sono grato alla Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Venezia che mi ha favorito la consultazione dell'archivio fotografico, in cui si conservano buone fotografie della Madonna di San Marziale quale appariva prima



6. Madonna Mora o di Rimini, Venezia, chiesa di San Marziale (Foto cortesemente fornita dal diacono arch. Giuliano Pavon. Riproduzione autorizzata dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia).

7. Madonna Mora o di Rimini, Venezia, chiesa di San Marziale, prima del restauro (1957) (Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico della città di Venezia. Riproduzione autorizzata dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia).



del restauro e della Madonna di San Francesco della Vigna dopo il restauro.

tonalità, magari riferita dai devoti alla provenienza orientale della Madonna di Spagna e accentuata forse per riflesso ed emulazione, anche in quella di San Marziale. In realtà la seconda appare raffigurata con volto chiaro nell'illustrazione che correda l'opera di Flaminio Corner sulle immagini della Vergine più venerate nella città e nel dominio di Venezia, edita a Venezia dalla tipografia Remondini nel 1760⁴³. Ma non se ne potrebbe arguire con sicurezza che il simulacro avesse assunto una bruna coloritura solo in epoca posteriore, cioè nel tardo Settecento o nell'Ottocento⁴⁴.

A un superamento di questa incertezza può giovare il confronto con un'altra antica Madonna di aspetto tardoduecentesco conservata nella parrocchiale di Postua – in Valsessera, provincia di Vercelli – (fig. 8), proveniente dalla locale antica chiesa di San Sebastiano ma di ancor misteriosa origine⁴⁵. La Madonna di Postua, assisa, procede evidentemente da una stessa cultura e da un prototipo affine a quelli che si scorgono dietro le due Madonne veneziane prima considerate: il modello però appare più antico della Madonna di San Marziale, che presenta un'analoga composizione, e prossimo piuttosto, per stile e caratteri espressivi, alla Madonna di Spagna. Già coperta da uno spesso rifacimento della policromia, in occasione di un accurato restauro del 1990 non ha rivelato tracce di un'eventuale, precedente coloritura bruna⁴⁶. Il che, se ve ne fosse bisogno, mi pare contribuisca a rimuovere l'eventuale sospetto che una simile coloritura segnasse ritualmente, *ab antiquo*, i volti di questa famiglia di simulacri. Restano da accertare, ovviamente, ragioni e modalità della diffusione così ampia di una famiglia di immagini che ad ogni modo mi pare rifarsi a un ambito adriatico o mediterraneo orientale.



8. Madonna col Bambino, Postua (Vercelli), dalla locale antica chiesa di San Sebastiano (Foto Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte).

In generale, nel valutare il rapporto tra le Madonne venerate nei rispettivi santuari e le loro rappresentazioni occorre anche tener conto dell'uso d'immagini approssimative, allusive o addirittura parallele, che peraltro ebbero una loro vita e una loro influenza. Consideriamo qualche esempio, fuori del novero delle Madonne Nere.

Si pensi alla Madonna che fu venerata con pellegrinaggi di ampia provenienza nella cattedrale di Losanna e scomparve con l'avvento della Riforma. Si sa che era una sorta di *Sedes Sapientiae* ricoperta d'oro e si suppone fosse stata rinnovata nel Trecento. I sigilli dei vescovi, del capitolo e della città, che era consacrata alla Vergine, non danno indicazioni univoche: il Bambino appare sia ritto su di un ginocchio della Madre, sia assiso. Il disegno che orna un documento pergameneo del 1382 (la fondazione della messa dell'aurora nella cappella della cattedrale di Losanna da

⁴³ F. Corner, *Apparitionum et celebriorum imaginum Deiparae Virginis Mariae in civitate et dominio Venetiarum enarrationes historicae ex documentis, traditionibus et antiquis codicibus ecclesiarum depromptae*, Venezia, Remondini, 1760, p. 18. L'immagine che vi rappresenta la Madonna di San Marziale si trova citata e riprodotta in D. Freedberg, *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure:*

reazioni e emozioni del pubblico, Torino 1993, p. 179.

⁴⁴ Nell'incisione la Madonna di San Marziale, situata sopra un altare entro una nicchia, appare coperta da una veste settecentesca di tessuto prezioso, da cui emergono solo le teste della Madre e del Bambino, con volti chiari. Desumerne peraltro la prova che i volti non apparissero ancora oscuri verso il 1760 sarebbe opinabile. È ben vero che l'incisore utilizza un minuto puntinato per rendere i volti bruni della Madonna e del

Bambino nell'icona della Nicopeia venerata nella basilica di San Marco e riprodotta dinanzi alla p. 3 del testo del Corner. Ma le minute dimensioni in cui i volti del simulacro di San Marziale sono raffigurati nella rispettiva illustrazione non avrebbero favorito un analogo procedimento. In genere il realismo delle raffigurazioni che corredano l'opera del Corner appare ineguale e d'altra parte il testo non dedica una particolare attenzione all'aspetto delle immagini mariane celebrate.

⁴⁵ Vedi P. Astrua, scheda 4, *Scultore piemontese, 1250-1270*, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, Catalogo della mostra di Torino, a cura di E. Pagella, Torino 2001, p. 30

⁴⁶ Ciò mi è stato cortesemente confermato dalla restauratrice, S. Perugini, cui è dovuta la scheda descrittiva dell'intervento, che si conserva nell'Archivio Restauri della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte.

parte di Amedeo VII di Savoia)⁴⁷, rappresenta questa Madonna nei modi di una tenera Vergine del gotico cortese, che regge il Bambino in lunga camiciola ritto sul ginocchio sinistro, e con la destra, anziché stringere lo scettro – come appare in altre versioni –, accarezza il figlioletto. Uno schema iconografico più rispondente all'originale – se pur interpretato con vario stile – è trasmesso da altre, successive immagini di Notre-Dame di Lausanne.

All'inizio del Quattrocento, tra il medio Reno e le Alpi, e segnatamente in Svizzera, si diffuse in molte repliche una Madonna che pare tradurre lo stesso tipo nei modi del *weicher Stil*, ma non è certo che essa si riferisse alla Madonna di Losanna quanto piuttosto a quella di un altro santuario, forse scomparso con la Riforma. Vi è il sospetto che si trattasse semplicemente di una formula iconografica gradita alla devozione popolare⁴⁸.

La Madonna di Einsiedeln è rappresentata dal Maestro ES – in occasione del giubileo del santuario celebrato nel 1466 – in alcune incisioni, come assisa entro un'edicola, con il Bambino vivacemente mosso sul suo grembo, peraltro senza rapporto con il simulacro gotico effettivamente venerato nel santuario e che raffigura una madonna stante. Il maestro ES in realtà propone, in questa come in altre sue incisioni, un'immagine mariana probabilmente ispirata a un più antico simulacro: una Madonna in trono, come quella che figura in un sigillo del convento del XIII secolo⁴⁹. Questa immagine, reinterpreta in termini di gusto quattrocentesco, forse anche tramite le incisioni del Maestro ES, ebbe un diffuso successo nella scultura lignea tra il Reno e le Alpi, come attesta ad esempio una Madonna del Museo Civico di Torino – il cui Bambino fu rubato nel 1974 –, di carattere germanico meridionale, databile verso il 1490 e proveniente dalla Valle d'Aosta⁵⁰.

Le immagini che divulgarono la miracolosa traslazione della Santa Casa di Loreto raffigurarono talvolta la Madonna con il Bambino sorgente a mezza figura dal tetto della casetta. Alle porte di Varallo, nella cappella di Roccapietra, e sul Sacro Monte, la Santa Casa lauretana fu imitata in due cappelle costruite rispettivamente verso il 1515 e verso il 1520. In tali cappelle, Gaudenzio Ferrari, prescindendo dall'effettiva configurazione del simulacro venerato nel santuario lauretano, collocò due belle statue in terracotta policroma della Madonna assisa con Bambino.

La venerazione delle immagini mariane di vari santuari produsse nel Sei e nel Settecento anche rappresentazioni grafiche, piuttosto fedeli, del loro aspetto rituale, in cui potevano figurare (ma non sempre) i volti scuri di alcuni simulacri. Per questa via l'immagine della Madonna di Einsiedeln, ben nota in Svizzera, nella Franca Contea e anche in Valle d'Aosta, tramite stampe raggiunse l'alta Valle di Susa, dove un esemplare settecentesco è conservato nella cappella del villaggio di Amazas. Un artista

⁴⁷ I. Massabò Ricci, *Atto di istituzione disposta da Amedeo di Savoia di una messa quotidiana perpetua detta "Messa dell'Aurora" nella cattedrale di Losanna*, e S. Castronovo, *Madonna col Bambino nell'atto di istituzione della "Messa dell'Aurora"*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Catalogo della mostra di Trento, a cura di E. Castelnuovo e F. de

Gramatica, Trento 2002, pp. 480-483. Sulla Madonna di Losanna, vedi A. Dupraz, *La Cathédrale de Lausanne*, Lausanne 1906, pp. 80-88; *Cathédrale de Lausanne. 700^e anniversaire de la consécration solennelle*, Catalogue de l'exposition, Lausanne 1975, pp. 151-153; G. Cassina, *Notre Dame «de Lausanne»*, [statua lignea della chiesa della Gruyère,

fine XIV secolo], in *Trésors d'art religieux en Pays de Vaud*, Catalogue de l'exposition, Lausanne 1982, p. 46. Per i riflessi di tale tipologia in Valle d'Aosta e in Piemonte, cfr. G. Gentile, *Migrazione e ricezione d'immagini*, in *Il Gotico nelle Alpi*, 2002, p. 158.

⁴⁸ S. Gasser, *Vierge de Torny-le-petit*, Fiches du MAHF, 2006, 4, Fribourg 2006.

⁴⁹ H. Appun, *Das Monogramm des Meister E.S. und die Pilgerfahrt nach Einsiedeln*, in "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 1988/4, p. 303.

⁵⁰ Vedi G. Gentile, scheda 42, *Scultore della Germania meridionale, circa 1490*, in *Tra Gotico e Rinascimento*, 2001, p. 42.

visionario, attivo all'inizio dell'Ottocento, interpretò una simile immagine nella scultura lignea della Madonna del Lago Nero presso Bousson (fig. 9), un bassorilievo di tonalità assai scura, già esposto nell'omonima cappella in alta montagna e ora ricoverato nella parrocchiale. Un'iscrizione incompiuta invoca Notre Dame des Ermites. La dipintura bianca dei volti della Madre e del Bambino è un'aggiunta tardiva⁵¹.



9. Madonna del Lago Nero, Bousson (Torino), chiesa parrocchiale (Foto Museo Diocesano d'Arte Sacra, Susa).

Concluderei dedicando qualche accenno alla Madonna di Oropa e alle sue derivazioni. Il modello della bella statua del santuario biellese, dovuta a uno scultore valdostano della fine del Duecento⁵², si ritrova in una figura lignea apparentemente più arcaica, ma alquanto ridipinta, della parrocchiale di La Salle, proveniente da una cappella locale⁵³. La somiglianza fu accentuata dall'aggiunta delle corone, di cui, mentre quella della Madre è simile all'originaria del simulacro oropeo, quella del Bambino riproduce la corona di foggia imperiale di cui appariva cinto in stampe e copie lignee prima della nuova incoronazione avvenuta nel 1720. La ridipintura della Madonna di La Salle non lascia trasparire l'eventuale coloritura bruna dei volti, con la quale potrebbe esser stata resa più evidente la conformazione all'illustre consorella. La frequentazione del santuario di Oropa da parte dei valdostani dovette essere piuttosto precoce, dati i molti rapporti intercorsi tra la Valle e il Biellese sin dal Medioevo e produsse, segnatamente dal Seicento in poi, una vasta serie di immagini del veneratissimo simulacro. Una tale devozione fece sì che il connotato dei volti neri fosse aggiunto anche a immagini di per sé indipendenti dal simulacro di Oropa. Con volti dipinti di tinta oscura appariva, prima del restauro, una lignea Madonna assisa col Bambino in lunga vesticciola, acquistata presso un antiquario dall'Amministrazione del Santuario di Oropa nel 1942⁵⁴. La sua tipologia rimanda a un modello

⁵¹ G. Gentile, scheda SC 63, *Scultore di Bousson, prima metà del XVIII secolo, Madonna del Lago nero*, in *Valle di Susa, Arte e storia*, Catalogo della mostra di Torino, a cura di G. Romano, Torino 1977, p. 137. In un successivo contributo ho corretto la datazione in base a una lapide del 1827 riferibile, come quelle della Casa delle Lapidi di Bousson, allo stesso scultore. G. Gentile, *Immagini scolpite e arredi lignei*, in A. Griseri e altri, *Valle di Susa, Tesori d'arte*, 2005, p. 232 e p. 233, n. 54.

⁵² Per la datazione consentita dai caratteri stilistici dell'immagine e per il suo riferimento all'ambiente aostano cfr. E. Rossetti Brezzi, *Le vie del gotico in Valle d'Aosta*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 304-339; E. Rossetti Brezzi, *La scultura in legno*, in V. Natale, A. Quazza, *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Duecento e il Trecento*, Biella 2007, p.

119. La consacrazione della ricostruita chiesa di Oropa nel 1295 segna un momento di particolare sviluppo ed istituzionalizzazione della devozione, cui poteva convenire la provvista di una bella statua, eseguita da un notevole scultore della vicina valle d'Aosta, anche se il tramite di un tale acquisto non mi pare necessariamente ravvisabile in un'iniziativa del vescovo Aimone di Challant che consacrò l'edificio della nuova chiesa. L'introduzione di una nuova immagine non sarebbe stata esente da difficoltà se non fosse stata voluta o almeno favorita dai religiosi che officiavano la chiesa e dai fedeli, tanto più se la nuova immagine si collocava al posto di un'altra già venerata. In effetti la chiesa più antica doveva essere già dotata di una precedente "imago", cioè, secondo il linguaggio in uso nella documentazione ecclesiastica, una statua. La si può identificare in quella che

il vescovo di Vercelli, Giovanni Stefano Ferrero, in visita pastorale il 17 agosto 1600, notò nella cappella della Vergine. Allora si doveva trattare di una statua assai vecchia e guasta, che era posta in alto, entro la cappella principale, ma non era stata ancora scartata per il riguardo che la devozione popolare nutriva per tutte le immagini ancorché vetuste e deteriorate: non tutta la sua *virtus* era subito passata nella bella statua gotica. Invece il vescovo Ferrero, preoccupato del suo disdicevole aspetto, come in casi analoghi si usava nelle visite dell'età della Controriforma, decretò la rimozione: «Imago illa quae in capella altiori loco posita est, risum potius excitans, quam pietatem, est removenda». Cfr. documento XXXIII in *Acta Reginae Montis Oropae*, III, Biella 1945-1999, p. 69. Un simile intervento allora non sarebbe stato facilmente accettato se la bella statua go-

tica della Vergine, ormai considerata *antiquissima*, non si fosse da molto tempo imposta alla devozione dei fedeli.

⁵³ Cfr. E. Brunod e L. Garino, *Arte sacra in Valle d'Aosta*, IX. *Catalogo degli enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra dell'alta valle e valli laterali*, II, Aosta 1995, p. 162; E. Rossetti Brezzi, *Arte dei passi alpini*, in *Gotico sulle vie di Francia. Opere del Museo Civico di Torino*, Catalogo della mostra di Siena, s.l., 2002, p. 35; F. Cervini, scheda 4, ivi, p. 60. Il gesto della mano destra che pare indicare il Bambino potrebbe risultare da una modificazione dell'assetto originario. Si può notare che la stessa chiesa di La Salle possiede una statua seicentesca della Madonna di Oropa (Brunod e Garino, 1995, p. 151).

⁵⁴ D. Lebole, *Storia del Santuario di Oropa*, I, Gaglianico 1996, pp. 67-69 e figg. a pp. 75-78; Rossetti Brezzi, 2007, p. 117.

diffuso nella seconda metà del Duecento tra la Francia, l'area altorenana, il lago di Costanza e le Alpi. Chiudo questa scorsa con l'esempio di una curiosa metamorfosi. Nella chiesa parrocchiale di Antagnod, una *Vierge ouvrante* di carattere renano, della metà del Trecento – forse a seguito dello scarso favore di cui questo tipo d'immagine, per ragioni teologiche, ebbe a godere dal Quattrocento in poi –, fu per così dire normalizzata e camuffata da Madonna di Oropa con un volto nerissimo e il rivestimento di un manto ricamato⁵⁵.

⁵⁵ V. M. Vallet, scheda 1, *Scultore dell'Alto Reno, 1340-1350*, in *Antologia di restauri. Arte in Valle d'Aosta tra Medioevo e Rinascimento*, Catalogo a cura di E. Rossetti Brezzi, Quart 2007, pp. 21-22; per l'aspetto precedente al restauro, vedi V. M. Vallet, G. Zidda, B. Rinetti, scheda R 1, *Madonna scrigno*, in *Antologia di restauri*, 2007, pp. 80-83.

Madonne Brune che non lo erano in epoca romanica (con alcune riflessioni sulla diffusione del Volto Santo di Lucca non annerito)

Xavier Barral i Altet

Université de Rennes II - Haute Bretagne; Università Ca' Foscari di Venezia

Una delle questioni che più hanno alimentato i dibattiti storico-artistici sul Medioevo occidentale ha per oggetto le statue nere, vale a dire le rappresentazioni in legno della Vergine Maria, ma anche di Cristo crocifisso o di vari santi, sotto forma di immagini, spesso interamente vestite, che presentano il viso e le mani neri, un fenomeno ricorrente per un gran numero di esemplari risalenti soprattutto al periodo romanico¹.



1. Oropa, Madonna lignea.

Molte chiese europee custodiscono sculture raffiguranti una Madonna in maestà la cui carnagione risulta annerita al fine di conferire una patina scura ai volti e alle membra. Queste sculture si trovano pressoché in tutta Europa: avvolte dal mistero, proprio in ragione del colore scuro della pelle, sono particolarmente venerate e costituiscono una delle principali mete di pellegrinaggio. Basti ricordare la Madonna Nera di Montserrat in Catalogna, o le Madonne di Guadalupe in Estremadura, di Czestochowa in Polonia², di Loreto nelle Marche, di Le Puy, di Marsiglia³ o di Rocamadour nella Francia meridionale, o naturalmente la Madonna di Oropa (fig. 1), per non citarne che alcune, tutte collegate ad una lunga storia di devozione popolare e di miracoli, documentata fin dal Medioevo. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di statue in legno, policrome o rivestite di stoffa, il cui volto e le cui mani appaiono di colore scuro, come se alludessero ad una tipologia fisica africana o orientale.

Sulla inconsueta policromia scura delle statue si sono diffuse, nel corso dell'Ottocento e del Novecento, le più fantasiose teorie, tanto che ormai sul tema esiste un'abbondante letteratura, ma senza che, fino a poco tempo fa, si fosse giunti ad una teoria definitiva che prendesse l'avvio dall'analisi dei documenti relativi alla loro committenza o al loro uso liturgico, e soprattutto

¹ Ho presentato osservazioni generali su questo tema in X. Barral i Altet, *I volti scuri: una questione irrisolta dell'arte religiosa medievale*, in *I Santi venuti dal mare*, a cura di M. S. Calò Mariani,

Bari 2009, pp. 265-276.

² Su questa Madonna, donata dal principe Ladislao di Opole al monastero di Czestochowa da lui fondato nel 1382, vedi A. Rózycka Bry-zek, *L'immagine d'odighi-*

tria di Czestochowa: origini, culto e la profanazione ussita, in "Arte cristiana", LXXXVI (1988), pp. 79-92.

³ Vedi *La Vierge noire. Abbaye de Saint-Victor. Marseille*, Marseille 1998.

senza che venissero eseguite analisi chimiche per arrivare a comprendere la datazione precisa degli annerimenti⁴.

Alcune delle ipotesi formulate sugli annerimenti individuano in questo procedimento un simbolo (da identificarsi, ad esempio, nella rigenerazione dell'umanità), o un rimando all'occultismo e all'alchimia (le Vergini Nere sarebbero opere di iniziati), o addirittura un riferimento a credenze precristiane (Iside, Cibale, culti gallici). Altre teorie si sono rivolte verso ambiti meno problematici, chiamando in causa motivazioni quali l'origine orientale o egiziana dei manufatti (e la conseguente antica ed originaria colorazione nera)⁵, la patina naturale del legno, il fumo delle candele accese nei pressi della scultura, gli acidi dell'aria, l'evocazione materica delle statue in metallo, o ancora la moda di un'epoca più recente che avrebbe visto nell'annerimento un preciso riferimento all'Oriente.

Due sono i principali problemi che sorgono di fronte a queste immagini: da un lato, ci si interroga in generale sulle ragioni dell'annerimento, cioè sul colore scuro che ricopre le parti visibili del corpo di queste statue, un elemento che di volta in volta si è proposto di associare alle cause, talora del tutto improbabili, appena elencate o anche ad una trascrizione visiva di un celebre passo del *Cantico dei Cantici*. Dall'altro lato, è diverso tempo che ci si chiede se quell'annerimento sia originale, vale a dire medievale, o se invece non sia molto più tardo, e quali furono dunque le motivazioni che ad un certo punto, fin dalla prima età moderna, condussero a modificare una produzione che era tipicamente medievale.

Devo dire subito che i dati materiali hanno ormai inequivocabilmente dimostrato – e questo si sta verificando nelle indagini alle quali la maggior parte di queste statue lignee sono state ormai sottoposte –, che in tutti i casi ad oggi studiati si tratta di statue romaniche che in origine erano dipinte, nelle parti visibili del corpo, del colore naturale della carne. Il momento della scelta del colore nero corrisponde, quindi, nella maggior parte dei casi oggetto di analisi, ad una fase più tarda, di rado anteriore alla fine del XIV secolo⁶.

Quel che in questa sede mi propongo non è però di fornire una soluzione univoca alla questione riguardante l'annerimento delle sculture lignee romaniche – soprattutto nel merito della datazione da assegnare a tale annerimento e delle ragioni che indussero i committenti ad ordinarlo –, ma di esporre alcuni risultati di una riflessione che ho cominciato già parecchi anni fa, studiando in particolare la Madonna di Le Puy-en-Velay e la Madonna di Montserrat (fig. 2). Si tratta di considerazioni che,



2. Montserrat, Madonna lignea, particolare.

13-38; S. Cassagnes, *Vierges noires*, Rodez 2000; P. Jorio, *Il culto delle Madonne Nere: le prime Madri perdute*, Quaderni di cultura alpina, 88, Scarmano 2008.

⁵ Sulle tipologie orientali, molto importanti ai fini della comprensione degli annerimenti occidentali delle statue, cfr. *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Catalogo della mostra, a cura di M. Vassilaki, Milano 2000.

⁶ A tal riguardo, si vedano sia le analisi compiute sulla Madonna di Montserrat, sulla quale ritornerò più avanti, sia quelle promosse dall'Università di Bari (nello specifico, dal Dipartimento di Chimica e dal Centro interdipartimentale "Laboratorio di ricerca per la diagnostica dei beni culturali"), e presentate in occasione di questo Convegno da Luigia Sabbatini, con il titolo *Indagini archeometriche sulle Madonne lignee... della Puglia e della Basilicata*. Le indagini hanno confermato che il colore bruno costituisce lo strato più superficiale di una sequenza di strati di cui il più antico è di colore rosato.

⁴ Il problema delle origini delle Madonne col volto scuro ha suscitato una notevole letteratura fra esoterica, leggendaria e colta. Solo quest'ultima ci interessa naturalmente e vorrei menzionare, tra i numerosi studi, le due tesi di dottorato che inquadrano il problema senza comunque risolverlo completamente, quella di Marie Durand-Lefebvre discussa all'Università di Parigi nel

1937, nell'ambiente intellettuale di René Schneider e sotto la tutela delle ricerche già pubblicate da Louis Bréhier, e quella più recente di Lucia Chiavola Birnbaum, *Black Madonnas: feminism, religion and politics in Italy*, della Northeastern University di Boston, pubblicata nel 1993. Sulle interpretazioni sovranaturali delle raffigurazioni del divino cfr. J. Wirth, *L'apparition du surnaturel dans*

l'art du Moyen Age, in *L'image et la production du sacré*, a cura di F. Dunand, J. M. Spieser, J. Wirth, Paris 1991, pp. 139-164. Si vedano poi M. Durand-Lefebvre, *Etudes sur l'origine des Vierges Noires*, Paris 1937; S. Vilatte, *Faux mystère et vrai problème historique. La question des "Vierges noires"*, in *La Vierge à l'époque romane. Culte et représentation*, "Revue d'Auvergne", 542 (1997), pp.



3. *Le Puy-en-Velay, incisione raffigurante la Madonna prima della distruzione (1778).*



4. *Le Puy-en-Velay, cattedrale, processione della Madonna (1629).*



5. *La Madonna di Le Puy nel tesoro della cattedrale, incisione (fine Settecento).*

⁷ X. Barral i Altet, *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, Paris 2000, pp. 141-166; X. Barral i Altet, *Observations sur la statue*

romane de la Vierge à l'Enfant de Notre-Dame du Puy et sur son noircissement postérieur, in *Jubilé et culte marial: Moyen-âge - époque contemporaine. Actes du colloque international organisé au Puy-en-Velay par le Centre culturel départemental de la Haute-Loire (8 juin - 10 juin 2005)*, a cura di B. Maes, D. Moulinet e C. Vincent, Saint-Etienne 2009, pp. 49-61.

nate dall'osservazione ravvicinata dei materiali e dall'esame della documentazione testuale, sono venute via via maturando attraverso il confronto con le più recenti scoperte, frutto dei restauri eseguiti in diversi punti d'Europa.

Cominciamo da uno dei casi più emblematici, cioè la Madonna di Le Puy-en-Velay⁷ (fig. 3). La città di Le Puy, nel sud dell'Alvernia francese, è ancora oggi un importante centro di pellegrinaggio religioso. Nel Medioevo la sua cattedrale, costruita sull'alto di una collina, era un monumento senza pari sia per la sua architettura, sia appunto per il culto di una Madonna veneratissima, meta in sé di pellegrinaggio e tappa quasi obbligata lungo il cammino verso Compostela. I due elementi, la struttura architettonica e la statua, che ne costituiva il prezioso fulcro culturale, erano concretamente esposti ai fedeli attraverso un allestimento edilizio e liturgico incentrato su una lettura molto originale dello spazio sacro. La scalinata di accesso alla cattedrale, infatti, non svolgeva solo la funzione di condurre all'ingresso della chiesa, ma vi penetrava all'interno, giungendo fino alla navata centrale. In questo modo, la scala conduceva direttamente davanti al presbiterio della basilica, nel quale troneggiava un altare mariano, dominato allora come ora da una croce di grandi dimensioni, e dalla statua della Madonna in trono col Bambino.

La Madonna, che da un certo momento in poi risulta fortemente annerita, rappresentava il vero centro della cattedrale, connessa com'era ad una complessa riflessione teologica sul simbolismo corporeo della Vergine, a sua volta legata al triplice concetto di verginità, incarnazione e redenzione, così come si desume dalla documentazione liturgica di Le Puy: l'utero dell'incarnazione divina risultava visivamente sistemato, dal punto di vista architettonico, in maniera tale da consentire l'accesso dei fedeli al seno immacolato della Vergine, rappresentato dal presbiterio della cattedrale e dall'altare mariano.

Posta al centro di questo grande apparato scenografico e liturgico, ricco di valenze simboliche, la Madonna annerita, la venerata Vergine con il Bambino in trono, divenne così meta di frequenti pellegrinaggi fin dal Medioevo, ma è probabile che la sua fama posteriore si sia accresciuta proprio nel momento in cui la Madonna fu ricoperta di una patina nera, che le diede improvvisamente una connotazione orientale del tutto inedita. Purtroppo, l'originaria statua medievale è andata distrutta durante la Rivoluzione francese, e quindi quella che si venera oggi è soltanto una copia moderna (la descrizione più precisa dell'immagine risale al 1777, a soli pochi anni dalla sua definitiva scomparsa). La statua medievale, però, è ben conosciuta attraverso alcuni documenti grafici e dalle descrizioni letterarie, che testimoniano sia dell'originaria cromia chiara della scultura, sia della sua modifica posteriore (figg. 4-5).

Le attestazioni della prima età moderna ci dicono innanzitutto che la statua rivestiva in effetti il ruolo di un reliquiario, ma la fonte che ci permette di avvicinarci di più al colore della statua medievale è costituita da una miniatura della fine del Quattrocento presente nel *Libro d'Ore* di Margherita d'Austria, realizzato a Toul o a Nancy, e conservato oggi nella Biblioteca Nazionale di Vienna (fig. 6). Nella miniatura in questione, la Madonna di Le Puy è seduta su un trono e tiene il Bambino sulle ginocchia: i volti di entrambi i personaggi sono neri, ma le mani della Vergine sono, ad evidenza, ancora bianche. Questo potrebbe indicare che l'annerimento si attuò attraverso una o più fasi intermedie, e la miniatura sembra quasi testimoniare di un'esecuzione ancora in atto, proprio nel momento in cui il *Libro d'Ore* veniva decorato.

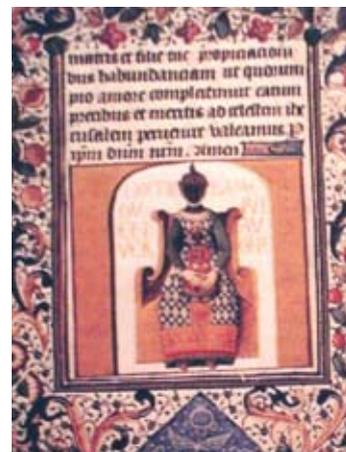
Nonostante l'esistenza di questa prova documentaria, non di rado si è creduto che la statua di Le Puy fosse stata dipinta di nero fin dall'origine⁸. Qualcuno ha ipotizzato una sua presunta provenienza orientale, addirittura egiziana. Il canonico Fayard, ad esempio, ne datò l'arrivo in Francia nel X secolo circa, situandola in uno stadio intermedio, sul piano stilistico, tra il gruppo antico di Isis-Horus e quello medievale delle Maestà romaniche di cui rappresenterebbe il principale modello. A donarla al santuario di Le Puy sarebbe stato un re di ritorno da una crociata, Luigi VII o Luigi IX. La leggenda di maggiore diffusione narra che sarebbe stato proprio san Luigi il generoso donatore dell'immagine, a lui donata da un principe del Medio Oriente. Ma l'assenza di documenti, insieme alla supposta origine egiziana della statua, ha poi indotto altri autori ad attribuire questo dono ad un crociato devoto e incolto.

L'affinità formale della Madonna di Le Puy con le Maestà-reliquiario dell'Alvernia (figg. 7-8) ha inoltre condotto ad un'ulteriore ipotesi, vale a dire che la colorazione nera fosse dovuta alla patina scura progressivamente assunta dal legno invecchiato e poi mantenuta artificialmente con l'aggiunta della pittura. L. Bréhier, ad esempio, data la scultura originale all'epoca romanica, ma sottolinea che, alla fine del Medioevo, doveva essere frequente annerire le statue della Vergine imitando con ciò le miniature siriane o le icone orientali. Un'altra ipotesi vorrebbe che un'altra Madonna romanica avesse preceduto questa annerita, e un'altra teoria suggerisce che fin dalle origini ci sia stata una statua nera sull'altare della cattedrale, che in effetti raffigurava Iside e sarebbe stata portata in Francia da un pellegrino. L'idolo dispiaceva però ai religiosi e sarebbe quindi stato sostituito da una Vergine di colore bianco poi scurita per devozione alla precedente: il clero sarebbe stato costretto a far eseguire questa trasformazione per mettere a tacere il malcontento dei fedeli abituati all'antico idolo.

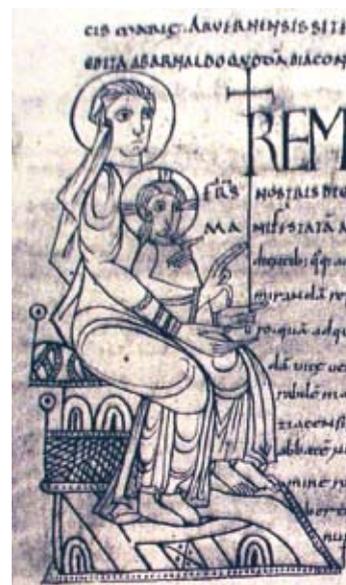


Molte altre teorie fantasiose hanno circondato il mistero di una statua della Madonna che nel Medioevo si distingueva, secondo me, per la sua "normalità".

Questa rapida sintesi delle molteplici ipotesi riguardanti la Madonna di Le Puy ci dà la misura di come, ad un certo punto, il colore nero della scultura abbia suscitato



6. Vienna, Biblioteca Nazionale, la Madonna di Le Puy (fine Quattrocento).



7. Clermont-Ferrand, Biblioteca municipale, la Madonna di Clermont (verso l'anno Mille).

8. Le Monastier, tesoro della chiesa, busto di Saint-Chaffre (interno legno, esterno metallo).

⁸ Sulle diverse ipotesi formulate sugli annerimenti cfr. J. Bonvin, *Virgines noires. La réponse vient de la terre*, Paris 1988.

la curiosità non solo dei fedeli ma anche degli studiosi, con il risultato inevitabile di accrescere la fama che l'immagine di per sé aveva fin dal primo Medioevo. L'ipotesi più attendibile, formulata per la prima volta negli anni '20 del Novecento, sostiene che la statua sia un prodotto locale, alverniate, o anche di età ottoniana alla quale si era voluta aggiungere, senza alcuna ragione, un'ispirazione ad opere costantinopolitane. Questa idea, però, non spiega perché la statua fosse stata annerita, e si limita ad entrare nel merito delle questioni stilistiche.

⁹ Su Montserrat cfr. X. Barral i Altet, *Tresors artístics Catalans*, Barcelona 1994, pp. 100-101; X. Barral i Altet, *Era negra la Mare de Déu de Montserrat?*, in *L'art i la política de l'art*, Barcellona 2001, pp. 278-280; X. Barral i Altet, *El misteri de la Moreneta*, in "Avui" del 1 novembre 2005, p. 46; X. Barral i Altet, *La Marededéu de Montserrat i la qüestió de les estatués negres*, in X. Barral i Altet, *L'art romaní català a debat*, Barcelona 2009, pp. 167-178; F. X. Altés, J. Camps, J. de C. Laplana, M. Pagès, *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Barcelona 2003; P. Vélez, *A propòsit de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, in "Serra d'or", aprile 2004, pp. 324-326.

Sul colore scuro, in verità, i testi medievali tacciono completamente. Ma nel contempo diversi argomenti – come nel caso di Le Puy la miniatura menzionata più sopra –, sembrano parlare a favore di un fenomeno di annerimento posteriore alla realizzazione originaria, o quanto meno tardo-medievale. Si consideri anche che, prima del XIX secolo, l'espressione "Vergine Nera", utilizzata correntemente ai nostri giorni per indicare la grande massa di queste statue, dai reliquiari dell'XI secolo alle copie più o meno fedeli del XVIII e XIX, era del tutto sconosciuta. L'espressione nacque infatti proprio nel corso dell'Ottocento, in Francia, quando, sotto la spinta del Ministero degli Interni, gli Ispettori generali dei Monumenti storici si impegnarono per lunghi anni nella descrizione e nella catalogazione del patrimonio nazionale, e dei materiali mobili conservati nelle chiese.

In questo discorso sugli annerimenti posteriori, un altro caso molto importante è rappresentato dalla celeberrima Madonna di Montserrat, in Catalogna⁹. La statua della Vergine di Montserrat è un'opera di epoca romanica, di grande fama non solo per la carica emotiva che da sempre suscita nel territorio catalano, che considera Montserrat il proprio santuario nazionale, ma anche per la sua qualità estetica e le sue forme eleganti e sobrie, che le hanno conferito un carattere che si pone come una sorta di sintesi dell'arte religiosa di epoca romanica. La posizione frontale della Vergine, severa e rigida, è tipica delle statue romaniche delle Madonne col Bambino: si tratta di una Vergine seduta in trono che a sua volta funge, simbolicamente e non senza una stretta connessione con i testi sacri, come trono per il Bambino, collocato in posizione frontale, privo di una qualsiasi forma di gestualità affettuosa nei confronti della madre, e rivolto unicamente ai fedeli in un atteggiamento che pone la Madre di Dio in un contesto iconografico fortemente centrato intorno alla figura e alla storia del figlio, di Cristo.

Si tratta di un'opera eccezionale nell'immaginario romanico catalano. Ma molte incertezze l'hanno caratterizzata in merito alla policromia e alla sua datazione. Non sappiamo, purtroppo, quando questa statua tanto venerata sia arrivata nel monastero, se nel periodo romanico o più tardi. E anche in questo caso non ci sono documenti che ci confermino che l'immagine sia stata nera fin dall'origine: si pensi che la prima fotografia della scultura senza i vestiti posticci risale solo al 1920. Ma di una cosa siamo certi, e cioè che la prima attestazione di colore nero su questa venerata Madonna catalana non è anteriore al XVI secolo, mentre la più antica illustrazione conosciuta della scultura è conservata nel cosiddetto *Libro Rosso* (il *Llibre Vermell*) della biblioteca del monastero, datato alla fine del XIV secolo o all'inizio del XV: in questo manoscritto la Madonna con il Bambino presenta la pelle delle mani ancora di colore chiaro.

Nel febbraio 2001, le nostre conoscenze sulla Madonna hanno potuto fare un decisivo balzo in avanti, quando il Dipartimento di restauro della Generalità di Catalogna ha proceduto, sotto il controllo dell'abbazia di Montserrat, ad uno studio

fisico e ad un'analisi radiologica della statua che ci hanno fornito una conoscenza più esaustiva delle sue caratteristiche materiali. I risultati ottenuti dai restauratori, Josep Maria Xarrié e Eduard Porta, accompagnati da diversi altri studi sulla statua, sono stati pubblicati nel 2003, sancendo definitivamente che la policromia scura dell'immagine fu eseguita nel periodo gotico e che nella colorazione delle vesti della Vergine dominavano soprattutto il blu e il rosso, esattamente come la Madonna appare nelle miniature del *Libro rosso*. Nel periodo dominato dal gusto gotico, la statua e i suoi vestiti furono quindi arricchiti in modo da rispecchiare la moda di una donna di quell'epoca e di evocarne un'origine lontana. La scultura è poco lavorata nella parte posteriore, perché doveva essere destinata ad essere presentata all'interno di un tabernacolo o contro il muro di fondo dell'abside.

Fra i miracoli che interessarono la statua, mi piace ricordare un evento trecentesco nel quale un priore, volendo restaurare la santa immagine, contrattò i servizi di un pittore di Cervera di nome Andreu. Non appena l'artista cominciò a ridipingere l'immagine, perse la vista e la recuperò solo dopo molte preghiere, soprattutto quelle dei monaci del monastero. Ho voluto menzionare questo passaggio per sottolineare l'importanza data nel Medioevo alla ridipintura di queste statue¹⁰.

Tra i molti altri casi che si potrebbero prendere in esame (figg. 9-10), mi sembra opportuno ricordare almeno il caso pugliese di Siponto. Tradizionalmente legata alle Madonne lignee della Francia settentrionale, la statua di Siponto ha una sua peculiare bellezza ed è stata datata da Maria Stella Calò Mariani alla fine del XII secolo, in rapporto con altre Madonne dell'Ile de France o della Germania, soprattutto per alcuni dettagli di osservanza bizantina, quali i capelli, il velo, la severità dello sguardo. A Siponto, l'origine orientale della statua è stata messa in correlazione con i racconti fantastici di viaggi dall'Oriente. Trafugata dai Turchi nel 1620, la Madonna avrebbe fatto ritorno da sola, senza alcun aiuto, al proprio santuario¹¹. Proprio come nel caso di Le Puy, dove la leggenda più autorevole chiamava in causa san Luigi di Francia di ritorno dalla crociata, l'immaginario più collegato all'ambiente locale deve aver svolto un ruolo niente affatto trascurabile nella determinazione della tradizione.

Alle Madonne Nere può senz'altro affiancarsi il caso delle statue di Cristo sulla croce che indubbiamente hanno una loro autonomia storica legata all'evoluzione della rappresentazione del ritratto di Cristo per il quale non esiste nessuna fonte storica o iconografica antica, ma soltanto una consolidata tradizione di figurazione giunta dal tardo-antico, dai primi sarcofagi romani cristiani, al pieno Medioevo¹². Ma è pur vero che in molti casi i processi di annerimento sono suscettibili di esser messi in relazione gli uni con gli altri, aprendo in tal modo un filone di ricerca nel quale le

¹⁰ F. X. Altés, J. Camps, J. de C. Laplana, M. Pagès, 2003.

¹¹ Su questi temi cfr. il documentato saggio di M. S. Calò Mariani, *Icone e statue lignee medievali nei santuari mariani della Puglia: la Capitanata*, in *Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo e età moderna*. Atti del IV Convegno Nazionale (Perugia, Lago Trasimeno, Isola Polvere, 11-13 settembre 2001),

a cura di M. Tosti, Roma 2003, pp. 5-43; M. S. Calò Mariani, *Le statue lignee*, in *Capitanata medievale*, a cura di M. S. Calò Mariani, Foggia 1998, pp. 175-201. Si veda anche l'intervento presentato dalla stessa studiosa al Convegno di Oropa, dal titolo *Madonne lignee dal volto bruno nei santuari della Puglia e della Basilicata*, con un'ampia casistica di Madonne annerite in età moderna.

¹² X. Barral i Altet, *Sobre la imatge com a retrat de Crist a l'Edat Mitjana*. Lliçó inaugural del curs 2001-2002, Barcelona 2001; E. Balicka-Witakowska, *The Holy Face of Edessa on the frame of the "Volto Santo" of Genoa: the literary and pictorial sources*, in *Interaction and Isolation in Late Byzantine Culture: papers read at a colloquium held at the Swedish Research*



9. Szécsigizet, Madonna Nera nel suo contesto culturale.



10. Esztergom, Museo, Maria Maddalena (Colonia, 1170-1180).

Institute in Istanbul, 1-5 December, 1999, a cura di J. O. Rosenqvist, Uppsala 2004, pp. 100-132; M. Bacci, *Alla ricerca del volto di Cristo*, in *Gesù: il corpo, il volto nell'arte*, a cura di T. Verdon, Cinisello Balsamo 2010, pp. 91-95, con la bibliografia precedente anche dello stesso studioso.



11. Lucca, Volto Santo.

Madonne annerite non sono isolate, ma vengono a far parte di un procedimento di trattamento delle immagini lignee che andrebbe studiato nella sua interezza¹³.

La scelta di sostituire la policromia naturale del viso maschile con un volto di colore scuro è infatti da mettere in connessione con il fenomeno analogo a quello che nella prima età moderna riguardò le Madonne Nere¹⁴. La cosiddetta Majestat Batlló del Museo Nazionale d'arte della Catalogna, i diversi Cristi dei Pirenei e dell'Occidente romanico, come quello in stucco di Sant Joan de Caselles in Andorra, o il celebre Volto Santo di Lucca (fig. 11), si pongono così come un'importante testimonianza del fatto che in epoca romanica non era previsto affatto un annerimento dei volti del Cristo in croce. Nel caso di Saint-Flour, ad esempio, il Cristo è ora completamente nero, ma è ben documentato come l'annerimento sia un'operazione moderna. È dunque in epoca moderna che la tipologia del Cristo crocifisso iniziò ad esser collegata ad uno scurimento del volto, come se anche le sculture sicuramente realizzate in Occidente potessero vantare in tal modo un legame antico ed originario con l'Oriente bizantino, dove i volti foschi, almeno da un certo punto in poi, divennero una norma figurativa.

Al Volto Santo di Lucca, una delle più celebri immagini medievali di culto¹⁵, sono abitualmente ricondotte una serie di sculture romaniche raffiguranti Cristo sulla croce, vestito di una lunga tunica¹⁶. Conservato nella cappella costruita da Matteo Civitali nel 1484 all'interno della cattedrale lucchese di San Martino, il Volto Santo è un crocifisso ligneo che la leggenda definisce come un'immagine *acheropita* (cioè non fabbricata da mano umana), e che è stato ed è ancora al centro di una diffusa venerazione in tutta Europa fin dal Medioevo.

Al di là delle questioni riguardanti la diffusione del tipo iconografico della statua di Lucca nel Medioevo, o la presenza di un eventuale modello precedente, mi sembra opportuno ricordare che la tipologia originale della statua non è collegata in effetti al colore nero del volto. Le testimonianze sul fatto che il Volto Santo di Lucca non fosse nero in origine nelle sue parti del corpo visibili sono ben note alla critica, a partire dalla miniatura del codice Tucci Tognetti che nel XIV secolo mostra la statua del Volto Santo con i colori naturali chiari, fino ad arrivare all'affresco cinquecentesco di Amico Aspertini in San Frediano che raffigura il trasferimento del Volto Santo verso

Internazionale. Lucca, Palazzo Pubblico 21-23 ottobre 1982, Lucca 1984; *Il Volto santo. Storia e culto*, a cura di P. Baracchini, Lucca 1992; *La Via Francigena. Il Volto Santo di Lucca. Storia e leggenda*, Lucca 1997; *La Santa Croce di Lucca: il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini*. Atti del Convegno. Lucca 2001, Empoli 2003; *Der Volto Santo in Europa. Kult und Bilder des Krucifixes im Mittelalter*. Atti del Convegno Internazionale. Engelberg 2000, a cura di M. C. Ferrari e A. Meyer, Lucca 2005; G. Concioni, *Contributi alla storia del Volto Santo*, Pisa 2005; *La Santa Croce: il culto del Volto Santo*, a cura di G. Parrini, Santa Croce sull'Arno 2006.

¹³ Su un caso particolare studiato recentemente: E. Neri Lusanna, *Oltre il rilievo: il colore nel Cristo ligneo duecentesco di San Giovanni Forcivitas a Pistoia*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2011, pp. 357-366.

¹⁴ Tre casi studiati monograficamente: G. Sorce Lo Vullo, *Il SS. Crocifisso "Signore della città": il Cristo nero di Caltanissetta; antichità, culto, istituzione*, Caltanissetta, 2003; A. Lombatti, *Il Cristo Nero di S. Niccolò: un Volto Santo?*, in "Archivio storico per le provincie Parmensi", IV ser., 54 (2002) [2003], pp. 125-133; *Il Cristo nero della Cattedrale di Nardò*, a cura di M. Gaballo, S. Bove Balestra, Galatina, 2005.

¹⁵ Cfr. R. Haussherr, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, 1972/1990, coll. 471-472, e la relativa voce nell'*Enciclopedia dell'Arte Medievale*; P. Lazzarini, *Il Volto Santo di Lucca: origine, memorie e culto del taumaturgo Crocifisso*, Lucca 1982; P. Lazzarini, *Il Volto Santo di Lucca: 782-1982*, Lucca 1982; *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medioevale*. Atti del Convegno

¹⁶ M. Armandi, "Regnavit a ligno Deus": *il crocifisso tunicato di proporzioni monumentali*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro: un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di A. M. Maetzke, Cinisello Balsamo 1994, pp. 124-155; E. Sinigaglia, *Il Christus patiens e tunicato: alle origini di una variante iconografica politico-religiosa nell'impero ottoniano*, in *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*. Atti della giornata di studio. Padova 2007, Padova 2009, pp. 29-36; V. Ascanio, S. Martinelli, E. Rossi, *Il Volto Santo di Rocca Soraggio: storia e restauro*, Lucca 2009; P. Refice, *Riflessioni sul "Volto Santo" di Sansepolcro*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Medioevo*, a cura di M. Collareta, P. Refice, Firenze 2010, pp. 83-89.

¹⁶ M. Armandi, "Regnavit a ligno Deus": *il crocifisso tunicato di proporzioni monumentali*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro: un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di A. M. Maetzke, Cinisello Balsamo 1994, pp. 124-155; E. Sinigaglia, *Il Christus patiens e tunicato: alle origini di una*

variante iconografica politico-religiosa nell'impero ottoniano, in *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*. Atti della giornata di studio. Padova 2007, Padova 2009, pp. 29-36; V. Ascanio, S. Martinelli, E. Rossi, *Il Volto Santo di Rocca Soraggio: storia e restauro*, Lucca 2009; P. Refice, *Riflessioni sul "Volto Santo" di Sansepolcro*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Medioevo*, a cura di M. Collareta, P. Refice, Firenze 2010, pp. 83-89.

Lucca (fig. 12), narrato nella *Leggenda Leobiniana*¹⁷, o ancora al Volto Santo attribuito a Piero di Cosimo del Museo Nazionale di Belle Arti di Budapest comprato a Venezia nel 1893¹⁸. È comunque da questo modello che si produssero una serie di altre statue di Cristo sulla croce destinate ad divenire l'oggetto di una grande venerazione popolare. La già ricordata Majestat Batlló del Museo Nazionale d'arte della Catalogna (fig. 13), così come gli altri Crocifissi dell'Occidente romanico, sui quali le indagini monografiche negli ultimi decenni si sono moltiplicate, costituiscono evidentemente un chiaro esempio per dimostrare che in epoca romanica non era previsto un annerimento dei volti del Cristo in croce.

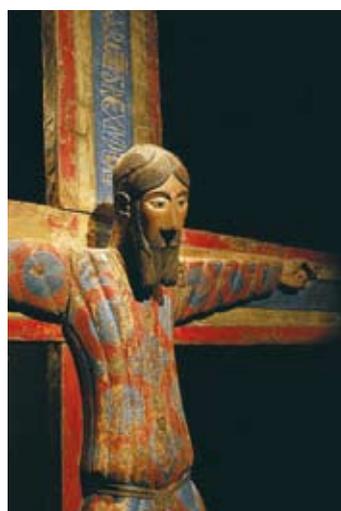
A proposito del raggio di diffusione del modello costituito dal Volto Santo di Lucca non annerito in una tecnica diversa da quella della scultura in legno, vorrei soffermarmi su un'opera ancora poco conosciuta. Mi riferisco ad una pittura murale rappresentante un Cristo re trionfante nella posizione della crocifissione (figg. 14-15), tuttora visibile nell'antica chiesa francescana, oggi neo-gotica, di Keszthely (sita nell'Ungheria occidentale, sulle sponde del lago Balaton)¹⁹, dove i francescani si erano installati verso il 1367-1368²⁰.



12. Lucca, San Frediano, Amico Aspertini, Volto Santo.



14. Keszthely, interno dell'abside, Volto Santo.



13. Barcellona, Museo Nazionale d'arte de Catalunya, Majestat Batlló.

trale, pubblicate in X. Barral i Altet, *Il Volto Santo di Lucca come Cristo dell'Ascensione: un'iconografia originale di fine Trecento nella chiesa francescana di Keszthely (Ungheria)*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2011, pp. 453-462. Vorrei ricordare che anche in Ungheria, nel Keresztény Múzeum di Esztergom, si conserva una scultura lignea molto bella, datata agli anni 1170-1180, e considerata di fabbricazione tedesca, nella quale il volto e le mani sono chiaramente ridipinti di un rivestimento scuro (fig. 10).

²⁰ B. Z. Szakács, *Palatine Lackfi and His Saints. Frescos in the Franciscan Church of Keszthely*, in *Promoting the Saints. Cults and Their Context from Late Antiquity until the Early Modern Period. Essays in Honor of Gábor Klaniczay for His 60th Birthday*, a cura di O. Gecser, J. Laszlovszky, B. Nagy, M. Sebök, K. Szende, Budapest 2010, pp. 207-225.



15. Keszthely, interno dell'abside, Volto Santo, particolare.

¹⁷ Per questi confronti cfr. i testi citati *supra*, in nota 11.

¹⁸ *Museum of Fine Arts Budapest. Old Master's Gallery: Summary Catalogue*, vol. I (*Italian, French, Spanish and Greek Paintings*), a cura di W. Tátrai, London-Budapest 1991 (n. inv. 1100); D. Geronimus, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, Yale 2006.

¹⁹ Riprendo in questa sede alcune delle conclusioni alle quali sono giunto analizzando questo caso dell'Europa cen-

Nel 1974, durante lavori di pulizia e di restauro dei muri della chiesa, fu scoperto un consistente ciclo di pitture murali gotiche che ricopriva interamente le pareti d'ambito dell'abside poligonale dell'edificio²¹. Il complesso decorativo fu pubblicato da Mária Prokopp ed è stato recentemente studiato, per le parti relative alla vita della Vergine, da Bela Szolt Szakács²². Le pitture murali dell'abside, nella parte superiore, includono non solo un ciclo dedicato alla vita della Vergine, a proposito del quale sono state segnalate derivazioni dalla pittura senese della prima metà del Trecento e riflessi iconografici settentrionali, ma anche frammenti della vita e della passione di Cristo, santi a figura intera tra le finestre, e busti di profeti e di apostoli nelle zone basse dell'abside. Nella parte inferiore e piena della parete orientale, sotto la finestra centrale, proprio dietro all'altare, leggermente spostata a destra, si trova la rappresentazione monumentale sulla quale vorrei attirare l'attenzione: un Cristo in croce, chiaramente esemplato sul lontano modello primo-duecentesco del Volto Santo di Lucca, un pannello rettangolare, di grandi dimensioni, che manca della porzione inferiore.

²¹ F. Rády, *A keszthelyi ferences templomfalfestményeinek restaurálásáról – évitizedek távlatában*, in "Magyar Műmlékvédelem. A Műmlékvédelmi Tudományos Intézet Közleményei", XIV (2007), pp. 63-72.

²² M. Prokopp, *A keszthelyi plébániatemplom gótikus fal-képei* (Gothic wall-paintings in the parish-church at Keszthely), in "Művészet", 1978, 4, pp. 24-29; M. Prokopp, *Keszthely és Siklós újonnan feltárt gótikus fal-képei*, in "Ars Hungarica", XVIII/2 (1995), pp. 155-167; M. Prokopp, *Znovu odkrite gotické fresky v Keszthelyi*, in *Pocta Vaclavovi Menclovi*, a cura di D. Borutová e S. Orisko, Bratislava 2000, pp. 85-96; B. Z. Szakács, *The Fresco Cycle of the Holy Virgin in the Franciscan Church of Keszthely*, in "Ikon", 3 (2010), pp. 261-270.

²³ Sulle diverse derivazioni iconografiche si veda adesso E. Sinigaglia, *Il Christus patiens e tunicato: alle origini di una variante iconografica politico-religiosa nell'impero ottoniano*, in *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*. Atti della giornata di studio. Padova, 31 maggio-1 giugno 2007, a cura di V. Cantone, S. Fumian, Padova 2009, pp. 29-36.

²⁴ Cfr. A. C. Quintavalle, *Rosano e i crocifissi viventi della riforma: dal "Volto Santo" di Lucca a Batlló*, in "OPD restauro", 20 (2008), pp. 139-170.

²⁵ Sulla pittura gotica in Europa centrale e le sue relazioni con l'Italia si veda M. Prokopp, *Italian Trecento Influence on*

Inserito in una cornice ad imitazione dei motivi cosmateschi a mosaico di vivi colori, su un fondo uniforme scuro, il Cristo riproduce appunto perfettamente il modello lucchese del Cristo coronato, dotato di un nimbo, con i capelli lunghi cadenti sulle spalle, e vestito di una lunga tunica con le ampie maniche²³: un modello di frequente riprodotto in tutta Europa nelle sculture lignee²⁴, ma meno noto dal punto di vista della riproduzione in pittura.

L'iconografia è interessante da molteplici punti di vista. In primo luogo, perché documenta con chiarezza la diffusione del gusto e la grande devozione per l'immagine del Volto Santo di Lucca nell'Europa centrale nel periodo gotico²⁵. In secondo luogo perché conferma l'idea che qui vado esponendo, cioè la riproposizione dell'iconografia del Volto Santo con il viso color carne, anteriore dunque all'annerimento tardo del modello originale lucchese.

L'immagine di Keszthely, che testimonia dello sguardo italiano dei suoi committenti e dei suoi esecutori, non è l'unica riproduzione del Volto Santo che sia stata segnalata nell'Europa centro-orientale. Nella chiesa ora evangelica di Štítňik (Csetnek), nell'attuale Slovacchia ma già in territorio ungherese²⁶, si conserva una riproduzione piuttosto fedele del Volto Santo sul muro occidentale della navata settentrionale, a coronamento di un ampio ciclo della vita e della passione di Cristo databile alla fine del Trecento. L'immagine si staglia all'interno di una cornice ad imitazione del mosaico, e rappresenta il Cristo trionfante, dotato di una ricca corona, con i capelli fluenti, vestito di una bella tunica che tutto lo ricopre, posto su una croce che, come a Lucca, include un ricco elemento vegetale. Cristo vi appare stante, con i piedi non collegati alla croce (che in effetti scompare del tutto nella parte inferiore), ma poggiati ben visibili su un piedistallo che potrebbe anche sembrare la tavola di un altare. Accanto a lui si riconosce un devoto donatore in ginocchio e in preghiera²⁷.

Murals in East Central Europe particularly Hungary, Budapest 1983 (per Keszthely, pp. 158-159).

²⁶ Su Štítňik si veda *Kunst-denkmäler in der Tschechoslowakei Slowakei. Ein Bildban-*

dbuch, Leipzig 1979, p. 404, e la bibliografia generale nel volume *Umenie na Slovensku. Stručné dejiny obrazov*, Bratislava 2007, p. 43 e p. 231 (la sezione medievale è a cura di I. Gerát).

²⁷ D. Radocsay, *Wandgemälde im Mittelalterlichen Ungarn*, Budapest 1977, pp. 137-139; M. Prokopp, 1983, pp. 148-149; M. Tognier, *Stredoveká nástenná mal'ba v Gemeri*, Bratislava 1989, pp. 44 e 186-188.



16. Poniky, parete con il Volto Santo.

Un po' più tardi, nei primi decenni del XV secolo, nella chiesa francescana di Poniky (Pónik), oggi pure in Slovacchia, fu realizzato un affresco, tuttora visibile, nel quale, sempre all'interno di una cornice dipinta ad imitazione delle bordure mosaiccate, si riconosce bene un'altra riproduzione del Volto Santo lucchese (fig. 16)²⁸. Anche in questo caso il Cristo è raffigurato sulla croce ma con la medesima attitudine di una Maestà: coronato, con gli occhi aperti, riccamente vestito di una lunga tunica. Ai lati della croce, nei riquadri delimitati dalla croce stessa, si individuano due personaggi che forse rappresentano i donatori. Uno dei due appare inginocchiato e con le mani atteggiate in preghiera, ma le immagini sono fortemente danneggiate ed è difficile identificarlo con esattezza. Il pannello si trova isolato nella parte inferiore della parete destra sull'arco trionfale di accesso all'abside, proprio al di sotto di una scena della crocifissione che chiude il ciclo cristologico della parte superiore. La situazione del Volto Santo di Poniky e il suo isolamento nel programma iconografico generale indicano una posizione chiaramente privilegiata in rapporto ai fedeli e alla liturgia che nella chiesa doveva svolgersi: giocando il ruolo di icona, o di pala d'altare che dir si voglia, il pannello si trovava posto verosimilmente in relazione diretta con un altare secondario della chiesa (attualmente davanti all'immagine ancora si vede un altare), e poteva giocare un ruolo centrale nel culto locale del Volto Santo.

Più tarda rispetto alle riproduzioni del Volto Santo lucchese in legno, la diffusione di queste rappresentazioni dipinte su muro in Europa centrale è attestata da altri casi significativi, che vanno dall'Austria, alla Polonia²⁹ e alla Germania³⁰. Comunque, gli esempi di Štítník (Csetnek) e di Poniky, nei quali l'immagine del Volto Santo è accompagnata da personaggi in preghiera e con una gestualità che allude al dono e alla devozione, mi inducono a non escludere che anche nella parte inferiore del pannello di Kesthely fosse stata rappresentata una figurazione dello stesso tipo, con uno o più donatori. Se così fosse, assisteremmo ad un fenomeno molto particolare: sembra quasi, infatti, che in questi territori dell'Europa centro-orientale il Volto Santo lucchese sia stato adottato da donatori privati in funzione devozionale, quasi in rivalità, potrei dire, l'uno con l'altro nella varietà della resa pittorica e iconografica del lontano modello italiano: un punto di vista che mi pare confermato dalla posi-

²⁸ D. Buran, *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei: die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*, Weimar 2002, pp. 125-170, fig. 96. Una bella illustrazione dell'intera parete affrescata si trova anche nel capitolo di B. Z. Szakács nel recente volume collettivo *Magyar művészet* nella collana di Budapest *A művészet története*, p. 78, fig. 72, e anche in *Umenie na Slovensku ...*, 2007, p. 53.

²⁹ Per le referenze bibliografiche dei diversi esempi cfr. D. Buran, 2002, p. 149 e note 132-136.

³⁰ A. Müller, *Das Volto-Santo-Wandbild in der Allerheiligenkirche zu Erfurt*, in "Arbeitsheft des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie", n.f., 31 (2008), pp. 75-80, 245-246.

zione privilegiata e di rilievo che questi pannelli occupano nelle diverse chiese in cui si trovano.

Nel caso di Keszthely, l'assenza della parte inferiore del Cristo non ci permette di ipotizzare se l'immagine si trovasse poggiata su un altare, ma va detto che il Cristo delle rappresentazioni monumentali dipinte del Volto Santo è posto direttamente su un altare. A Linz, i piedi del Cristo tunicato in croce posano sulla tavola dell'altare tra due candelabri (una piccola parte della croce si vede sporgere tra i piedi)³¹. Nel Battistero di Parma, l'affresco effigiante il Volto Santo lo mostra posto maestosamente sulla ricca croce vegetale di derivazione lucchese, ma ancora una volta con i piedi ben fermi sull'altare: in questo caso, la parte inferiore della croce scompare completamente e non se ne vede neanche una porzione tra i piedi, come invece accade a Linz; la "statua" stante è però posta a Parma proprio dietro al calice dell'altare e davanti ad un polittico dipinto³².

A Keszthely, avendo eliminato la croce del modello lucchese, l'immagine appare come visivamente spostata nel tempo divino e assume il senso dell'apparizione o anche del ritorno del Cristo per la Pentecoste o alla fine dei tempi. Forse avremmo potuto capire meglio la sua iconografia se si fossero conservati gli altri elementi del ciclo nella parte inferiore del muro, ma la sua messa in scena monumentale appare, malgrado tutto, in tutta la sua originaria teatralità. Non si tratta di un dittico³³, ma di una figurazione a mio modo di vedere isolata in corrispondenza con l'altare principale della chiesa e la sua eventuale pala, nello stesso modo in cui i gruppi lignei della "Discesa dalla croce" venivano disposti in modo sopraelevato sopra l'altare o nel modo in cui le statue di Cristo in croce o della Madonna col Bambino venivano sistemate, anche queste su un *podium* rialzato, in posizione obliqua, sopra o dietro l'altare³⁴.

La pittura murale di Keszthely è una testimonianza poco conosciuta ma di grande qualità che documenta quanto durante tutto il Medioevo sia stata ampia la diffusione europea del modello della statua lucchese, verso la quale accorrevano i pellegrini portandosi indietro i ricordi della sacra immagine. Questo esempio ungherese e anche gli altri esempi sopra citati dell'Europa centro-orientale, confermano ancora una volta che la figura del Volto Santo di Lucca che si prendeva a modello e si riproduceva in altri territori dell'Europa era del tutto priva di annerimento.

Nell'analizzare i fenomeni relativi alle statue annerite tra la fine del Medioevo e l'età moderna, c'è un ultimo elemento che vorrei chiamare in causa al fine di meglio comprendere le diverse componenti che intervennero nelle pratiche di trasformazione delle immagini: mi riferisco all'associazione che ad un certo punto dovette instaurarsi tra le statue in legno, i reliquiari e i metalli preziosi. La pittura delle statue medievali può infatti essere considerata anche come una sorta di elemento di sostituzione dei grandi e lussuosi rivestimenti di metallo, oro e argento, delle statue reliquiario³⁵. Riprendendo la forma fisica di un personaggio rappresentato in modo verosimile, la statua reliquiario permetteva al fedele di avvicinarsi alla rappresentazione fisica del santo venerato.

Il restauro della statua di san Chaffre a Le Monastier, vicino a Le Puy (fig. 8), ha permesso, a tal riguardo, di constatare che, al di sotto del rivestimento di metallo, si trovava una statua di legno perfettamente finita e policroma, documentando così il fatto che la statua lignea dipinta probabilmente costituisce sempre la versione povera di una statua rivestita di metallo³⁶.

³¹ L. Schmidt, *Das Linzen ...*, in "K. Jr. der Stadt Linz", 1964, pp. 59-67; *1200 Jahre Martinskirche Linz (799-1999)*. Catalogo della mostra, Linz 1999; per l'architettura della chiesa cfr. R. Koch, *Die Baugeschichte der Martinskirche in Linz bis zum Ausgang des Mittelalters*, ivi, pp. 63-70.

³² *Il battistero di Parma: iconografia, iconologia, fonti letteraria*, a cura di G. Schianchi, Milano 1999; C. Frugoni, *Il Battistero di Parma: guida a una lettura iconografica*, Torino 2007.

³³ M. Prokopp, 1985.

³⁴ Cfr. X. Dectot in *Catalogue romane: sculptures du Val de Boï*. Catalogo della mostra. Paris, Musée National du Moyen Age; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, a cura di J. Camps i Sòria, X. Dectot, Paris 2004. Rinvio anche al Convegno organizzato alla Sorbonne in occasione della stessa mostra, in corso di pubblicazione.

³⁵ Sui grandi tesori delle chiese medievali francesi si vedano *Les Trésors des églises de France*. Catalogo della mostra. Paris, Musée des Arts décoratifs, Paris 1965; X. Barral i Altet, *Reliques, trésors d'églises et création artistique*, in *La France de l'an Mil*, a cura di R. Delort, Paris 1990, pp. 184-212; *Les reliques, objets, cultes, symboles*, a cura di E. Bozoky, A.M. Helbétius, Turnhout 1999.

³⁶ B. Drake Boehm, *Les bustes reliquaires romans du Limousin*, in "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà", XXIX (1998), pp. 45-51; D. Gaborit-Chopin, *Les statues-reliquaires et la renaissance de la ronde-bosse. Le Majestés romanes*, in *La France romane au temps des premiers Capétins (987-1152)*. Catalogo della mostra, Paris 2005, pp. 378-385.

La mostra del Museo del Louvre sulla Francia romanica ci ha consentito di osservare un'ampia serie di busti e statue romaniche in legno e in metallo, che permettono di studiare da vicino questo gioco complesso e ambivalente tra il metallo e la policromia³⁷. In qualche caso come a Maurs, il busto di san Cesario è rivestito di metallo, ma la testa e le mani ne sono prive e presentano una policromia con effetti naturalistici. La statua di santa Fede di Conques o il busto di san Baudimo a Saint-Nectaire hanno a loro volta conservato il rivestimento metallico originale, mentre la statua di legno della Vergine al Museo del Louvre cerca nel legno e nel colore l'apparenza di un metallo luccicante. Per quanto riguarda l'aggiunta di metallo e la relazione tra il legno del viso, delle mani, e il metallo del corpo, va ricordata anche la Vergine di Santa Maria la Real de Irache in Navarra, documentata tra il 1191 e il 1197³⁸.

La statua di santa Fede a Conques costituì in effetti una vera e propria novità al momento della sua realizzazione, alla fine del X secolo³⁹. Si tratta di una statua-reliquario in legno, raffigurante una martire in trono, santa Fede appunto, ispirata alle statue delle Madonne in Maestà. In quest'ottica, altre statue lignee, poi rivestite di metalli preziosi, furono eseguite in Francia intorno all'anno Mille: in Alvernia, in Linguadoca o in Aquitania, come testimonia anche l'autore del *Libro dei miracoli* (attribuito a Bernardo d'Angers), che afferma di aver visto, nel 1012, riunite in sinodo a Rodez, le Maestà di Vabres, Rodez, e Conques, circondate da cassette e altri reliquiari. Va ricordato, a tal proposito, che ad Aurillac si venerava la statua di san Gerardo che Bernardo descrive come «rimarchevole per il suo oro molto sottile, le sue pietre di gran pregio e riproducenti con grande abilità i tratti di un viso umano», e che a Limoges una statua di san Marziale era stata eseguita nel 952 dal monaco Gosberto. Senza voler entrare nella questione della raffigurazione della santa Fede come martire in trono, è da rilevare che questa Maestà fu fabbricata su un'anima di legno scolpito, poi rivestito d'oro, con gli occhi di smalto e di pietre preziose, perle fini, pietre dure e filigrane. Vi furono inseriti anche cammei e intagli antichi, cristalli e placche di oreficeria realizzate nell'alto Medioevo⁴⁰. Le reliquie erano contenute in una cavità scavata nel retro dell'anima di legno.

In questo tipo di raffigurazioni si può riconoscere il medesimo spirito che informa quelle icone bizantine nelle quali il metallo rivestiva quasi completamente le figure lasciando scoperti solo i volti policromi. Icone di questo tipo dovettero giungere anche a Montecassino al tempo dell'abate Desiderio, come ci testimonia la *Cronaca* di Leone Marsicano, dalle cui parole apprendiamo che l'emissario dell'abate cassinese ne fece eseguire a Costantinopoli dieci in argento massiccio, e che artisti appositamente educati nell'abbazia ne realizzarono altre tre rotonde, circondate da una cornice d'argento⁴¹. Ma naturalmente quando pensiamo ad icone lignee pressoché completamente coperte di metallo non può non venirci alla mente anche il celebre Salvatore lateranense, anche noto come "Acheropita del Sancta Sanctorum", nel quale la piccola porzione dipinta della testa emerge quasi a fatica dall'ingombro della coperta metallica, quasi a voler segnalare visivamente che del corpo era la sola testa quella che più contava nella relazione del fedele con il divino⁴².

Le riflessioni fin qui proposte mi inducono a formulare un'ipotesi che ritengo, allo stato attuale delle nostre conoscenze, l'unica concretamente perseguibile. Considerato il dato indiscutibile che le statue lignee romaniche furono annerite in epoca posteriore al Medioevo, sono del parere che questo tipo di trasformazione trovava le sue motivazioni in particolare nella volontà di ricreare un Medioevo fosco e lon-

³⁷ *La France romane au temps des premiers capétiens (987-1152)*, Paris 2005.

³⁸ J. Martínez de Aguirre, *Sobre la cronología y el autor de la imagen románica de Santa María de Real de Irache (Navarra)*, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)", VII-VIII (1995-1996), pp. 45-50.

³⁹ J. Taralon, *Sainte Foy de Conques. La mejesté d'or*, in "Bulletin Monumental", 155/1 (1997), pp. 7-80.

⁴⁰ X. Barral, *Définition et fonction d'un trésor monastique autour de l'an Mil: Sainte-Foy de Conques*, in *Haut Moyen Age, culture, éducation et société. Etudes offertes à Pierre Riche*, a cura di M. Sot, Paris 1990, pp. 401-408; *Le Trésor de Conques*. Catalogo della mostra. Paris, Louvre, 2.11.2001-11.3.2002, Paris 2001.

⁴¹ *Chronica monasterii Casinensis*, III, 32.

⁴² Si veda, da ultimo, V. Lucherini, *Gervasio di Tilbury, Giraldo di Barri e il Salvatore lateranense: una nuova proposta interpretativa sulla funzione delle teste tagliate*, in "Rivista on line di Storia dell'arte", Roma, 1 (2009), pp. 7-32.

tano, orientale e bizantineggiante. Il riferimento ai volti scuri dei personaggi sacri si riscontra sovente nella storiografia artistica fin dal Cinquecento e ad essa è sempre accompagnata una connotazione negativa: il colore scuro dei visi, la mancanza di un'attenzione cromatica di impronta naturalistica, sono letti come un sicuro segnale di una provenienza orientale. Ciò significa che se dal punto di vista intellettuale, nei *milieux* artistici, quei volti erano letti come un segno di arretratezza figurativa e stilistica, dal punto di vista devozionale proprio quell'annerimento, che ne costituiva un dato formale negativo, diveniva nell'immaginario popolare, e non solo popolare, un tratto nobilitante: l'Oriente, culla del cristianesimo, si ergeva così a matrice generante di una tipologia di rappresentazione sacra che, proprio in quanto vagamente orientale (limitatamente al colore della pelle), ne garantiva una maggiore autorevolezza culturale.

⁴³ Cfr. G. Ravasi, *Il Cantico dei Cantici*, Bologna 1992; H. Schreiner, *Vergine, madre, regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Roma 1995.

⁴⁴ Su questa Madonna si veda l'intervento di G. Gentile, pubblicato in questi stessi Atti, dal titolo *Percezione, riproduzione e imitazione di immagini mariane*, al quale rinvio anche per l'ampia bibliografia su questi temi.

Per ciò che riguarda il Medioevo, è necessario dire chiaramente che non c'è alcuna ragione teologica, testuale o liturgica per giustificare la presenza di statue nere. Ma non c'è dubbio che ad un certo punto si deve essere creata una connessione tra l'evocazione glorificante, antichizzante e orientaleggiante dello scurimento dei volti e il passo del *Cantico dei Cantici* nel quale si dice: «Io sono bruna ma bella, figlie di Gerusalemme, come le tende di Kedar, come le cortine di Salomone. Non badate se sono piuttosto scura: mi ha abbronzata il sole. I figli di mia madre si sono adirati con me; mi hanno posto a guardia delle vigne...» (*Cantico* 1,5-6).

Ormai sappiamo, come hanno dimostrato le indagini chimiche, che sbagliavano sicuramente i commentatori ottocenteschi che volevano vedere nelle Madonne lignee dal volto nero un prodotto medievale e collegavano lo scurimento proprio a questo passo del *Cantico*, non sapendo che quell'annerimento era soltanto un'aggiunta posteriore, quale che ne fosse l'epoca di esecuzione.

Ma non c'è dubbio che l'associazione tra la Madonna e la fanciulla del *Cantico* risalga direttamente all'interpretazione allegorica del passo proposta dalla trattatistica medievale⁴³.

Ciononostante è appunto soltanto in un periodo più tardo che il volto scuro della sulamita del *Cantico* deve aver indotto, da parte sua, forse in maniera concomitante con l'intervento di altri condizionamenti simbolici, a far scurire i volti delle Madonne lignee medievali al fine di renderli più venerati. Basti citare, a questo riguardo, il fatto che nella tavola della Galleria Nazionale di Praga raffigurante una Madonna col Bambino del tipo della *Kykkotissa* e proveniente da Brežnice, l'aureola della Vergine reca l'iscrizione «*nigra sum sed formosa filie Ier[usalem]*»⁴⁴, come a voler creare un legame diretto con lo scurimento del volto. È interessante osservare come il retro di questa tavola rechi un'altra iscrizione, tardo-quattrocentesca, nella quale si attesta che si tratta di una copia, fatta eseguire dal re di Boemia Venceslao, della Madonna di Roudnice che si voleva dipinta da san Luca. Ritenuta da alcuni proprio la tavola fatta fare da Venceslao nel 1396, da altri un'ulteriore copia tardo-quattrocentesca, l'immagine con quel verso biblico sull'aureola testimonia di un'importante connessione tra la riproduzione visiva della Madonna orientale dal volto scuro e il testo biblico.

Naturalmente questa connessione non costituisce un dato medievale, ma una riflessione a posteriori su una Madonna già annerita con altre finalità, e la relazione con il *Cantico dei Cantici* non spiegherebbe comunque perché anche i Bambini portati in grembo dalle Madonne fossero soggetti, ad un certo punto, al medesimo procedimento di annerimento del volto e delle mani.

Le Madonne Nere non corrispondono dunque ad un fenomeno di *inventio* o alla creazione medievale di una nuova tipologia iconografica, perché ormai è chiaro che non vi sono statue concepite *ab origine* come nere. Constatando che, come indica bene la miniatura della Madonna di Le Puy conservata a Vienna, l'annerimento medievale è però spesso un fenomeno già tardo-gotico, che sembra conoscere una diffusione crescente addirittura in pieno Rinascimento e che non sembra inoltre costituire la risposta ad un'imposizione ecclesiastica dall'alto, allora dobbiamo cercare la spiegazione o nella religiosità specifica del sito in cui avviene l'annerimento o più verosimilmente in una sorta di moda che si generalizza a partire dalla fine del XIV secolo nella volontà di conferire una più tangibile santità alle sculture lignee.

Probabilmente quello tardo-gotico è anche il risultato di un cambio di statuto dell'immagine che non nasce dalla ricerca di una maggiore antichità, come avverrà nei casi di annerimento ottocentesco, ma da una nuova ricerca del soprannaturale, connessa alla volontà di rappresentare il sacro in maniera visibile. J. Wirth ha sottolineato ad esempio l'importanza, nel IV Concilio lateranense, dell'affermazione della presenza reale di Cristo nell'eucarestia e della decisione di conferire indulgenze, nel 1216, al culto della vera immagine di Cristo conservata a Roma nella chiesa della Santa Croce di Gerusalemme. Questa diffusione del soprannaturale visibile attraverso le immagini si amplierà nei secoli successivi al gotico⁴⁵, e probabilmente non è senza relazione con le operazioni di annerimento subite dalle statue nere.

Da questo punto di vista un ruolo decisivo fu verosimilmente giocato dal gusto per l'Oriente bizantino diffuso in Occidente attraverso l'Italia del Duecento. Le numerose opere di oreficeria accumulate nei tesori delle chiese e la diffusione delle icone d'oltremare fecero nascere una forte volontà di imitazione che Hans Belting ha già da tempo individuato⁴⁶, e che più recentemente Michele Bacci ha messo in evidenza nel suo saggio per la mostra di Cimabue a Pisa⁴⁷. Se i visi neri in un corpo policromo sono il risultato del fascino esercitato dalle nuove forme artistiche della religiosità orientale, la loro stessa realizzazione porterebbe a vedere un collegamento diretto fra statue di metallo e statue di legno dipinto in Occidente. Molte delle statue che presentano il viso nero erano vestite in maniera differente in circostanze liturgiche diverse. Così la Vergine di Le Puy e tante altre di queste statue mostravano solo il viso come unico elemento corporeo visibile, esattamente come le icone bizantine rivestite di metallo.

La questione dei volti scuri nell'arte medievale è, in fin dei conti, tanto una questione di storiografia moderna quanto un aspetto problematico della religiosità medievale. Il mistero che la storiografia contemporanea ha attribuito alle Madonne Nere è di fatto un'invenzione appunto contemporanea rispetto a coloro che intendevano andare alla ricerca dell'antichità delle statue. Numerosi sono gli esempi in Francia e nel resto dell'Europa di statue dipinte addirittura durante l'Ottocento. Del resto, come accennavo in apertura, l'espressione *Vierge noire* è stata "inventata" nell'Ottocento per essere poi utilizzata nel corso di tutto il Novecento. Così si è generata molta confusione e numerose attribuzioni al Medioevo di ridipinture nere in realtà moderne.

Proprio durante l'Ottocento, non di rado i giudizi sulle "nere" Madonne bizantine furono piuttosto duri. A questo proposito, mi piace citare due casi tardo-ottocenteschi particolarmente interessanti: nel 1872, in un dialogo sulle arti tra il maestro ed il giovane, Paolo Tedeschi, nella sua *Storia delle belle arti raccontata ai giovinetti*, descriveva Costantinopoli «come una città e una corte piena di servi, femmine e cor-

⁴⁵ P. Sers, *Icônes et saintes images. La représentation de la Transcendance*, Paris 2002.

⁴⁶ In generale sulla funzione delle statue di culto cfr. H. Belting, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Bologna 1979, Bologna 1982, II, pp. 35-53; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früherer Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981 (trad. it. *L'arte e il suo pubblico*, Bologna 1986); H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, Monaco 1990 (trad. it. *Il culto delle immagini*, Roma 2001).

⁴⁷ M. Bacci, *Pisa e l'icona*, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*. Catalogo della mostra. Pisa, 25 marzo-25 giugno 2005, a cura di M. Burrelli e A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 59-65.

tigiani, ...nella quale i pittori, per volontà dei preti, facevano Cristi brutti che fanno paura e Madonne Nere come fossero donne tartare o etiopiche». In un saggio sulla *Fisiologia della pittura trecentista* apparso nella "Nuova Antologia" del 1878, Giovanni Battista Toschi accusava i pittori bizantini di fare Madonne «bruttissime sotto ogni aspetto», con le «carni color cioccolato»⁴⁸.

La questione della fortuna delle Madonne Nere deve quindi essere inserita nel più vasto ambito della questione della fortuna dei primitivi in età moderna. L'annerimento tardo-gotico, quattrocentesco, moderno e sette-ottocentesco, di statue prodotte durante l'età romanica nasceva anche dal desiderio di avvalorare l'antichità delle sculture medievali agli occhi dei riguardanti, e di monumentalizzare, secondo un nuovo gusto, sculture delle quali non si riuscivano più ad individuare le valenze estetiche originarie. Di tali statue infatti si coglieva evidentemente il fatto che fossero state realizzate molto tempo prima, ma non si riusciva a comprendere la precisa contestualizzazione storica e cronologica. Esse sembravano provenire da un antico indifferenziato, latamente bizantino, lontano ed orientale. Annerirle contribuiva a sottolineare di fronte al fedele la legittimità della loro conservazione in strutture architettoniche e liturgiche in rapida trasformazione, soggette ai cambiamenti della modernità. Il colore scuro doveva evocare l'esotismo delle origini, la loro leggendaria provenienza da un Oriente tanto più indefinito quanto più necessario. Annerirle servì forse anche a preservarle dalla distruzione.

⁴⁸ Per entrambe le citazioni si veda M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, p. 60. Su questo volume si veda la recensione di X. Barral i Altet in "Arte medievale", n.s., 4, 2005 (2006), 1, pp. 139-143.



Santuario di Jasna Góra, icona della Madonna Nera di Częstochowa

Madonne Nere della Francia meridionale: forma e diffusione di un culto

Sophie Cassagnes-Brouquet
Università di Tolosa II "Le Mirail"

¹ I. H. Forsyth *The Throne of Wisdom, Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton (N. J.) 1972, pp. 20-22.

² A. Malraux, *La métamorphose des Dieux, le Surnaturel*, Paris 1977.

³ É. Saillens, *Nos Vierges Noires*, Paris 1945.

Come un idolo, strano e ieratico, una Madonna Nera troneggia nel centro di una cappella colma di ex-voto, accumulati nel corso dei secoli. A Meymac nel Limosino, a Orcival in Alvernia, a Rocamadour nel Quercy, oppure a Manosque in Provenza, essa sembra invitarci ad un misterioso viaggio nel tempo e nell'immaginario.

Fra le innumerevoli raffigurazioni della Vergine, la Madonna Nera si distingue per la sua astrazione e la sua purezza da idolo; appartiene ad un tempo in cui il

dialogo con l'aldilà era ancora possibile e perfino quotidiano. L'immagine di cui parlo è naturalmente quella della statua di legno che appare in maestà, con il Bambino seduto sulle ginocchia¹. «Reliquiario o Maestà, la Vergine Romanica non trasmetteva, non provava nessun sentimento che non fosse in relazione con Dio: l'arte sacra non aveva per oggetto la partecipazione dei fedeli al sentimento delle figure sacre, ma ad un mistero. L'età della Madonna in Maestà era un'età astratta, come l'età della Resurrezione», come disse bene André Malraux².

Le Madonne Nere conservate nel sud della Francia sono solo i resti di un culto molto più diffuso che ebbe a subire gli oltraggi del tempo ma anche le distruzioni delle Guerre di Religione e della Rivoluzione. Il solo censimento conosciuto di queste statue per il regno di Francia risale al 1550, nel momento cruciale dei disordini iconoclasti scatenati dall'avvento della Riforma protestante nel paese. Vi sono elencate 190 effigie presenti sul territorio francese. Nel 1945, E. Saillens, nel suo studio approfondito sulle Madonne Nere, ne conta 205, di cui la maggior parte sono di fattura recente, semplici copie di immagini più antiche scomparse³. Non c'è dubbio che le Madonne Nere siano state più numerose, tuttavia sarebbe inutile pensare che fossero distribuite in modo uniforme sul territorio del regno cristianissimo. È sufficiente un rapido esame geografico per dimostrarlo (fig.1).



1. Distribuzione delle statue nere della Vergine esistenti in Francia verso il 1550. Cartina ricostruita secondo E. Saillens, *Nos Vierges noires, leurs origines*, Paris 1945.

Se, fra tutti i paesi europei, la Francia predomina per numero di queste statue, un'occhiata alla cartina della loro localizzazione permette di dividere il paese in due: una Francia del nord meno popolata e una Francia del sud molto più segnata dal fenomeno, con tre grandi territori in cui sono maggiormente presenti: il massiccio Centrale, l'Alvernia e Velay soprattutto (oltre sessanta Madonne Nere), i Pirenei (dodici nel Rossiglione) e la Provenza (venti).

Famiglie di statue: Alvernia, Provenza e Rossiglione

Le statue alverniate sono caratterizzate da un'aria di famiglia: sono quasi tutte, o per lo meno la maggior parte, statue in Maestà romaniche o copie, quando l'originale è scomparso. Esse si rifanno a due principali modelli storici, la Madonna Nera del Puy en Velay e quella di Notre-Dame du Port di Clermont-Ferrand.

Nel cuore della regione alverniate, l'attuale dipartimento del Puy de Dôme, un tempo diocesi di Clermont, detiene il primato con una ventina di statue. Intorno a questo polo centrale, il Cantal, l'Alta Loira, l'Allier arricchiscono l'Alvernia, il Velay e il Bourbonnais con una buona decina di statue per ogni dipartimento. Le regioni limitrofe come il Limosino e il Quercy di Rocamadour completano l'insieme.

Molti autori hanno cercato di spiegare questa prevalenza dell'Alvernia con le teorie più varie. La prima parla di un passato celtico, di una regione rimasta insensibile alla romanizzazione, che ha conservato le tradizioni galliche attraverso queste effigie. Ma due solidi argomenti permettono di invalidarla: in primo luogo sembra molto inappropriato fare dell'Alvernia e del Massiccio Centrale in generale un polo di resistenza contro la civilizzazione romana, dal momento che numerose scoperte archeologiche hanno appunto provato il contrario e hanno dimostrato una precoce penetrazione delle influenze greche e latine nella regione. Infine, se le Madonne Nere sono l'appannaggio delle popolazioni celtiche, come si spiegano la loro estrema rarità in Bretagna e la loro totale assenza in Irlanda, terra cattolica per eccellenza?

A queste teorie che poggiano troppo sulla specificità delle Madonne Nere conviene opporre una constatazione molto banale: se le Madonne Nere vi sono più numerose che in altre regioni, il motivo è che si rifanno ad uno stile particolare delle statue a tutto tondo, la Madonna in Maestà, molto presente in Alvernia.

Anche se l'Alvernia e il Massiccio Centrale sembrano terre di elezione delle Madonne Nere, non dobbiamo tuttavia dimenticare che altre regioni posseggono numerosissime effigie, come la Provenza e il Rossiglione. La Provenza è una terra ricca di statue nere, tutte legate più o meno strettamente alla celebre Notre-Dame-de-Confession, venerata nella cripta della chiesa dell'abbazia di San Vittore di Marsiglia. La statua primitiva ha lasciato il posto ad una copia scolpita nel XV secolo. Intorno alla città, le Madonne Nere di Arles, Aix, Maillane, Noves, o Manosque attestano fra le altre l'importanza del culto reso a queste statue.

Fra la Provenza e il Rossiglione, la Linguadoca possiede anch'essa le sue Madonne Nere con le famosissime Notre-Dame des Tables di Montpellier o Notre-Dame de la Daurade di Tolosa⁴.

Le numerose Madonne Nere del Rossiglione rappresentano solo una parte delle molte statue della Catalogna, raggruppate intorno all'effigie miracolosa della Madonna di Montserrat. In questo caso la frontiera non riveste alcun significato e taglia artificialmente in due una vasta regione votata alla devozione per le Madonne Nere.

⁴ La prima è scomparsa durante le Guerre di religione, la seconda è stata distrutta durante la Rivoluzione e sostituita da una statua all'inizio del XIX secolo.

Madonne in Maestà

Lo sviluppo della statuaria partecipa all'espansione dell'arte romanica nel sud della Francia nell' XI e XII secolo. Lo schema più diffuso è quello della Madonna in Maestà, la *Sedes Sapientiae* che raffigura Maria seduta su un trono, frontale, ieratica, con lo sguardo perso oltre gli umani, e il Bambino seduto sulle ginocchia. Egli ha di fronte a sé gli innumerevoli fedeli che benedice con la mano destra, mentre con la sinistra sostiene il Libro. Maria ha i lineamenti di una donna in età matura ma la sua immagine possiede un carattere impregnato di maestà. È quasi sempre rivestita da una lunga tunica coperta da un velo-manto di cui l'artista si sbizzarrisce a scolpire le pieghe nel legno. Non presenta attributi, ma tiene Cristo fra le mani. Un Cristo, con un volto da uomo maturo: più che un bambino sembra un adulto in miniatura.

La comparsa della statuaria romanica è un fenomeno complesso, legato ai bisogni della nuova religiosità: la statua deve essere mobile per spostarsi durante le processioni organizzate in onore della Vergine, ma è anche legato a tendenze artistiche locali. Nel 1013, quando lo scolarca di Angers, Bernardo, si reca a Conques en Rouergue in compagnia dell'amico Bernier, i due uomini, provenienti da una tradizione culturale diversa, si stupiscono e si indignano per il costume locale di venerare delle statue-reliquiario, usanza molto poco diffusa nel nord del regno, e nella quale essi scorgono pura idolatria:

Secondo un uso antico in vigore in particolare in tutta la regione dell'Alvernia, del Rouergue e del territorio di Tolosa, e in tutti i paesi vicini, ogni chiesa fa realizzare una statua in oro, in argento o in qualsiasi altro metallo, in base alle risorse disponibili, e vi rinchiude con grandi onori il capo oppure qualche altra reliquia importante del santo⁵.

Alla fine, Bernardo si convince davanti ad un miracolo della statua di Sainte Foy de Conques, e deve inchinarsi alla tradizione locale. La cattedrale di Clermont possedeva reliquie della Vergine (una ciocca di capelli), per cui il vescovo Stefano III – che è anche abate di Conques, elemento, quest'ultimo, essenziale –, verso il 946 ordina all'orefice Adelelmo una magnifica statua reliquiario: una Madonna in Maestà con l'anima in legno, rivestita di lamelle di oro, scomparsa durante la Rivoluzione. Dobbiamo vedere in essa il prototipo delle statue romaniche dell'Alvernia, e in ogni caso è la Madonna in Maestà più antica conosciuta in tutto l'Occidente⁶. E così, è nel Massiccio Centrale che compaiono, agli albori dell'età romanica, le prime Maestà. Esse avranno un enorme successo nelle regioni fortemente romanizzate della Francia meridionale. Alle origini dell'arte romanica esiste quindi una stretta parentela fra l'ambito geografico delle Madonne Nere e quello delle statue-reliquiario.

Infatti le Madonne Nere più celebri, come quella del Puy en Velay, sono legate alla presenza di importanti reliquie. È la forza miracolosa delle reliquie che ha autorizzato gli artisti a riprodurre un tipo di statua vicino agli idoli pagani. La cattedrale del Puy possiede le pantofole della Vergine, ed è meta di uno dei pellegrinaggi più importanti del regno. È anche il punto di partenza di un itinerario importante in direzione di Compostela. Le descrizioni più antiche non parlano del colore delle Madonne in Maestà romaniche, sono invece tutte d'accordo sulla fissità delle statue, l'importanza dei drappaggi e l'onnipresenza del trono della Sapienza.

Più numerose rispetto ad altri luoghi, meglio conservate in occasione degli episodi iconoclasti del passato, le Madonne in Maestà dell'Alvernia sono la testimonianza

⁵ G. Duby, *L'an Mil*, Paris 1967, p. 94.

⁶ L. Brehier, *La cathédrale de Clermont au X^e siècle et sa statue d'or de la Vierge*, in "Renaissance de l'art français", avril 1924.

del vertice dell'arte romanica in questa regione nella seconda metà del XII secolo. Queste statue sono accomunate da una profonda somiglianza. Le loro dimensioni variano fra i 70 e gli 82 cm. Sono intagliate nel legno di noce, a volte ricoperte di lamine di argento o di qualche altro metallo. La posizione è sempre la stessa: sedute di fronte ai fedeli, con il Bambino sulle ginocchia.

Normalmente Cristo è rivestito di una lunga tunica, con le spalle coperte da un *himation* (stola), ha i capelli molto corti e il volto da adulto. Maria ha un vestito ampio, una tunica dalle lunghe maniche coperta da una *paenula*, una larga stola con un foro circolare per far passare il volto, che ricade a pieghe concentriche sulle spalle e sulle braccia. Il trono è una semplice sedia con decorazioni ad archi. Questi tratti comuni non impediscono una certa diversità nei gesti, nello sguardo e negli atteggiamenti. Pertanto, le Madonne Nere dell'Alvernia pur avendo una certa somiglianza, possiedono ognuna una propria personalità.

Una delle più caratteristiche è senz'altro la Madonna di Marsat (fig. 2), dipinta e dorata verso il 1830. Il priorato benedettino di Marsat fu edificato nell'XI e nel XII secolo al posto di un'antichissima cappella. La sua chiesa ospita una Madonna in Maestà in legno di noce che presenta la rigidità ieratica delle sculture dell'inizio del XII secolo. La recente doratura (del XIX secolo) annega i due personaggi in un'entità a due teste da cui emergono solo i due volti, le mani e i piedi nerissimi⁷.

La Madonna Nera di Notre-Dame de la Bonne-Mort, scoperta nel 1972 nella cappella mortuaria di un vescovo della cattedrale di Clermont-Ferrand, le somiglia come una sorella (fig. 3). A tal punto che possiamo chiederci se non sia lo stesso artista ad aver scolpito nel legno queste due statue, annerite e dorate allo stesso modo nel

XIX secolo. Tuttavia, ognuna ha la propria personalità: più massiccia e impressionante per Notre-Dame de Marsat, più slanciata e più femminile per Notre-Dame de Clermont⁸.

La celebre Notre-Dame-des-Fers d'Orcival ha perso la colorazione nera che ne faceva una delle Madonne Nere più rinomate dell'Alvernia (fig. 4). In occasione del restauro, nella parte posteriore della statua è stata scoperta una piccola cavità che serviva ad accogliere delle reliquie. Così, come a Marsat, a Clermont e al Puy, la Madonna in Maestà trova qui la sua origine nella presenza di reliquie di Maria. È scolpita nel legno di noce ma è ricoperta da lamine d'argento. I volti di Maria e del Bambino sono stati liberati dalla pittura scura che li copriva e il restauro ha permesso di ritrovare la policromia



2. Madonna Nera di Marsat.

3. Notre-Dame de la Bonne-Mort, Clermont-Ferrand.



⁷ S. Cassagnes-Brouquet, *Vierges Noires, regard et fascination*, Rodez 1990, p. 86.

⁸ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 88.



4. Madonna Nera di Orcival.



5. *Madonna in Maestà di Vauclair.*



6. *Madonna Nera di Saint-Gervazy.*



7. *Madonna Nera di Rocamadour.*

originaria. Malgrado questa differenza, la Madonna di Orcival presenta una somiglianza con le statue di Marsat e di Clermont, e proviene probabilmente da un laboratorio clermontese della seconda metà del XII secolo⁹.

Tuttavia, il predominio degli artisti di Clermont non ha impedito il fiorire di stili diversi e di personalità di artisti, certo anonimi, ma ben affermati.

Basta vedere la bella Madonna in Maestà di Vauclair nel Cantal per esserne convinti (fig. 5). Antica Madonna Nera, è stata sottoposta ad un abile restauro che ha portato alla luce in successione un primo strato di pittura nera, una base di cera, per poi ritrovare la policromia originaria. Costituisce anch'essa una testimonianza della filiazione fra le statue reliquiario. Infatti alla base del collo porta una pietra in cristallo di rocca tagliata a cabochon destinata a lasciar scorgere le reliquie rinchiuse nel corpo di legno. Notre-Dame-de-Vauclair è ancora meta di un fervente pellegrinaggio a causa dei suoi poteri taumaturgici¹⁰.

La Madonna Nera di Saint-Gervazy presenta la stessa semplicità, ieraticità, frontalità, la stessa sensazione di grandezza impenetrabile (fig. 6). L'artista anonimo l'ha scolpita nel legno e ha seguito un ideale di sobrietà. Per pervenire al rigore geometrico dei corpi e dei volti e al movimento regolare delle pieghe, vicine all'astrazione, ha abbandonato ogni volontà aneddotica¹¹.

Alla scuola alverniata possono essere ricondotte alcune statue del Limosino e del Quercy.

La chiesa dell'abbazia di Saint-André de Meymac nella Corrèze possiede una Madonna Nera di stile un po' diverso. Piccola, tracagnotta, porta in testa una sorta di turbante che le ha procurato il soprannome di Egizia. È coperta da un lungo manto rosso che si apre sul petto e lascia scorgere un vestito che cade a pieghe spezzate su pesanti calzature che ricordano più degli zoccoli che polacchine raffinate¹².

Rocamadour nel Quercy è l'unico grande santuario romanico ad aver conservato la sua statua originaria, una Madonna Nera venerata fin dal XII secolo (fig. 7). Forse ha sostituito un'effigie più antica di cui la tradizione tramanda che sarebbe stata scolpita da Lazzaro e portata in Occidente da Zaccheo, lo sposo di Veronica, divenuto sant'Amadour. La statua è una Madonna in Maestà di epoca romanica, intagliata grossolanamente nel legno e parzialmente rivestita di lamine d'argento. Maria è seduta in posizione frontale su un trono scavato come reliquiario; non porta il velo come le statue dell'Alvernia, ma una corona. I capelli sono sciolti, riportati dietro la nuca. Drappeggiata in uno stretto vestito che evidenzia le forme molto geometrizzate, la Vergine tiene sulle ginocchia il Bambino Gesù, che lo scultore ha trattato con la stessa sobrietà¹³.

Trionfanti in Alvernia, le Madonne Nere trovano altri terreni di predilezione in Provenza, in Linguadoca e nei Pirenei. La vicinanza della celeberrima Madonna Nera di Montserrat, la *Morenita*, probabilmente non è estranea alla comparsa di una moltitudine di Maestà nel Rossiglione.

⁹ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 89.

¹⁰ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 92. Come lo indica il

nome, guarisce le malattie della vista e i ciechi.

¹¹ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 94.

¹² S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 98.

¹³ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 100.

Più numerose nelle valli montane, all'interno di piccole cappelle disperse lungo i fianchi dei Pirenei, le Madonne Nere sono presenti anche nella ricca pianura del Rossiglione, con Notre-Dame-de-la-Victoire di Thuir. Essa rappresenta un'eccezione poiché non è intagliata nel legno ma colata in uno stampo. Alta 54 cm, è fatta di piombo. Sembra che lo stesso stampo sia servito per realizzare le statue di Châteauneuf-les-Bains nel Puy de Dôme, di Saint-Georges-de-Batailles nella Loira e di Prunières nella Lozère, e questo sembra suggerire un'origine alverniate. In ogni caso, appartiene al gruppo delle Madonne in Maestà, con un tratto originale: la Vergine porta una corona chiusa in segno di trionfo, come narra la leggenda che le attribuisce la vittoria di Carlo Magno sui saraceni¹⁴.

Nei Pirenei catalani, la Madonna di Font-Romeu è una statua di legno dorato della fine del XII secolo appartenente ad un gruppo di statue mariane come le Maestà di Err e di Corneilla de Conflent. Avvolta nei drappaggi di un lungo velo che la ricopre interamente come un manto, presenta una figura fine e delicata, sottolineata dalla fluidità delle pieghe del vestito. Tuttavia il volto della Madre e quello del Bambino appaiono impassibili, e la sproporzione delle mani benedicensi è una prova della sua appartenenza tardiva all'epoca romanica¹⁵.

Questa è rappresentata anche nel Rossiglione da una delle Madonne Nere più sorprendenti, dovuta probabilmente allo scalpello maldestro di uno scultore di paese. Notre-Dame-de-Belloch è seduta su un sedile rudimentale, un semplice asse; è avvolta in una tunica e porta un velo. Il volto è allungato, e la mano destra inclinata in un gesto di accoglienza è fuori misura. Il Bambino, seduto sul ginocchio sinistro della Madre, impartisce la benedizione con dita gigantesche¹⁶.

Madonne trovate, Madonne erranti

Tutte queste statue antichissime sono opera di laboratori romanici che non hanno prodotto solo Madonne Nere, ma anche molte altre Madonne in Maestà. Tuttavia, nel caso delle Madonne Nere, numerose leggende descrivono "l'invenzione" dell'effigie miracolosa. Infatti, fra le tradizioni che riguardano le statue nere, la più diffusa è quella dell'origine miracolosa o casuale della Madonna Nera.

Il cespuglio di rovi, la sorgente e la grotta

Nella maggior parte dei casi la statua è stata scoperta fra gli alberi o i cespugli, i rovi o le ginestre. L'acqua è un altro elemento vitale nella leggenda delle Madonne Nere, spesso scoperte in fondo ad un lago o ad un fiume, vicino ad una sorgente o ad una fontana. A Sarrance, nella valle pirenaica di Aspe, un'antica tradizione narra che ogni giorno un toro attraversava il torrente per andare ad inginocchiarsi di fronte ad una pietra nera che raffigurava una Madonna. Questa pietra, trasportata nella cittadina di Oloron, ritorna nel suo luogo di origine. Gettata in acqua, galleggia e finisce per diventare oggetto di pellegrinaggio con il nome di Notre-Dame-de-la-Pierre o della Saracena a causa del colore scuro. Si riteneva che assicurasse la fertilità dei campi e la fecondità delle donne¹⁷. A Pézenas, in Linguadoca, è il Mediterraneo che trasporta nei flutti un'effigie che è all'origine di un nuovo culto. Le Madonne Nere sono acquatiche, ma anche ctonie. In Provenza, le Vierges de Sous-Terre, Madonne di Sottoterra, sono presenti a Carry-le-Rouet e a san Vittore di Marsiglia. La tradizione narra che la statua di Notre-Dame de Confession, scolpita da san Luca,

¹⁴ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 108.

¹⁵ M. Delcor, *Les Vierges Romanes de Cerdagne et de Conflent*, Barcelona 1970, pp. 77-79.

¹⁶ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 110.

¹⁷ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 53.

fu depositata da Lazzaro in una grotta della costa mediterranea, l'attuale cripta della chiesa dell'abbazia. Al mondo sotterraneo della cripta e della grotta è associato quello della tomba e della morte. La Madonna Nera di Arles si trovava in origine nella celebre necropoli gallo-romana degli Alyscamps. A Manosque, Notre-Dame du Romigier è stata rinvenuta in una tomba¹⁸.

Ctonie, acquatiche o vegetali per i luoghi in cui sono state scoperte, le Madonne Nere sono legate alla natura selvatica, alle potenze della vita e della morte. È per questo che le società medievali non hanno voluto credere che fossero opera di una mano umana. Come la natura fecondante e onnipotente, esse erano già presenti, molto prima del villaggio e della chiesa, molto prima dei ricordi più remoti, della tradizione più antica. Nascoste nell'acqua, sotto terra o nel cavo di un albero, aspettavano con pazienza l'anima pura che le avrebbe scoperte.

Il toro, il pastore e la Madonna

La Madonna Nera si svela alle umili creature di Dio, agli animali, quasi sempre ad un toro. A Polignan, nei Pirenei del Comminges, un contadino possedeva una mandria di buoi, uno dei quali, pur mangiando molto meno degli altri, era più grasso. Un giorno uscì dalla stalla e penetrò in un alto cespuglio emettendo muggiti. Il contadino che lo aveva seguito trovò la bestia che stava leccando con rispetto una Madonna Nera con Bambino. Portò la statua nella chiesa del villaggio ma ogni notte essa ritornava al suo cespuglio. Alla fine si decise di costruirle una cappella. La stessa leggenda si ritrova a Font-Romeu. Sempre nei Pirenei, dei tori scoprono le statue a Sarrance e a Bourisp. In Provenza, Notre-Dame du Romigier viene trovata in un sarcofago grazie a dei buoi, a Noves, una vacca scorge la statua vicino ad una sorgente¹⁹.

Ritrattista della Vergine, san Luca, a cui vengono attribuite alcune di queste statue miracolose, ha come simbolo il toro, un simbolo cristiano, segno dello zodiaco. All'inizio della primavera, egli incarna il vigore delle forze della natura, il rinnovamento. Il toro è in accordo con la Vergine, essa stessa madre e simbolo di fecondità. Le leggende, nel loro silenzio totale sul ruolo della Chiesa nella formazione dei culti rivolti alle Madonne Nere, dimostrano che si tratta proprio di una religione popolare, non sempre anteriore all'apparizione del cristianesimo, ma che risponde alle aspirazioni ancestrali delle società rurali di fronte all'enigmatica e indomabile potenza delle forze della natura.

Gli elementi sono onnipotenti, ed anche le Madonne Nere lo sono, sono anche eterne, e non sono state create dalla mano dell'uomo. Basta scoprirle. Esse aspettano in luoghi segreti che a volte decidono di svelare. Come la natura mutevole, anche le Madonne Nere hanno un proprio movimento: viaggiano e si spostano nello spazio, dando così vita ad altre leggende.

Erranze e transumanze

Fra le Madonne Nere numerose sono le statue accompagnate da una leggenda che svolge il tema del viaggio. Ritornate dall'Oriente grazie all'iniziativa di un crociato o sfuggite alle prigioni saracene, immagini apotropaiche, esse parlano, piangono lacrime di sangue.

La scoperta di una statua di Madonna Nera avviene per caso e quasi sempre in mezzo alla natura. Questo luogo è considerato da tutti i fedeli come indegno o

¹⁸ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 50.

¹⁹ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 52.

troppo lontano, e quindi la trasferiscono nella loro chiesa. Ma, indifferente ai loro sforzi, la statua approfitta della notte per ritornare nel suo posto di prima. Alla fine gli uomini cedono e decidono di costruire una cappella nel luogo dove la statua si ostina a tornare.

A volte la statua suscita cupidigia a causa dei suoi poteri miracolosi. La Madonna Nera di Polignan viene rapita dai parrocchiani di Huos, un villaggio vicino. Per assicurarsi che non se ne vada, la coprono di catene, senza tenere in debito conto l'attaccamento della Vergine per la sua cappella originaria: lei spezza le catene e sfugge ai rapitori per tornare da sola a Polignan²⁰.

Nelle zone montane, le statue si adeguano a modo loro al ritmo delle popolazioni e alle loro preoccupazioni attraverso il tema della transumanza. Nel Puy de Dôme, ai piedi del monte Sancy, Notre-Dame-de-Vassivière dà vita ad una tradizione e ad un rito sorprendenti. La leggenda narra che nel Medioevo sul fianco della montagna, vicino alla bella cittadina di Besse-en-Chandesse, esisteva una piccolissima cappella che ospitava una Madonna Nera. Essa godeva di un culto particolare da parte dei passanti che la consideravano come la guardiana delle strade e la protettrice dei viaggiatori. I pastori, che alla bella stagione conducevano le mandrie ai pascoli estivi, non scordavano mai di farsi il segno della croce passando davanti alla cappella. Desiderosi di occuparsene con maggiore cura, gli abitanti di Besse-en-Chandesse decisero di darle una sistemazione più dignitosa nella loro bella chiesa romanica. Ma, approfittando della notte, la Vergine fuggì e ritornò nella sua "chapelloune" originaria sulla montagna. Sbalorditi, i parrocchiani la riportarono nella loro chiesa ma lei fuggì di nuovo, e il miracolo si ripeté varie volte fino a che si trovò un compromesso. Sulla montagna venne costruita una cappella dedicata a Notre-Dame-de-Vassivière, consacrata nel 1555. Da allora, la Madonna Nera trascorre l'estate in montagna e si ripara dai rigori dell'inverno nella chiesa di Besse. La leggenda ha dato luogo ad un rito originale, legato alla vita pastorale. Il 2 luglio, per la festa della Visitazione, i parrocchiani, preceduti dal parroco, partono di buon mattino al suono delle campane per accompagnare in pompa magna la statua fino alla sua cappella in montagna, e questa è la salita. Il 21 settembre si ha la "dévalade", la discesa, quando la statua torna a Besse insieme ai pastori e alle mandrie, accompagnandoli nella loro transumanza²¹.

Scultori illustri

Troppo strane per essere assimilate alla tradizione locale degli scultori medievali, le Madonne Nere del sud della Francia sono spesso associate alle mani più illustri e più sacre²². Assistiamo ad una vera e propria competizione fra i santuari per dimostrare la sacralità della loro immagine mariana e del suo creatore. Così si cerca di spostare indietro nel tempo la data della loro creazione e di attribuirle ad uno dei discepoli più vicini a Cristo: san Luca.

A Rocamadour, luogo importante della spiritualità medievale, le folle di pellegrini salgono una scalinata di 216 scalini prima di accedere alla piccola cappella che conserva la preziosissima statua, come racconta nel XIII il trovatore Gautier de Coincy:

A Rocamadour ce me semble
Ou mout de gents souvent assamble
En pelerinage en ala

²⁰ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 57.

²¹ S. Cassagnes-Brouquet, 1990, pp. 57-61.

²² Come le loro omologhe della cristianità orientale, le icone attribuite al pennello di san Luca.

Mout de pelerins trouva la
 Qui de lointains païs estoient
 Et qui mout grant feste faisoient²³.

²³ Citato da S. Cassagnes-Brouquet, 1990, p. 70

²⁴ P. Odin, *S'ensuit la fondation de la Sainte Eglise et singulier oratoire de Notre-Dame du Puy translaté du latin en français. Et comment le dévôt Ymage fut trouvé par Hieremye le Prophète*, Lyon 1530.

²⁵ F. Viallet, *Iconographie de la Vierge Noire du Puy*. Catalogue de l'exposition, Baptistère Saint-Jean, Le Puy-en-Velay 1983.

²⁶ È presente anche a Chartres con la celebre Madonna Nera, la *Virgo paritura*, la Vergine in procinto di partorire, venerata secondo la tradizione locale dai druidi ancora prima della nascita di Cristo.

Associata alla reliquia di sant'Amadour, si dice che la Madonna Nera sia stata scolpita da san Luca e portata in Occidente da Zaccheo, sposo di Veronica, diventato in terra occitana sant'Amadour. Questa leggenda, piuttosto tardiva, presenta vari aspetti interessanti. Essa compare per la prima volta in un'opera edificante del 1663. In primo luogo mostra chiaramente la volontà dei monaci responsabili del santuario di Rocamadour di abbinare in seno ad una stessa tradizione i due oggetti di culto presenti nella loro abbazia: la tomba di sant'Amadour e la Madonna Nera. Peraltro l'assimilazione al santo locale di Zaccheo, sposo di Veronica e contemporaneo di Cristo non è una coincidenza. Il collegamento con Veronica, essa stessa autrice dell'immagine più antica di Cristo, sembra evidente. Tuttavia la tradizione fa di san Luca un pittore, non uno scultore, ma la leggenda si adegua alle tradizioni locali.

L'appello a riferimenti antichi non è peraltro una specificità di Rocamadour e, del Puy en Velay, dalla fine del Medioevo si intraprende un tentativo di far risalire la statua ai secoli più remoti, all'epoca dei profeti, prima ancora della nascita della Vergine.

Così i cronisti dei secoli XV e XVI – il canonico Pierre Odin e un console della città, Étienne de Médicis –, attribuiscono la statua della Madonna al profeta Geremia che l'avrebbe scolpita in legno di "sétin". Secondo Pierre Odin, questo legno «è simile al biancospino ma senza le spine, ed è imputrescibile, non brucia come il cedro dell'Arca... quest'albero si trova soltanto tra Arabia e Monte Sinai ...»²⁴. La Madonna Nera sarebbe stata trasportata in Egitto, poi a Babilonia, dopo la presa di Gerusalemme. Lì l'avrebbe ritrovata un re di Francia, successore di Clodoveo, forse san Luigi in occasione del suo soggiorno in Terra Santa²⁵. Fino al XVIII secolo nessun cronista mette in discussione questa tradizione solidamente radicata, che attribuisce alla Madonna Nera la maggiore antichità fra tutte le statue mariane del regno di Francia e dell'Occidente. Questo desiderio di datare il più indietro possibile nel tempo, addirittura prima della nascita della Vergine, una sua effigie deve essere messo in relazione con la necessità di legittimare un culto la cui stranezza è assolutamente evidente già alla fine del Medioevo²⁶.

Lo stesso vale in Provenza per le Saintes-Maries de la Mer, altra meta di pellegrinaggio del mondo cristiano medievale. È vero, non esiste in realtà una Madonna Nera alle Saintes Maries, ma la presenza di una serva nera, Sara, compresa nel termine generico delle "Sante Marie" è abbastanza sconcertante. La tradizione narra che, poco tempo dopo la morte di Cristo e la sua risurrezione, Maria Jacobé, Maria Salomé, Maria Maddalena, Lazzaro, Marta e Sara fuggono dalla Palestina e approdano sulle rive della Provenza, in Camargue, alle Saintes-Maries. Presto il gruppo si separa, solo Maria Salomé, Marie Jacobé e Sara rimangono e vengono sepolte sul posto, mentre Lazzaro porta con sé fino a San Vittore di Marsiglia una statua della Vergine scolpita da san Luca.

Così le Madonne Nere sono sacre non solo in quanto rappresentazione di Maria, ma anche per la mano che le ha scolpite. Strani oggetti agli occhi delle folle medievali, il mistero che suggeriscono le rende ancora più attraenti. È da questa origine antica e quasi miracolosa che traggono i loro poteri così potenti e diversi.

Pellegrinaggi e processioni

Attratte dall'eco dei miracoli compiuti dalle Madonne Nere, meraviglie e guarigioni registrate con cura dai chierici ansiosi di preservare la fama dei loro santuari nei registri detti *Libri dei miracoli*, cantate dai giocolieri sulle strade dei pellegrinaggi, le folle medievali si affrettano verso le chiese e le cripte in cui le attendono impassibili le Maestà di legno. A volte un re o un imperatore si mescola alla folla e al fervore.

La festa dell'Assunta è l'apice del culto mariano nell'anno. Il 15 agosto, le processioni in onore della Vergine sono numerose e onnipresenti nei centri che hanno la fortuna di possedere una Madonna Nera. Conosciamo al Puy en Velay l'esistenza di queste festività fin dal XIII secolo, ma senza dubbio sono più antiche. A Tolosa, la statua di Notre-Dame de la Daurade è condotta in processione per le strade della città. A volte esse si spostano nel corso dell'anno.

A Marsat e a Orcival in Alvernia, il culto si concentra il giovedì dell'Ascensione. Fin dal XVI secolo, un voto di pellegrinaggio degli abitanti di Châtelguyon dimostra che la festa principale di Orcival è fissata in quel giorno. L'influenza di questo centro mariano si afferma già nel XVII secolo, quando 43 parrocchie della Bassa Alvernia fanno voto di pellegrinaggio a Orcival e nel 1632 il papa Urbano VIII accorda le indulgenze ai pellegrini di Orcival.

La processione ha la sua origine in una tradizione che vuole che si conduca la statua nella località "la tomba" in cui si trovava il santuario originario votato al culto della Madonna. Alla vigilia dell'Ascensione, verso le 15, la statua è concessa alla venerazione dei fedeli. Posta su una pedana, è alla portata dei "loro palpeggiamenti". Sulla Vergine vengono imposti gli oggetti più diversi che sono stati benedetti in precedenza: messali, rosari, nastri, anelli di fidanzamento, anelli nuziali, alcuni portano il giocattolo di un bambino malato, o il lenzuolo destinato ad avvolgerli dopo la morte, nella speranza di ottenere il riposo eterno. Al crepuscolo, due cortei lasciano la piazza del villaggio: uno si dirige verso "la tomba", l'altro verso la sorgente sul versante opposto della montagna, illuminata con fiaccole e ceri, al ritmo dello scampanio del campanile. La chiesa rimane aperta tutta la notte, rischiarata dai ceri sostituiti di continuo, e questa è la "Veglia di Orcival". A mezzanotte iniziano le messe che si susseguono fino alle 10 del mattino successivo. Fuori si fa festa, i banchetti della fiera e quelli dei mercanti di oggetti sacri si fiancheggiano. A volte i clamori della fiera raggiungono il cuore del santuario, tanto che il vescovo di Clermont deve intervenire più volte per ottenere un po' di ordine. Dopo la messa solenne inizia la processione. La Madonna viene portata da quattro preti e da otto laici nascosti sotto un baldacchino. Dietro la statua si incamminano per privilegio le madri di bimbi malati e gli infermi che implorano la guarigione. La statua arriva alla rocca della Tomba, dove viene posata su una pietra, che i fedeli possono ridurre in polvere dopo la cerimonia per portarne via i frammenti considerati miracolosi. All'inizio del pomeriggio, la processione torna alla chiesa e la Maestà ritrova il suo posto. I pellegrini fanno allora dei "romages" inginocchiandosi di fronte alla statua e agli altri sette altari della basilica.

Il 2 maggio 1244, il lunedì dei santi apostoli Filippo e Giacomo, il re Luigi IX, a 30 anni di età si reca in pellegrinaggio a Rocamadour con la madre Bianca di Castiglia e con i tre fratelli Carlo d'Angiò, Alfonso di Poitiers e Roberto di Artois. Pro-

probabilmente è arrivato due giorni prima e ha dedicato la giornata della domenica 1° maggio alle preghiere alla Madonna Nera. È accompagnato da molti signori, vescovi e abati. Questo pellegrinaggio familiare è probabilmente legato ad un rendimento di grazie per la nascita del primogenito ed erede del regno, e per ringraziare la Vergine a seguito della guarigione dopo una lunga malattia. La regina madre, Bianca di Castiglia, probabilmente non è estranea alla visita. Ha sempre dato prova di una grande devozione a Notre-Dame-de-Rocamadour, una devozione ereditata dagli antenati e dal padre Alfonso VIII, che ha moltiplicato le testimonianze della sua venerazione alla Madonna Nera offrendole delle terre e favorendo la creazione di priorati nel suo regno.

Queste importanti figure reali sono solo la parte emersa delle folle di pellegrini che, per tutto il Medioevo, si recano a Rocamadour e in tutti i santuari dove si trovano delle statue di Madonne Nere.



Monastero di Montserrat, statua della Mare de Déu

La Madonna di Montserrat e la sua “nerezza” in epoca medievale. Analisi della definizione plastica e del contesto devozionale

Concepció Peig

Universitat Internacional de Catalunya (Barcellona)

PRESENTAZIONE

Le raffigurazioni della Madonna prodotte nei secoli hanno trasmesso e mantenuto funzioni e significati che attengono non solo al contenuto della fede e alla sua manifestazione, ma altresì a una determinata esperienza culturale: sono sintesi del modo di “percepirla”, “sperimentarla” e “comunicarla” in determinati contesti. Solitamente riuniscono diverse esperienze culturali non riconducibili esclusivamente alla sola dimensione spirituale-religiosa, per quanto ne siano espressione. Cercare di isolare e identificare in ciascuna di tali diverse esperienze il nesso relazionale che le vincola alla definizione plastica e all’evoluzione dell’immagine è fondamentale per riuscire a capirle e comprenderle. Inoltre, la notevole longevità delle sculture lignee medievali ha comportato numerose mutazioni e/o innovazioni delle loro definizioni plastiche e iconografiche originali, spesso difficili da identificare nel corso dei secoli.

Per questi motivi, nell’affrontare l’argomento della “scurezza” o “nerezza” di determinate immagini della Madonna, europee o extraeuropee, è preferibile inquadrare la questione partendo dai temi fondamentali: di ordine religioso, culturale e plastico. Il primo sarebbe vincolato alle sembianze legate all’identità mariana, scelte o privilegiate ai fini della materializzazione plastica. Il secondo comporterebbe l’identificazione delle “forme culturali” concrete che in ogni epoca trasmettono i tratti identificativi scelti, dai quali dipenderà la definizione plastica e la funzione specifica in ambito devozionale.

Ogni “rappresentazione” della Madonna esprime quindi una precisa identità/personalità costituita dal tipo di percezioni, esperienze culturali, definizioni plastiche, ecc., appositamente scelte, capaci di comporre una diversa combinazione in ogni scultura lignea.

La scultura lignea della Madonna di Montserrat è sempre stata un “qualcosa di vivo”, in grado di adattarsi al divenire temporale, ai flussi devozionali, al sentire popolare e religioso, capaci di ricrearne plasticamente l’immagine, celebrandola anche in altri fenomeni espressivi meno tangibili: canti, celebrazioni, ecc. Tutte queste manifestazioni, prodotte da una peculiare percezione dell’identità della Madonna, si muovono più nell’ambito di ciò che è “vivo” o “esistenziale” (patrimonio intangibile), piuttosto che nel campo del tangibile e del monumentale. Per questo motivo, il punto di vista più adeguato per affrontare la questione della “nerezza”, parte dalla condizione di patrimonio vivo¹, passata e attuale, che si manifesta in modo dinamico non solo attraverso i tratti plastici, ma anche mediante altre espressioni meno tangibili come canti, atti liturgici, devozionali, ecc.

¹ Cfr. UNESCO Patrimonio immateriale http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=34325&URL: «Questo patrimonio vivo, chiamato immateriale, conferisce a ognuno dei suoi depositari un senso di identità e continuità, a condizione che se ne appropriino e lo ricreino costantemente. Nonostante sia il motore della diversità culturale, tale patrimonio non perde la propria fragilità. Negli ultimi anni ha raggiunto un vero e proprio riconoscimento a livello mondiale e la sua salvaguardia è diventata una delle priorità della cooperazione internazionale grazie al ruolo guida svolto dall’UNESCO con l’adozione, nel 2003, della Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale».

In base agli obiettivi proposti durante il Convegno *Nigra Sum*², allo scopo di sottolineare come la “nerezza” di determinate sculture lignee mariane faccia parte di un patrimonio vivo e immateriale comune in ambito europeo, la nostra ricerca si è incentrata sull’analisi di questa caratteristica nella scultura lignea originale di Montserrat. L’intenzione è di identificare le circostanze relative a nascita, evoluzione, funzioni e significati, senza tralasciare la definizione plastica della scultura, entro un arco temporale che va dal XIII al XVI secolo.

1. LA SCULTURA LIGNEA MEDIEVALE DI MONTSERRAT E IL SUO LINGUAGGIO PLASTICO

Al fine di inquadrare adeguatamente la condizione di “scurezza” (e successivamente “nerezza”) della Madonna di Montserrat, si è ritenuto opportuno presentare innanzitutto una breve sintesi delle caratteristiche scultoree originali della statua lignea.

Vi sono eccellenti studi riguardanti la documentazione storica e archivistica³ in relazione alla scultura di Montserrat, tuttavia sono scarse le analisi o gli studi monografici consolidati riguardanti la prospettiva plastico-formale, artistica, iconografica e di significato.

La datazione dell’attuale scultura lignea di Montserrat è stata stabilita in epoca recente, in base ai tratti formali e iconografici, in mancanza di fonti documentali dirette⁴ che riguardassero l’origine materiale.

L’origine della scultura lignea della Madonna si fa risalire, approssimativamente, al periodo compreso fra gli ultimi decenni del XII secolo e la prima metà del XIII: il suo completamento è influenzato dall’estetica tardo-romanica. La sua struttura e la sua definizione plastico-formale presentano tratti stilistici e simbolici tipici della cultura o mentalità romanica.

Nell’insieme, i tratti formali presenti nella Madonna di Montserrat sono comuni ad altre sculture lignee romaniche precedenti, tipiche soprattutto delle zone di Cerdanya, Roselló e Conflent: la posizione frontale della Madonna e la sistemazione centrale del Bambino nel grembo; l’atteggiamento “offerente” espresso dalla posizione delle braccia e delle mani della Madonna; la presenza di un indumento molto specifico: la *paenula* e il velo corto, come anche la sistemazione delle pieghe a forma di “V” e la centralità del viso. Tuttavia, per la maggior parte di queste caratteristiche si potrebbe fare riferimento a una serie di opere realizzate a cavallo fra il XII e il XIII secolo, in un’area geografica più ampia, pur sempre all’interno dell’ambito catalano, in base a quanto sostiene J. Camps⁵, Responsabile della sezione romanico-gotica del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC).

Nonostante il generale consenso in merito all’appartenenza allo stile romanico, alcuni specialisti hanno posto l’attenzione su alcuni tratti “naturalistici”, considerati elemento di discussione o di dubbio: essi sono stati recentemente individuati sul volto della Madonna, la cui testa è considerata una delle parti originali dell’attuale scultura lignea di Montserrat. Queste caratteristiche “discusse” potrebbero essere dovute tanto “all’esperienza di lungo corso o creativa” del suo autore medievale, quanto a modifiche successive aventi lo scopo di “ritoccare” l’opera in base alla moda di un’epoca più recente.

Le parti originali che attualmente compongono la scultura lignea di Montserrat confermano come l’autore fosse di buon livello. Ciò potrebbe ipoteticamente indica-

² Cfr. Presentazione del Convegno *Nigra Sum. Culti, santuari e immagini delle Madonne Nere d’Europa*, 20-22 maggio 2010, <http://www.san-tuariodioropa.it/db/presentazione.html>: «In ambito europeo le Madonne Nere costituiscono un comune patrimonio religioso, storico, culturale e artistico, che può contribuire a farci sentire ed essere sempre più europei non solo nella condivisione di leggi e progetti. Il Convegno di Oropa e di Crea non ha la pretesa di trattare e risolvere tutte le questioni enunciate sulle Madonne Nere, ma può rappresentare un significativo passo verso quell’“unità delle diversità” che non solo richiama il concetto di ecumenismo ma è anche il motto dell’Europa».

³ Utilizzati come risorse durante la nostra ricerca plastica. Una sistematizzazione di questo tipo di studi si trova in *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat 2003.

⁴ Cfr. J. de C. Laplana, *La imatge de la mare de Déu de Montserrat al llarg dels segles*, in *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, 2003 pp.65-67.

⁵ Cfr. J. Camps, *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat com a scultura lignea en fusta d’època romànica*, in *Iconografia de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat 2003, pp. 47-57.

re che provenisse da una buona bottega artistica e che il lavoro fosse stato commissionato da un intermediario o da un committente di rilievo. In relazione al contesto di Montserrat, tali intermediari potevano essere il monastero di Ripoll, dal quale dipendeva, o la corte reale, essendo noti i favori concessi non solo da Giacomo I⁶ ma anche da altri membri della sua famiglia e della nobiltà. In ogni caso, l'obiettivo richiesto era una "raffigurazione di qualità" che fosse vincolata ai "miracoli" verificatisi sotto il suo patrocinio, in Montserrat, per i quali era conosciuta.

1.1. Analisi materiale della scultura lignea originale e modifiche successive

Attualmente, la scultura lignea della Madonna di Montserrat misura 92,2 x 39,4 x 29 cm. (altezza⁷ x larghezza x profondità) e pesa 17,1 chili. Originariamente intagliata in legno di pioppo bianco⁸, *populus alba*⁹, è indipendente, anche se la parte posteriore della scultura lignea presenta una lavorazione molto più semplice e lineare: ciò indicherebbe la possibilità che originariamente fosse accostata a un fondale o a una parete.

L'opera non presenta alcun tipo di ricettacolo o cavità interna destinata a contenere reliquie, atti, documenti, ecc., come in altre sculture lignee della stessa epoca.

Le fonti documentali più antiche testimoniano che la scultura lignea della Madonna era collocata sull'altare principale¹⁰ dell'originaria chiesa monastica, probabilmente all'interno di un tabernacolo¹¹ o tempietto. In seguito, nel 1599¹², fu trasportata in un nuovo tempio nel quale fu collocata dentro una cappella¹³, affinché fosse venerata.

La scultura lignea originale della Madonna di Montserrat, nel corso dei secoli ha subito mutilazioni, riparazioni e modifiche che ne hanno alterato alcune parti originali.

I molteplici interventi che hanno comportato il cambiamento della struttura originale in diversi momenti cronologici e con vari tipi di legno, attualmente s'identificano in base al seguente criterio:

- Base che sostiene la struttura lignea.
- Immagine del Bambino.
- Braccia e mani della Madonna.

questo modo: «Questa immagine benedetta si trova in un tabernacolo, [in mezzo al retablo maggiore]...». Cfr. Pedro de Burgos, *Libro de los Milagros hechos a invocación de nuestra señora de Montserrat, y de la fundación, hospitalidad y orden de su sancta casa, y del sitio della y de sus hermitas*, Barcellona 1536, ff. 32v-33y. Si può anche prendere come possibile riferimento il tempietto nel quale compare Madonna de Montserrat nel facsimile del sigillo dell'abate Ramón de Vilaragut, priore di Montserrat fra il 1334 ed il 1348, realizzato nel XVIII secolo dall'archivista Benet

Ribas, oggi nell'Archivio di Montserrat. Si possono riscontrare altri esempi di questa disposizione in J. Folch i Torres, *La aparición de la imagen de la Madonna en los altares*, in "Destino", 1190 (28-V-1960) pp. 16-17; M. M. Gauthier, *Images de la Mère de Dieu dans la décoration de l'autel*, in *Le Décor des églises en France méridionale (XIII-XV siècles)*, "Cahiers de Fanjeaux", 28 (1993), pp. 87-137.

¹² Il trasferimento dell'immagine nella nuova chiesa monastica è documentato nell'anno 1599: *Philippo tertio Hispaniarum rege católico prae-*

sente, Deiparae Virginia imago hinc in templum novum translata fuit V. idus Iulii anno MDXCIX... Cfr. J. Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. VII (*Viage a la iglesia de Vique* 1806), Valencia 1821, pp. 138-139.

¹³ Nella nuova chiesa fu costruita una cappella allo scopo di ospitare l'immagine, secondo la descrizione di J. Villanueva: «La cappella di Nostra Signora è composta da tre piccole stanze colme di quadretti quasi tutti di gran pregio... le lampade distanti più di 30 spanne [circa 6 m.]». Cfr. Villanueva, 1821, p.150.

⁶ Cfr. studi sulla documentazione storica della scultura lignea in *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, 2003, pp. 63-179.

⁷ L'altezza di 92,2 cm è leggermente superiore alla media delle sculture lignee romaniche europee di 70-83 cm.

⁸ Il legno di pioppo è chiaro, può presentare una tonalità rosa o beige. Generalmente è composto da fibra diritta con una tessitura fine ed omogenea; la densità è leggera ed elastica, non si fende né si scheggia facilmente, è di agevole lavorazione; resiste alle abrasioni e all'acqua; possiede buona essiccazione e stabilità.

⁹ In base al tipo di legno presente, *populus alba*, si potrebbe dedurre che l'origine non sia francese, poiché i laboratori del sud della Francia erano soliti utilizzare legno di leccio. Al contrario, l'uso del pioppo era comune nei laboratori vincolati alla zona di Ripoll.

¹⁰ Sull'altare maggiore la collocano i resoconti di due miracoli legati alla scultura lignea, riportati nel *Llibre Vermell de Montserrat* della Biblioteca di Montserrat, ms 1.

¹¹ Nel XVI secolo l'abate Pedro de Burgos la descrive in

Il presente studio offre, assieme ad un'analisi tecnica, un esame dettagliato [cfr. *Allegato*] della definizione plastica o scultorea della scultura lignea medievale, comprendente gli interventi successivi e le modifiche, in base alle fonti documentali.

Questi interventi sulla scultura lignea originale di Montserrat sono stati eseguiti in modo molto discreto, spesso “segretamente”, senza lasciare riscontri documentali¹⁴. Le fonti scritte presentano in merito esclusivamente dati o informazioni indirette¹⁵, suscettibili di svariate interpretazioni.

Nel 2001, in seguito alla necessità di restaurare la policromia del viso della Madonna, fu eseguita un'analisi tecnica e radiologica della statua lignea da parte del Centro de Restauración de Bienes Muebles de la Generalitat de Catalunya, sotto la direzione di J. M. Xarrier e E. Porta¹⁶. Tali studi hanno determinato e avvalorato gli interventi effettuati in precedenza, aggiungendo nuovi dati in merito, assieme ad altri relativi alla policromia della statua.

Attualmente, si può affermare che della statua lignea di Montserrat solo la figura della Vergine (ad eccezione delle braccia e delle mani) e il trono sul quale è seduta, corrispondano all'originale struttura medievale. Per questo motivo il nostro studio si incentrerà prevalentemente sulle caratteristiche presenti nelle suddette parti originali.

1.2. La scultura lignea originale romanica: proposta iconografica e significato

La scultura lignea originale della Madonna di Montserrat potrebbe corrispondere alla tipologia denominata *Sedes Sapientiae*: immagine della Madonna incoronata e intronizzata su seggio basso, mostrante/offrente frontalmente un Gesù seduto fra le sue ginocchia. Nel mondo altomedievale europeo questa tipologia, importata dall'ambito bizantino-orientale, implicava la volontà di mettere in rilievo determinati aspetti identitari della Vergine, non solo in merito alla condizione di “Portatrice di Cristo” (*Christofora*). Si poneva una particolare enfasi sul suo status di “Manifestatrice di sapienza”¹⁷ come principale caratteristica o attributo. Con questa scelta si privilegiava la condizione divina del Cristo come “Verbo” incarnato.

Per questo motivo le sculture lignee originali che corrispondono pienamente alla tipologia di *Sedes Sapientiae* presentano un'immagine di Gesù adulto con i tipici attributi di *magíster* di epoca greco romana, a differenza del bambino in tenera età utilizzato nella tipologia Catalana, chiamata *Virgen en Majestad* o *Majestad de Nuestra Señora*, che esalta la condizione di madre e, di conseguenza, la realtà dell'incarnazione umana di Dio.

Nelle sculture lignee *Sedes Sapientiae* l'immagine del Cristo adulto, Sapienza incarnata, è stata ridotta nelle dimensioni per essere collocata nel grembo di Maria. D'altra parte è altrettanto significativo come la figura della Madonna presenti braccia e mani tese nell'atto di “mostrare” il Cristo, senza prenderlo né toccarlo. In questo senso la Madonna è un'icona e un simbolo della Chiesa, in grado di offrire una ricca varietà di concetti: *Mulier*, *Sponsa Verbi*, *Sedes Sapientiae*, *Ecclesia*, ecc.

L'estetica romanica ha privilegiato le immagini di tipo “concettuale” (schemi astratti) per il loro carattere perenne o trascendente, a differenza del gotico che ha promosso rappresentazioni più “naturaliste” e “umanizzate” delle immagini sacre. Questo carattere permette di presentare altri tratti identificativi della Vergine (*Mulier*, *Sponsa Verbi*, *Sedes Sapientiae*, *Ecclesia*, ecc.), che vanno oltre quelli di *Christofora* e Madre di Dio.

¹⁴ Si è mantenuto fino ai nostri giorni “secolarizzati”, un certo timore o “rispetto” nei confronti di un qualunque intervento diretto sulla scultura lignea di Montserrat, a causa della considerazione del suo carattere “sacro”, nonché per timore della reazione popolare di fronte a possibili cambiamenti della raffigurazione. Cfr. J. de C. Laplana, *La imatge de la mare de Déu de Montserrat al llarg dels segles*, in *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, 2003 p. 63.

¹⁵ Tali fonti indirette sono descrizioni e osservazioni di viaggiatori, monaci studiosi del monastero, ecc. Per lo più sono legate a percezioni molto soggettive o di carattere reverenziale.

¹⁶ Un riassunto dei risultati più importanti di questo studio sono stati pubblicati da J. M. Xarrie, E. Porta, *Estudis tècnics, restauració i resultats referents a la imatge romànica de la Mare de Déu de Montserrat*, in *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, 2003, Annex, pp. 181-190.

¹⁷ Forse per questo motivo l'iconografia romanica generalizza la questione dell'“Epifania” (adorazione dei re magi) in relazione alla rappresentazione mariana, soprattutto nella pittura murale romanica: pitture dell'abside di Santa María de Taüll, Esterris d'Aneu, ecc. o nei timpani delle facciate delle chiese dedicate a Maria.

Nell'immagine assisa della scultura lignea di Montserrat i tratti che risaltano maggiormente nella figura della Vergine sono il "volto" e il "grembo". Il grembo sul quale compare ed è poggiata la figura del "*Verbo incarnado*" è "dimensionato"¹⁸ dalle mani, che acquisiscono in questo modo il ruolo di "mostratrici o manifestatrici". Sebbene le mani attuali non siano originali, risalendo a interventi successivi, non vi è dubbio che la mano sinistra conservi l'atto e la funzione originali del mostrare il Cristo senza toccarlo. Inoltre, le ginocchia della Madonna sono separate, lasciando uno spazio nel quale è assisa l'immagine del Verbo incarnato. Le stesse ginocchia rispecchiano anatomicamente le simmetriche e decorative pieghe della *paenula*. I piedi, separati a loro volta, poggiavano su uno sgabello e un cuscino, *subpedaneum*, oggi scomparsi.

¹⁸ Le mani delimitano la profondità e la funzione del grembo, che in questa immagine acquisisce potenza, diventando "insediamento", sede.

¹⁹ G. Sunyol nella sua descrizione dell'immagine distingue, sotto il velo corto: «una toca a faicó de ret», confondendo i capelli con una "cuffia o rete". Cfr. Gregori M. Sunyol, *La sagrada imatge de Madona Montserrat*, in "Anuari del Foment de les Arts Decoratives", 2 (1929), pp. 162-163.

²⁰ Cfr. Laplana, 2003, p. 70.

²¹ Cfr. Xarrie e Porta, 2003, p. 188.

L'osservazione dell'immagine di profilo fa sì che aumenti notevolmente l'effetto visivo che valorizza il corpo della Madonna in quanto "sede" o "base" dell'immagine del Cristo. Il busto è estremamente stretto, stilizzato e piatto: la vista frontale attenua tale impressione a causa della soluzione decorativa offerta dal *maphorion* o velo corto che scende sulle spalle. Si può affermare che a livello di arte plastica il busto non sia considerato anatomicamente in quanto tale, bensì come tratto di unione e connessione fra le due parti più importanti ritratte nella scultura: il volto e il grembo.

Nell'insieme globale della scultura, la testa appare in proporzione più grande di quanto dovrebbe essere in base al corpo rappresentato. Approssimativamente, l'altezza totale dell'immagine assisa equivale a quattro volte la "misura" della testa. Tuttavia, questo carattere voluto, tipico delle sculture lignee romaniche, riesce a trovare il giusto equilibrio visivo con gli altri dettagli.

Nella testa è enfatizzato il volto, al quale si concede un'importanza eccezionale. Di taglio ovale, è incorniciato da ciocche di capelli che spuntano sotto il velo corto che nasconde la testa, il cui inizio è coperto dalla corona. I capelli che compaiono sono lisci e lunghi: raccolti all'altezza delle spalle, scompaiono dietro il velo¹⁹.

Sul volto risaltano prevalentemente l'ampia fronte e il largo e prominente naso, capaci di conferire un "carattere" speciale al volto. J. Laplana ipotizza che il naso primitivo fosse più pronunciato, in seguito stilizzato durante gli interventi effettuati all'inizio del XVI secolo²⁰. L'esame tecnico effettuato nel 2001 non ha evidenziato aspetti che indichino un simile intervento²¹. Questi due tratti, assieme alle pupille, attualmente mancanti, hanno conferito al viso una "maestosa serietà" capace di incutere soggezione nei pellegrini e nei viaggiatori, come si può dedurre dai loro racconti.

L'arco ciliare che compone le sopracciglia presenta un tratto schematico e vigoroso. Gli occhi a mandorla sono lavorati seguendo un particolare accorgimento: lacrimale, globo oculare e palpebre corte, per trasmettere l'impressione che gli occhi siano aperti e vivi. È necessario sottolineare come la vivacità dello sguardo, spesso descritta in svariati resoconti antichi, non fosse solo frutto di una policromia originale oggi andata perduta o di una successiva modifica coperta dal colore nero che attualmente ricopre tutto il volto, ma soprattutto dalla definizione scultorea e plastica originale.

Su fonti documentali risalenti al XVI secolo, si trovano testimonianze relative all'"impressione di maestosa gravità" emanante dal suo viso:

È l'immagine di una nobile Signora, oltre la mezza età: tuttavia, la bellezza del suo volto è ammirevole, riempie di consolazione, la sua gravità induce a ossequio; il colore è scuro,

gli occhi molto vivi e meravigliosi, possiede un'autorevolezza celestiale, muove a tale venerazione che i monaci addetti alla sua cura osano appena alzare gli occhi per guardarla...²².

D'altro canto, questi forti tratti del volto sono mitigati dalle guance piene e lisce che denotano freschezza e vitalità. L'anatomia del mento, del labbro superiore e della bocca presenta una modellazione arrotondata che attenua il rigore della parte superiore del volto, addolcendone l'espressione. Il collo è snello e conferisce un'inusitata eleganza alla figura, facendo risaltare l'importanza del volto. Queste caratteristiche hanno fatto sorgere numerosi dubbi in merito all'origine della testa attuale e alla sua appartenenza alla statua lignea originale romanica. Verso la fine del XIX secolo si pensò alla possibilità che la testa fosse da attribuire a una modifica successiva. Tuttavia, lo studio tecnico del 2001 ha scartato questa possibilità, affermando che corpo e testa appartengono a una medesima struttura originale.

Il volto della Madonna è messo in risalto anche dall'espressione cangiante, che varia in base all'angolo dell'osservatore:

Se osserviamo questo volto di profilo da... [a sinistra dell'immagine], l'espressione appare seria, accompagnata da una smorfia di tristezza; guardandolo frontalmente possiamo ammirare una gradevole serenità, mentre spostandoci alla sua destra un fievole sorriso si insinua sulle labbra²³.

Una tale versatilità espressiva di tristezza-serenità-allegria²⁴ variante in base alla prospettiva da cui si osserva la statua, è facilitata da una certa asimmetria del volto, conferita dall'occhio destro che risulta più elevato di quello sinistro.

Per quanto concerne gli indumenti della Vergine, si possono distinguere fino a quattro capi diversi, ognuno dei quali in grado di conferire una nuova sfumatura al significato globale, carico di ricchi contenuti simbolici legati all'icona Madonna-Chiesa:

- *Maphorion*: termine greco utilizzato per definire il velo corto che ricopre la testa e le spalle della donna. Dal IV secolo è diventato un simbolo distintivo delle "vergini consacrate". Questo capo d'abbigliamento è comune ad altre immagini romaniche della Madonna in Europa, specialmente in quelle che indossano la *paenula* e non il mantello. Nella scultura lignea di Montserrat il *maphorion* cade sulle spalle formando due pieghe regolari su ogni lato. L'attuale policromia non è originale ma successiva.

- *Paenula* (specie di ampia casula)²⁵: veste dotata di larga scollatura a forma di "V" che ricopre la figura della Madonna fino ai piedi; dalla stessa, emerge solo una parte delle braccia e delle mani, oltre ai piedi. Si tratta di una "veste liturgica" utilizzata esclusivamente in epoca medievale per celebrare l'Eucaristia²⁶. La Madonna di Montserrat indossa questa veste al posto di un comune mantello. Attualmente è completata da un sottile bordo nero con rilievi perlati chiari.

- *Alba*²⁷: tunica a manica lunga stretta ai polsi. È una veste liturgica indossata dai sacerdoti sotto la *paenula* o la casula. Nella scultura lignea di Montserrat presenta una scollatura diritta con una piccola apertura centrale a forma di "V"; sotto di essa non compare la *paenula* nella parte inferiore. Spesso è stata confusa con la "tunica convenzionale" che soleva vestire le raffigurazioni mariane dotate di mantello; tuttavia, si distingue da queste per il tipo di scollatura e per la presenza di un altro abito

²² Cfr. Pedro de Burgos, 1536, fol. 48. La descrizione qui proposta è stata utilizzata come riferimento fino al XIX secolo. Cfr. anche Gerónimo De Pujades, *Crónica Universal del Principado de Cataluña*, (1609), ed. di Barcellona 1839, t. VI, p. 379.

²³ Cfr. Laplana, 2003 p. 13.

²⁴ In merito alla presenza del sorriso sul viso della Madonna, cfr. un interessante studio di J. Horowitz e S. Menache, *L'Humour en chaire: le rire dans l'Église médiévale*, Genève 1994.

²⁵ Veste circolare con un'apertura per la testa che avvolgeva tutto il corpo fino ai piedi. È di origine romana: inizialmente veniva utilizzata da operai e soldati ed era chiamata *paenula*; in seguito venne adottata dai cittadini romani per i viaggi. Con il tempo il suo uso fu esteso e generalizzato ad altri momenti della vita civile: relegò l'uso della toga alle sole cerimonie ufficiali.

²⁶ Mosaici di Milano e Ravenna (V e VI secolo) dimostrano che la *paenula* si indossava durante i culti e nella vita privata. Nel mondo bizantino l'uso della *paenula* si andò limitando, diventando una vest esclusiva per ecclesiastici. In seguito venne utilizzato per i soli atti liturgici.

²⁷ Presso la Chiesa orientale prende il nome di *stikarion*.

sottostante ricco di ornamenti. Entrambe le vesti, *paenula* e *alba*, erano riservate esclusivamente ai sacerdoti ed erano utilizzate per la celebrazione eucaristica: rappresentano simbolicamente gli "abiti umani" di Cristo e della Chiesa. Indossandole, la Madonna di Montserrat si consolida come simbolo di mediazione e personificazione della Chiesa.

- *Un indumento intimo*, attualmente di colore rosso-rosato, dotato di un bordo dorato, legato al collo mediante una fibbia circolare²⁸ nella parte centrale della scollatura; non fuoriesce sotto agli altri indumenti descritti. Questo indumento, nella raffigurazione di Montserrat non è stato comunemente identificato, poiché il bordo o gallone con relativa fibbia è stato abitualmente scambiato per una collana. L'analisi tecnica effettuata nel 2001 conferma che la fibbia è originale²⁹.

L'identificazione di ogni indumento indossato dalla Madonna di Montserrat con funzioni e significati relativi, mostra e conferma come originariamente la raffigurazione fosse concepita come simbolo o personificazione della Chiesa³⁰ (Madonna-Chiesa), in base al modello tipico del mondo romanico.

La scultura lignea del Madonna di Montserrat presenta anche altri attributi considerati parte integrante della definizione originale romanica:

- *trono*: è costituito da un seggio con schienale basso e arrotondato di sezione trapezoidale. La parte frontale è più larga di quella posteriore; gli angoli sono ornati da montanti a forma di colonna con anelli nella parte centrale, sormontata da un pomello ovale o pigna³¹. I montanti posteriori sono smussati, probabilmente per poter meglio avvicinare la scultura alla parete. Questo trono era originariamente dotato di sgabello (*subpedaneum*) e di cuscino, sul quale la Madonna poggiava i piedi, oggi mancanti. I pannelli laterali del trono sono policromi e rappresentano finestroni e aperture disposti su tre livelli.

- *corona*: la forma originale si conserva parzialmente. Attualmente, presenta nella parte frontale tre rosoni a tre foglie e in quella posteriore una chiusura di forma arrotondata. In base alla relazione tecnica del 2001, la corona attuale è un'aggiunta parziale applicata su quella originale, di dimensioni più ridotte, che presentava sulla sua superficie resti di forme somiglianti a imitazioni di "pietre preziose" di vari colori³².

L'analisi plastico-formale della scultura lignea e del suo significato ha permesso di ricavare dati sufficienti per confermarne l'appartenenza originale all'estetica e alla mentalità tipiche del periodo romanico. Inoltre, l'insieme delle caratteristiche descritte rivela che la scultura lignea originale di Montserrat è un'opera eccezionale già dall'impostazione scultorea originale.

2. LA POLICROMIA DELLA SCULTURA LIGNEA MEDIEVALE DI MONTSERRAT E LA QUESTIONE DELLA SUA "NEREZZA"

La comparsa della "nerezza" nella Madonna di Montserrat è legata al tipo di policromia presente nella scultura lignea originale oltre che al "linguaggio" e al "processo di sacralizzazione" che in epoca medievale si è associato a determinate immagini mariane lavorate in legno.

La "nerezza" nella scultura lignea medievale di Montserrat, chiamata "santa immagine", è un esempio di tale processo. In questo studio sono analizzate le infor-

²⁸ È un sistema di fissaggio primitivo, attualmente dovuto allo strato di pittura: non si riscontra la presenza di una fibbia che passi attraverso la fibbia come in altre sculture lignee romaniche, per esempio la scultura lignea di Torreciudad (XII secolo) o la statua della Madonna del Monastero di Solsona (lavorata in pietra), ecc.

²⁹ Xarrie e Porta, 2003, p. 187.

³⁰ Altre raffigurazioni dell'immaginario Madonna-Chiesa si trovano negli affreschi dell'abside centrale di Pedret, assieme alla parabola delle vergini stolte, o in una scultura lignea della Collezione Godia (Barcellona), in cui la Madonna era presentata come una donna che indossa abiti sacerdotali: la *paenula*.

³¹ La tipologia di questo trono è molto comune nelle Madonne romaniche di Cerdanya e Conflent: le più vicine sarebbero quelle di Cornellá de Conflent, di Er, Olopte, ecc.

³² Xarrie e Porta, 2003, pp. 186-187.

mazioni esistenti dal punto di vista della cultura e dell'arte plastica, allo scopo di ricostruirne comparsa ed evoluzione, sistematizzando il processo nel seguente modo: apparizione della "nerezza", "nerezza accettata e determinata" e "nerezza prodotta e protagonista". Quest'ultima tappa si svilupperà dopo il periodo medievale.

2.1. Ricostruzione della policromia originale della scultura lignea

Considerando che la scultura lignea attuale conserva pochi residui della policromia originale, la ricostruzione della tipologia pittorica reale si è compiuta utilizzando due risorse: i dati forniti dalla perizia tecnica realizzata nel 2001 e per mezzo di una sistematizzazione delle informazioni confuse e contrastanti presenti sulle fonti documentali, ponendole a confronto con i dati tecnici.

A) Dati relativi al tipo di "incarnato" del volto e delle mani nella scultura lignea originale

La relazione tecnica e radiologica della scultura lignea effettuata nel 2001³³, ha chiarito che la policromia originale del volto della Madonna era di "colore chiaro/bianco"³⁴ con presenza di piombo, elemento rilevabile mediante "raggi X" a causa del suo elevato peso atomico. I tecnici hanno concluso che questa policromia, o strato di pittura originale, che costituiva l'incarnato del volto, si è alterata con il passare del tempo, poiché il piombo reagisce, annerendosi, a contatto con gli ioni solfato, presenti in molti ambienti. Il bianco uniforme originale si trasforma quindi in un colore grigiastro non omogeneo. Tale alterazione compare solitamente in modo progressivo e ad essa si aggiungono altri fattori, come l'accumulo di polvere, la sporcizia, ecc. Ciò spiegherebbe l'annerimento dell'incarnato chiaro dell'immagine con il passare del tempo e la necessità di intervenire non tanto per il desiderio di riportarla al colore originale ma per restituire alla stessa perlomeno un aspetto uniforme (omogeneo).

Questa alterazione della policromia originale compare anche in qualche fonte documentale, sebbene per lo più in forma indiretta. Ecco alcune delle citazioni più significative:

- Resoconto del miracolo del "cieco che perse la vista dipingendo l'immagine di Nostra Signora di *Montserrat*". Sebbene sia andato perduto il testo originale del *Liber Miraculorum S. Mariae de Montserrat* [fol. 1-8v], facente parte del *Llibre Vermell*³⁵ de *Montserrat*, esiste una copia³⁶ in spagnolo del testo. I miracoli raccolti in questa serie del *Miracologi* de *Montserrat* risalgono alla prima metà del XIV secolo (1312-1336):

E accadde che un tempo il priore di questo monastero volesse farla dipingere, e fece venire un pittore, chiamato Andres, che viveva nella città di Cervera, a otto leghe da *Montserrat*; e non appena cominciò a dipingere questa immagine di Nostra Signora, improvvisamente il pittore perse la vista, per cui né il suddetto priore né i monaci osarono, da quel momento in poi, farla dipingere, e nemmeno i loro successori osarono farlo...³⁷.

Il testo parla di un tentativo di dipingere l'immagine, probabilmente in seguito al fatto che lo stato della policromia iniziava a deteriorarsi. Attenendoci alla cronologia del resoconto, risalente alla prima metà del XIV secolo, sarebbe molto probabile il riferimento a una scultura lignea che presentasse un'alterazione dell'incarnato. Sem-

³³ Cfr. Xarrie e Porta, 2003, pp. 181-190.

³⁴ La relazione pubblicata dice: «I risultati più importanti li abbiamo ottenuti grazie alle analisi radiologiche: osservando le lastre radiografiche possiamo affermare che nella scultura romanica il volto della Madre di Dio appare del tipico colore bianco usato nell'antichità. Questo colore conteneva un elemento, il piombo, dotato di un elevato peso atomico, in grado di contrastare notevolmente nelle lastre a raggi X. Da questo studio possiamo dedurre che gli strati pittorici del volto versavano in cattive condizioni, come si può evincere dalla presenza di carenze policromatiche: per questo motivo, ad un certo momento, si ritenne necessario ridipingere il volto dell'immagine. Il piombo reagisce con gli ioni solforici, presenti in molti ambienti: la reazione porta ad un annerimento che assume una sfumatura di colore grigio a chiazze, non uniforme. Una simile trasformazione progressiva sommata all'accumulo di polvere, sporcizia e fumo dei ceri potrebbe spiegare il progressivo annerimento del colore fino al Rinascimento, momento in cui la nerezza è ormai diffusa». Cfr. Xarrie e Porta, 2003, p. 182.

³⁵ Cfr. *Llibre Vermell*, foll. 1-21: *Llibre dels miracles de la Mare de Déu* (in latino).

³⁶ Cfr. Biblioteca del Escorial, ms. 6.II.8, fol. 106 v.

³⁷ Cfr. Biblioteca del Escorial, ms. 6.II.8, fol. 106 v.

bra dedursi dal testo che l'intenzione fosse di restituire all'immagine il suo incarnato chiaro.

- Agli inizi del XVI secolo risalgono le interessanti descrizioni dell'abate Pedro de Burgos. In merito alla policromia. Ne segnaliamo due, una nel capitolo X, *De la Figura e imagen de la Madre de Dios nuestra señora de Montserrat*:

³⁸ Cfr. de Burgos, 1536, p. 33, che corrisponde al capitolo X: *De la figura e ymagen de la madre de Dios nuestra señora de Montserrat*.

³⁹ Nell'edizione rivista del 1550 questo paragrafo si riduce a: «...ed è stata conservata da Dio senza che più fosse rinnovata né toccata da alcuno». Cfr. Pedro de Burgos, *Libro de los Milagros hechos a invocación de nuestra señora de Montserrat, y de la fundación, hospitalidad y orden de su sancta casa, del sitio della y de sus hermitas*, Barcellona 1550, fol. 28; cfr. F. X. Altés, *Edició póstuma de la Història de Montserrat de l'abat Pedro de Burgos*, in Montserrat, "Butlletí del Santuari", 2ª serie, 12 (1985), pp. 33-38. Questa stessa sintesi è conservata nelle riedizioni successive del 1568, 1574 e 1594. Tuttavia il testo cambia nelle edizioni del 1582, 1587, 1605 e 1627: «...l'immagine si conserva per più di ottocento anni senza che si sia usato un pennello per rinnovarla». Secondo X. Altés dalla descrizione dell'immagine pubblicata nel 1627 dipende tutta la bibliografia fin quasi alla fine del XIX secolo. Cfr. X. F. Altés, *La santa imatge de Montserrat i la seva morenor a través de la documentació i de la història*, in *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat 2003, p.126.

⁴⁰ Cfr. de Burgos, 1536, cap. VIII.

Questa immagine benedetta... Il suo volto e le sue fattezze sono quelle di una nobile signora e padrona anziana, e *il suo viso è scuro, molto ben fatto e formato, molto piacevole alla vista; ... e le fattezze e il volto di questo bambino benedetto, a ossequio, è del colore della sua madre benedetta*³⁸.

Un'altra nel capitolo VIII, forse la più esplicita in merito all'alterazione:

La quale non ha mai permesso³⁹ *che alcuni colori che per la loro vetustà hanno perso la loro perfezione fossero migliorati, applicati e riconvertiti al loro giusto colore da uomini (sebbene amici, signore); e coloro che con grande devozione verso l'immagine benedetta osarono farlo, subitamente mancò loro e persero la vista, come narrato nel capitolo dei miracoli...*⁴⁰.

- In fonti del XIX secolo si comunica notizia che l'annerimento dell'incarnato della Vergine fu dovuto a un fenomeno chimico. I testi più espliciti sono dell'abate M. Muntadas in *Guía histórica-descriptiva del peregrino en Montserrat [El amigo del viajero en Montserrat]* del 1858, p. 55:

È di legno incorrotto, dipinto e dorato finissimamente, è seduta su un seggio e con esso compone un unico pezzo, vestita e con una corona reale dello stesso legno... *Nella composizione di abayald, usata per colorare le immagini, vi è del piombo, e questo si decompone fra gli strati di olio a causa degli agenti atmosferici; è così che il colore di tutte le immagini si deteriora nel tempo, anche quando sono ben conservate. ...e considerando la rispettabile anzianità... per forza dovette mutare il proprio colore, diventando "Nera"*.

Un altro, di A. de Bofarull, in *Historia crítica de Cataluña*, ed. Joan Aleu, Barcellona 1876 vol. II, p. 218:

Ci soffermiamo sulla circostanza riguardante la statua che abbiamo osservato anche in altri casi in Catalogna, per evitare le errate interpretazioni che potrebbero sorgere da una contingenza puramente naturale dal nostro punto di vista, *poiché il colore nero acceso può provenire dalla trasformazione che le pitture subiscono nel tempo, in cui interagisce il carbonato di piombo che noi chiamiamo albayalde o bianco di Spagna, colore che si trasforma indubbiamente nel suo estremo opposto, il nero, poiché ponendo quello a contatto con l'acido solfidrico presente nell'atmosfera, si produce il solfuro di piombo*.

Le fonti citate sono una testimonianza a diversi livelli, dalla mera osservazione fino alla spiegazione del cambiamento avvenuto, riguardanti l'alterazione policroma (bianca-tonalità scura) subita dalla scultura lignea. È ovvio che tale fenomeno si sia verificato in altre raffigurazioni lignee dipinte, la cui constatazione si ritrova in fonti documentali redatte in tempi successivi. Tuttavia, la questione centrale è costituita dal perché alcune di queste sculture lignee siano state "ridipinte" con incarnato chiaro e altre no, giungendo ad attribuire a tale "nerezza o scurezza" il rango di "valore".

D'altro canto la stessa esperienza si dovette verificare in retabli e trittici di legno dipinti⁴¹.

B) Informazione sugli interventi nella policromia del volto della Vergine

Per mezzo di lenti d'ingrandimento (visione macroscopica) lo staff tecnico ha rilevato l'esistenza di almeno due strati "scuri" di pittura sul volto della Madonna.

Lo strato più profondo ricopriva il viso e il collo con un colore "marrone verdastro", quello più superficiale con un "nero intenso", che si può osservare attualmente. Le macrofotografie hanno mostrato altresì che la policromia nera visibile oggi è stata applicata in modo non uniforme, poiché in alcune zone del collo risulta visibile lo strato sottostante. Due fonti datate tra il 1812 e il 1819 fanno menzione di un ritocco effettuato sul colore del volto della Madonna. La prima è la notizia riportata da un frate anonimo di Montserrat redatta prima del 1819:

Comunico notizia che, per i motivi che tutti conosciamo, è stato ritoccato il volto di Nostra Signora nonché le mani, che prima erano di un colore regolare, e allo stesso modo è stato dipinto il volto del Bambino di un color bruno chiaro, così com'era prima (Arxiu de Montserrat, bossa 7/74^a, *Crítica*).

La seconda è una lettera in cui si fa menzione della consegna di una "bocchetta di vernice" destinata a completare il restauro realizzato sull'"immagine santa" da parte del frate Maur Ametller, concluso nel febbraio del 1812. Questo intervento fu reso necessario dai danneggiamenti subiti dalla scultura nel 1811 durante la "Guerra del Francés" (Guerra d'indipendenza spagnola 1808-1814):

Ieri mi hanno consegnato una bocchetta di vernice che vostro fratello [il frate José de Calassanç Padró] ha inviato per completare l'opera della nostra Sacra Immagine...⁴².

Considerando la datazione, queste due fonti dovrebbero riferirsi al medesimo intervento: è difficile stabilire se in esse si possa identificare lo strato più profondo di colore "marrone verdastro" citato nella relazione tecnica del 2001.

Inoltre, l'esame alla luce ultravioletta effettuato nel 2001 ha dimostrato che gli occhi⁴³ della Madonna presentavano una colorazione giallognola tipica di un pigmento bianco, composto da ossido di zinco, utilizzato dal 1830: ciò potrebbe implicare che un intervento sul volto sia stato effettuato in questo periodo. Successivamente, l'intero volto è stato uniformato, occhi inclusi, usando l'attuale colorazione nera intensa: anche la data di questo intervento non è nota, tuttavia dev'essere sicuramente precedente alle prime fotografie apparse nel 1914⁴⁴. Potrebbe essere legato agli interventi effettuati sulla statua lignea in occasione dell'incoronazione canonica e proclamazione come Patrona della Catalogna dell'11 settembre 1881, da parte di Papa Leone XIII.

Dai dati raccolti si può evincere che verso la metà del XIV secolo la policromia dell'immagine era già deteriorata: fu compiuto un tentativo per riportarla al suo colore chiaro originale, ma l'operazione non fu portata a termine.

Alcune fonti del XV e XVI secolo la descrivono con "incarnato scuro", seppur dotata di un volto bellissimo. Un analogo aspetto è confermato da altre fonti del XVII-XVIII secolo. Da queste informazioni si potrebbe dedurre in modo indiretto

⁴¹ La tecnica e la formula utilizzate per la policromia degli "incarnati chiari" in pittura è descritta nel *Diversarum artium schedula* del monaco Teofilo (sec. XII) e anche in queste si utilizzava il bianco con piombo: «*De temperamento colorum in nudis corporibus. Color, qui dicitur membrana, quo pingitur facies et nuda corpora, sic componitur: tolle cerosam id est album, quod fit ex plumbo,* et mitte eam non tritam, sed ita ut est siccam, in vas cupreum vel ferreum, et pone super prunas ardentis et combure donec convertatur in flavum colorem. deinde tere eum, et admisce albam ei cerosam et cenobrium, donec carni similis fiat. quorum colorum mixtura in tuo sit arbitrio; ut si, verbi gratia, rubeas facies habere vis, plus adde cenobrii, si vero candidas, plus appone albi; si autem pallidas, appone pro cenobrio, modicum prasini». Cfr. Theophilus, *Diversarium atrium schedula sive de diversis artibus Liber I-III*, in http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Theophilus/the_d101.html.

⁴² Arxiu de Montserrat, bossa 13/137, copia di una lettera scritta da Maur Ametller al Sr. Pere Padró di Igualada, datata il 4 febbraio 1812.

⁴³ Cfr. Xarrie e Porta, 2003, p. 190 e fotografia p. 180.

⁴⁴ Cfr. Archivio Mas, cliché 9841, 9842 e 9844.

che il "colore scuro" sarebbe stato "trattato o uniformato" per farlo diventare omogeneo, affinché il volto potesse conservare la propria bellezza. Si evince anche che non era stata effettuata una riconversione o restauro per farla tornare al suo colore bianco originale.

È stato eseguito un intervento sulla policromia del volto verso il 1812, mantenendone la "nerezza". Non vi è certezza del fatto che corrispondesse allo strato più profondo di colore "marrone-verdastro" rilevato dalla relazione tecnica del 2001.

È stato compiuto un intervento successivo a quello menzionato, identificato dalla relazione tecnica del 2001 come strato più superficiale, quello che si può osservare attualmente: ha colorato l'intero volto, occhi inclusi, di un colore nero intenso che ne ha occultato lo sguardo. Si ipotizza che questo secondo intervento sulla policromia del volto si collochi dopo il 1830 e prima del 1914: la prima data riguarda un ritocco effettuato sul biancore del globo oculare della raffigurazione, ciò implica che lo sguardo fosse ancora presente; la seconda è giustificata dalle fotografie scattate intorno a questa data che la raffigurano come appare attualmente, priva di sguardo.

C) *Policromia degli indumenti indossati dalla Madonna*

La relazione tecnica del 2001 indica una mancanza di policromia sugli indumenti, sotto lo strato attuale. Lo staff tecnico spiega quest'anomalia ipotizzando che sia stata rimossa totalmente la policromia originale che ricopriva gli indumenti del corpo della Madonna, probabilmente molto deteriorata, per applicare un nuovo strato con la certezza di poterlo fissare adeguatamente.

Per poter rilevare possibili resti di policromia è stata utilizzata la tecnica della "riflessometria a infrarossi" che permette di rilevare la presenza di colori verdi e azzurri sotto gli altri strati: il risultato è stato negativo. È stata utilizzata anche la "fotografia a infrarossi", senza risultato.

Lo staff tecnico, in base alle radiografie, ha stabilito che la policromia attuale del *maphorion* o velo corto è di epoca rinascimentale⁴⁵, senza ulteriori spiegazioni. J. Laplana⁴⁶ colloca questa nuova policromia verso il primo decennio del XVI secolo, quando sono stati effettuati lavori di riqualificazione nel monastero in seguito alla sua incorporazione nella "Congregazione di Valladolid"⁴⁷, che probabilmente hanno interessato anche la raffigurazione. Lo stesso autore sostiene che se fosse stato un ritocco successivo probabilmente sarebbe stata utilizzata la tecnica dello "stoffato". Inoltre, il tipo di decorazione presente, ovvero fondo bianco con frange dorate incorniciate da linee rosse con rombi (rossi e dorati) e stelle di colore verdastro-azzurro, è più vicino allo stile del primo Rinascimento, con alcune influenze gotiche.

Non si conosce l'aspetto della policromia originale romanica⁴⁸ degli indumenti della statua lignea, anche se non si scarta la possibilità del colore dorato. La relazione tecnica del 2001 non aggiunge alcuna informazione utile in merito a tale questione. Tuttavia, è ovvio che l'attuale rifinitura dorata debba corrispondere a qualche "restauro" effettuato nel corso del XIX secolo che potrebbe essersi attenuto all'aspetto antico, ancora presente a quei tempi⁴⁹.

D) *Policromia del trono della Vergine*

La relazione tecnica del 2001 segnala che, grazie all'esame "organolettico" e alle analisi microscopiche, si è giunti alla conclusione che la pittura esistente sulle parti

⁴⁵ Cfr. Xarrie e Porta, 2003, p. 188.

⁴⁶ Cfr. Laplana, 2003, p. 70.

⁴⁷ I due abati che amministrarono il monastero di Montserrat in questo periodo di cambiamenti furono García Jiménez de Cisneros (1493-1510) e Pedro de Burgos (1512-1535).

⁴⁸ È opportuno segnalare che le raffigurazioni policrome originali degli indumenti/tessuti di una scultura lignea tardo romanica solitamente presentavano stoffe ricche e colorate, ricami o tessuti di svariati colori, come si può riscontrare in opere di un certo rilievo. Vedi le sculture lignee romaniche della Fundación Godia, Barcellona.

⁴⁹ In merito alla definizione estetica della sua policromia dorata si prospetta una nuova impostazione nel capitolo IV del presente studio.

lateralmente è l'unica policromia originale (visibile) ancora presente sulla scultura lignea. Emergono forme tracciate con colore bianco che simulano la presenza di "finestre e aperture" su sfondo nero con bande di color rosso e verde. La parte restante del trono, costituita dai montanti, presenta altri strati risalenti a ritocchi successivi in policromia dorata.

2.2. Comparsa della "nerezza" sulla scultura lignea: evoluzione e vicissitudini

La ricerca riguardante il momento in cui è comparsa la "nerezza", il suo consolidamento e la relativa accettazione del fenomeno nella "storiografia" dell'immagine di Montserrat, deve spaziare dall'ambito meramente documentale-storico fino a quello dell'analisi plastica e culturale (devozionale, teologica...). In questo modo si può ovviare alla mancanza di documentazione diretta durante il XIII e il XV secolo, utilizzando le informazioni complementari indirette: resoconti di miracoli, strofe di canti, testi di sermoni, ecc., in grado di illustrare aspetti, significati e usanze tipici del periodo culturale che possono chiarire la questione della "nerezza" e del suo significato.

⁵⁰ Cfr. de Burgos, 1536, fol. 33 (capitolo X: *De la figura e ymagen de la madre de Dios nuestra señora de Montserrate*).

A) Deterioramento della policromia originale e comparsa della "nerezza" in base alle fonti documentali

Uno dei grandi interrogativi da risolvere in merito alla scultura lignea di Montserrat riguarda l'evoluzione del suo cambiamento, dall'inizio del deterioramento dell'incarnato bianco originale fino ad arrivare alla massima conseguenza: la comparsa del colore "scuro" sul volto, il conseguente consolidamento e l'accettazione di ciò come caratteristica identificativa della "santa immagine". Il compito prefissato consiste nel cercare di stabilire con sicurezza il momento e la modalità in cui si verificò tale deterioramento, il modo in cui influì sulla percezione dell'immagine di Montserrat e sulla considerazione da parte dei devoti fra il XIII e il XV secolo.

Nelle fonti documentali medievali si trovano scarsissime informazioni "obiettivo" in merito alla policromia originale della scultura lignea di Montserrat. Le prime informazioni indirette sulla "nerezza" della raffigurazione compaiono all'inizio del XVI secolo, quando il fenomeno è ormai già del tutto consolidato nell'ambito devozionale e in quello delle arti plastiche.

Il primo riferimento documentale conosciuto in relazione al "colore scuro" nella policromia dell'immagine di Montserrat, si trova nel *Libro de los Milagros hechos a invocación de nuestra señora de Montserrate, y de la fundación, hospitalidad y orden de su sancta casa y del sitio Della y de sus hermitas*, che Pedro de Burgos, abate di Montserrat (1512-1536), scrisse su richiesta di Juan de Aragón, duca di Luna, conte di Ribagorza e Luogotenente reale di Catalogna, affinché fossero conosciuti i miracoli che si verificavano in Montserrat. Probabilmente il libro fu scritto fra il 1518 e il 1534. La prima edizione fu pubblicata nel 1536 a Barcellona ed era composta da undici capitoli, dei quali il X, *De la figura e ymagen de la madre de Dios nuestra señora de Montserrate*, era dedicato alla descrizione fisica dell'immagine e all'impressione che essa destava:

Il suo volto e le sue fattezze sono quelle di una nobile signora e padrona anziana, e il suo viso è scuro, molto ben fatto e formato, molto piacevole alla vista; possiede una tale autorità, ed è cotanta la gravità e la deferenza che incute... e le fattezze e il volto di questo bambino benedetto, a ossequio, è del colore della sua madre benedetta⁵⁰.

Inoltre, l'abate Pedro de Burgos nel capitolo VIII offre ulteriori informazioni in merito alla policromia della scultura lignea, in modo casuale, esaltandone il carattere taumaturgico:

Gesù Cristo, ha voluto *lodare in questo luogo* la sua sacra e benedetta madre a tal punto *da porre in esso la sua magnifica e devotissima figura, che sembra il prodotto di mani angeli che più che umane*; a coloro che l'ammirano appare come cosa celestiale e divina più che umana; perché quale sia stato l'artefice, quale la materia di cui è fatta o da dove provenga, non si è mai potuto sapere, anche se molti l'avrebbero voluto. Dalla sua comparsa così tanti e meravigliosi segnali si sono succeduti che nessuno sarebbe in grado di elencarli per intero. *La quale non ha mai permesso⁵¹ che alcuni colori che per vetustà hanno perso la loro perfezione fossero migliorati, applicati e riconvertiti al loro giusto colore da uomini (seppure amici, signore); e coloro che con grande devozione verso l'immagine benedetta osarono farlo, subitamente mancò loro e scomparve la vista, come narrato nel capitolo dei miracoli...⁵².*

Questo testo riporta un interessante commento riguardante lo stato dei colori della raffigurazione: «...alcuni colori che per la loro vetustà hanno perso la loro perfezione...». Il che implicava un riconoscimento del deterioramento verificatosi nella policromia originale di colore chiaro. Tuttavia, si suggerisce che il "colore scuro" fosse già "consolidato" sul volto della raffigurazione e fosse già accettato: «...il suo viso è scuro, molto ben fatto e formato, molto piacevole alla vista...», come si può leggere nel testo citato del capitolo X.

La descrizione fatta da Pedro de Burgos sembrerebbe suggerire che probabilmente si era cercato di "uniformare" la policromia del volto della scultura lignea mediante un qualche intervento di "pulizia" per mezzo di vernici, rispettando tuttavia la tonalità comparsa a causa dell'alterazione. Quando l'abate sostiene che la Madonna non ha permesso che «fossero migliorati, applicati e riconvertiti al loro giusto colore da uomini» si deve intendere che non si sarebbe dovuta ridipingere con incarnato bianco ma esclusivamente con un colore che preservasse il nuovo aspetto, concedendole la "normalità" spettante alla sua dignità.

Questo autore, soffermandosi sulla causa del cambiamento di colore, insiste su due aspetti importanti: l'antichità della raffigurazione e le sembianze che aveva in quel periodo, dovute a una deliberata mancanza di "restauro", motivata dal presunto desiderio della Vergine, espresso attraverso il "miracolo" del pittore Andrés de Cervera⁵³, privato della vista.

Il riferimento al "colore scuro della Madonna", presente nel capitolo X del libro di Pedro de Burgos, influenzerà e guiderà le successive descrizioni⁵⁴ nel corso del XV e del XIX secolo, limitando la necessità di aggiungere o segnalare ulteriori dettagli, considerato il carattere ufficiale del suddetto libro. Tuttavia è necessario segnalare che, a partire dall'edizione rivista del 1550, emerge chiaramente l'intenzione di escludere il dettaglio dello stato dei colori dalla descrizione dell'immagine.

Nella succitata descrizione dell'abate Pedro de Burgos si fa riferimento al deterioramento dei colori originali della scultura, giustificando la mancanza di un intervento destinato a riportarla al colore chiaro originale come desiderio o volontà della stessa Vergine: «...la quale non ha mai permesso che alcuni colori che per la loro vetustà hanno perso la loro perfezione fossero migliorati, applicati e riconvertiti al

⁵¹ Vedi nota 39.

⁵² Cfr. de Burgos, 1536, cap. VIII.

⁵³ Miracolo il cui resoconto è datato alla prima metà del XIV secolo, presente nel *Liber Miraculorum S. Mariae de Montserrat* del *LLivre Vermell de Montserrat* (foll. 1-8 v.).

⁵⁴ Ad esempio de Pujades la riproduce quasi per intero. Cfr. Gerónimo de Pujades, *Crónica Universal del Principado de Cataluña* (1609), t. VI, p. 379, Barcellona 1839.

loro giusto colore da uomini...»⁵⁵. Per una corretta interpretazione di questo punto è necessario distinguere fra un'azione concreta destinata a restituire il colore chiaro originale del volto, da un intervento il cui fine fosse la "pulizia" e l'omogeneità della nuova tonalità comparsa sul volto della Vergine, allo scopo di restituire la regolarità spettante alla sua dignità. In questo senso, è da intendersi che quando nel descrivere la scultura si dichiara che, «il suo viso è scuro, molto ben fatto e formato, molto piacevole alla vista», non si può certo pensare che sul volto fosse presente un'alterazione dovuta al deterioramento.

Questo testo sembra indicare che all'epoca, la nuova colorazione scura/nera del volto fosse già consolidata e accettata, in quanto "segnale divino" della "sacralità" della scultura lignea della Madonna di Montserrat. Si era verificato un cambiamento di significato e di valore nella raffigurazione della Madonna rispetto alla percezione originaria: il processo di trasformazione è pertanto cronologicamente precedente a tale constatazione.

B) *La scultura lignea e il suo colore come fonte di "miracoli"*

Se la datazione della scultura lignea si colloca alla fine del XII o all'inizio del XIII secolo e la prima informazione diretta conosciuta riguardante il deterioramento della sua policromia risale alla prima parte del XVI secolo, vi sono dunque tre secoli di differenza. Si può ipotizzare la nascita del fenomeno verso gli inizi XIV secolo, in base ai dati indiretti pervenuti grazie ai resoconti dei miracoli raccolti nel *LLibre Vermell de Montserrat*⁵⁶.

Il *Liber Miraculorum*⁵⁷ (XIV secolo) che apre il codice del *LLibre Vermell de Montserrat*, riporta due miracoli direttamente legati alle vicissitudini riguardanti la scultura lignea e presumibilmente anche la natura policroma della raffigurazione di Montserrat, fornendo un'informazione che, seppure di carattere devozionale e "teologico", sembra suggerire o implicare la possibile esistenza di una "nerezza" dell'immagine. La narrazione di questi miracoli si colloca fra il 1307 e il 1336.

Il *Liber Miraculorum* del *LLibre Vermell* era organizzato nel seguente modo:

- *Liber Miraculorum S. Mariae de Montesserrato* [fol. 1-8v]⁵⁸. Mancano le prime sessanta narrazioni di questa collezione di prodigi, corrispondenti alle prime dieci pagine iniziali. L'ultimo miracolo della serie è datato 1336.

- *Liber Miraculorum que ipsa V. Maria operatur per universum mundum* [fol. 9r-16r]: una relazione di 22 miracoli mariani di carattere generale.

- In seguito [fol. 16v-21] una serie di 21 miracoli di *Nuestra Dona de Montserrat* verificatisi fra il 1396 e il 1397 con il titolo di: *Rubrica nova alia in miraculis novis aliis...* che la distingue dalla serie dei resoconti antichi.

⁵⁵ Nella II edizione del 1550 insiste che l'immagine non è stata manipolata dal suo ritrovamento od origine sconosciuta: «...y ha sido conservada por Dios sin más se renovar ni tocar ninguno en ella...». Cfr. Altés, 1985, pp. 37-38.

⁵⁶ Cfr. Archivio Monastero di Montserrat, *LLibre Vermell de Montserrat*, foll. 1-21, *Liber Miraculorum*.

⁵⁷ Cfr. *LLibre Vermell*, foll. 1-21: *Liber Miraculorum S. Mariae de Montesserrato* [foll. 1-8 v.] e *Liber Miraculorum que ipsa V. maria operatur per universum mundum* [foll. 9 r.-16.r.]. È stata utilizzata la numerazione moderna delle pagine che non considera quelle perdute nel XIX secolo. In totale questo manoscritto era composto

originariamente da 154 pagine, si possono calcolare almeno 36 pagine scomparse. Cfr. C. Baraut, *Manuscrits de la Biblioteca de Montserrat*, in "Analecta Montserratensia", VIII (1954-1955), p. 343, n. 24.

⁵⁸ Sono attualmente mancanti le prime 16 pagine del codice, a causa dell'umidità cui è stato esposto durante il XIX secolo.

Tuttavia, sono state recuperate alcune delle prime pagine, grazie a due versioni in castigliano del testo edite nel XVI secolo. Cfr. *LLibre Vermell de Montserrat*, edició facsímil, Introducció a cura de X. Altés: «*Els miracles s'anaven descabdellant l'un darrere l'altre, primer amb una sèrie de narracions no datades, continuada per una segona sèrie amb miracles datats que s'iniciaven el 25 de novembre de l'any 1307 i acabaven a l'antic foli XXXVIIv. -l'actual foli 20v.- amb els corresponents a l'any 1397. La comparació d'aquestes indicacions de dom Benet Ribas [cfr. Biblioteca del Palacio Real (Madrid), ms. 2.519, f. 73v.] amb el que ens resta del llibre dels miracles ens ofereix l'ocasió de fer algunes remarques i constatacions complementàries. En efecte, el text del primer foli del nostre "Llibre Vermell" pertany a la segona sèrie de miracles. El primer porta el núm. 63 i és datat l'any 1325. Aquesta sèrie es clou al foli 8v. amb un miracle datat l'any 1336 i xifrat 100, però que en realitat hauria de ser computat amb el núm. 110, perquè hom ha doblat la darrera dena. Segueixen vint-i-dos miracles de la Mare de Déu de caràcter general, i a continuació, als folis 16v.-21, una tercera sèrie de miracles montserratins encapçalats per una "Rubrica nova alia in miraculis novis aliis que operatus est Dominus..." amb vint-i-tres prodigis fets sota la invocació de la Mare de Déu de Montserrat durant els anys 1396 i 1397».*

È significativo come il primo dei resoconti della "serie antica" del *Liber Miraculorum* che apriva il *Llibre vermell de Montserrat* avesse come oggetto la stessa raffigurazione venerata nel monastero. Il testo del miracolo è complesso, ma è chiara l'intenzione di voler presentare il vero carattere "sacro" della "santa immagine", vincolato a una realtà di tipo materiale.

In base al resoconto, il miracolo si verificò verso la mezzanotte di un 9 novembre (non si specifica l'anno o l'epoca), mentre i pellegrini vegliavano la Vergine: un raggio di luce scese dal cielo attraverso la volta del tempio e, colpendo il capo della scultura, si divise in tre parti che la circondarono "in guisa di fiamme", penetrando sotto i vestiti sovrapposti che la ricoprivano. I pellegrini, allarmati, temendo che la scultura lignea potesse bruciare, chiamarono i monaci: in quel momento, di fronte allo stupore generale, il raggio folgorante si riunificò, tornando in cielo senza avere arso né bruciato l'immagine. Il testo originale fu copiato da J. Villanueva nel 1806, prima della temporanea sparizione del *Llibre Vermell*. Era redatto in latino:

⁵⁹ Cfr. J. Villanueva, *Viaje literario a las Iglesias de España*, t. VII, pp. 186-187. Copiato nel 1806 prima che si perdesse le pagine iniziali del *Llibre Vermell*.

⁶⁰ Appare inusuale che il narratore di questo miracolo collochi con tale precisione la festa nell'ambito della diocesi di Barcellona, trattandosi di una festa di carattere generale nelle diocesi catalane e in altre.

Cum quadam die vigilantes Peregrini et Romipetae numero centum et amplius ex diversis regionibus et locis in die festi Passionis Domini essent in Ecclesia Sanctae Mariae de Montserrat, facta hora noctis media factum est quoddam lumen multum lucidum et splendens sed non comburens, a celo missum et descenderet in presentia omnium vigilantium praedictorum per rectitudinem de super altari in praedicta Ecclesia Sanctae Mariae de Montserrat, et disposuit se ipsum in uno tantum radio in capite seu Corona Imaginis Sanctissimae Virginis Mariae quae ibi est multum devota et sancta, et non invenitur inquam esse manibus hominum factam. Afflato tamen aliquantulum ex lumine ipso capite seu corona ex radio ipsius luminis per tres per Dei gratiam et ipsius piissimae Matris fracti sunt radii, qui tres radii totam ipsam Imaginem infra clamidem ejus divinis flammis et ignibus repleverunt. Dicti vero Romipetae et peregrini territi et mirantes de eisdem quae viderant, timebant ne forte combureretur ipsa Imago et omnia quae ibidem aderant. Pulsaverunt cimbala et Monachos cunctos et alios dicti loci servitores ad videndum dictam visionem excitarunt, maxime ut darent operam ne dicta Imago Sancta combureretur. Et omnibus admirantibus et conspicientibus, eodem tempore et hora, de tribus radiis ipsius luminis unus factus est, quod lumen eandem Sanctam Imaginem illesam et incorruptam, immo potius, e sancto flamine afflatam dimisit, et in celestibus nubibus a quibus venerat, exarsit. Quod fuit actum in die Passionis praedicto Imaginis Domini, quo die festum Salvatoris celebratur per totam Dioecesim Barchinone. Ipso prestante⁵⁹.

Quello stesso giorno, il 9 novembre, si celebrava la festa⁶⁰ della *Passio Imaginis Salvatoris*, che commemorava un miracolo avvenuto nella città di Beirut quando alcuni ebrei profanarono un'icona del Cristo: da questa fuoriuscì sangue che, distribuito fra le diverse chiese, poté curare numerosi malati. Durante il II Concilio di Nicea (anno 787), si fece riferimento a questo miracolo per difendere il culto delle immagini.

Gli elementi o aspetti della "manifestazione divina" segnalati nel racconto svelano una "singolare natura" nella scultura lignea che, in seguito a tal episodio, la fanno assurgere all'ambito di ciò che è sacro. Il raggio, allo stesso tempo uno e trino, sarebbe espressione della presenza e dell'azione del Dio trinitario sulla scultura lignea di Montserrat. È una spiegazione metaforica della santità dell'immagine, derivante dall'Incarnazione del "Verbo" per volontà del "Dio Padre" e per opera del "Dio Spirito Santo", in base all'espressione della formula teologica: l'Incarnazione è opera della Trinità divina. In questo modo, così come Dio assume in sé la condizione umana (Incarnazione) per opera della Trinità, analogamente prenderebbe "possessione"

della statua lignea di Montserrat servendosi del miracolo, sacralizzandola da quel preciso istante. Per questo motivo, quindi, la “materialità” della scultura appartiene a Dio e non agli uomini.

L’epilogo del resoconto sottolinea l’ammirazione dei testimoni del miracolo nel constatare come l’immagine si fosse mantenuta “intatta” (*illesam et incorruptam*), nonostante il “raggio incandescente” l’avesse avvolta nelle sue “fiamme” (*flammis et ignibus repleverunt*), penetrando sotto gli indumenti. Questa particolarità, assieme all’esplicita insistenza del narratore sul carattere non “ustionante” (*non comburens*) del “raggio di luce incandescente” e sull’assenza degli effetti del fuoco sulla scultura lignea, potrebbe forse voler indicare che l’annerimento, che già allora poteva interessare la raffigurazione, potesse assumersi come fattore indicante la sua condizione di “sacralità”. In questo modo, l’insistenza in merito alla resistenza della scultura rispetto al fuoco ardente del raggio, si spiegherebbe solo nel caso in cui l’immagine si presentasse già annerita prima del miracolo. Il testo indica pertanto che la sacralizzazione della scultura lignea includeva il suo aspetto scuro, già palesato in modo tacito prima del miracolo. Si proclama quindi l’“intangibilità fisica” della scultura lignea e l’aspetto profanatore di un qualunque tipo di cambiamento o intervento sulla sua immagine. Da questo momento “la sua tonalità scura o nera” smette di far parte di un processo naturale di alterazione, per trasformarsi in una manifestazione della sua sacralità.

All’inizio del *Liber Miraculorum* di Montserrat era presente anche un secondo miracolo vincolato all’aspetto della scultura lignea della Madonna: in esso si raccontava di come «pagò con la vista il cieco che volle dipingere l’immagine di nostra Signora di Montserrat». La versione originale⁶¹, raccolta nel *LLibre Vermell*, è andata perduta e attualmente se ne ha notizia grazie alle due copie in versione castigliana edite nel XVI secolo:

Si trova nella chiesa del monastero di Montserrat, sull’altare maggiore, un’immagine di Nostra Signora, una scultura, la quale non è stata prodotta da mani umane. *E accadde che un tempo il priore di questo monastero volesse farla dipingere, e fece venire un pittore, chiamato Andres, che viveva nella città di Cervera, a otto leghe da Montserrat; e non appena cominciò a dipingere questa immagine di Nostra Signora, subitamente il pittore perse la vista, per cui né il suddetto priore né i monaci osarono, da quel momento in poi, farla dipingere, e nemmeno i loro successori osarono farlo; e il pittore, pur sentendosi in colpa per aver osato un simile atto, non per questo smise di invocare Nostra Signora di Montserrat, e in continua preghiera e con grande venerazione continuò in seguito a venerare la sua immagine, vegliando per molte notti nella cappella dedicata e perseverando con certissima speranza che Nostra Signora gli avrebbe restituito la vista, affidandosi alle preghiere dei pellegrini... Infine, dopo tre mesi, perseverando il suddetto pittore nella sua devozione, un giorno mentre si cantava per lui l’inno Ave Maris Stella davanti all’effigie di nostra Signora, nel momento in cui si pronunciava il verso “solve vincla reis profer lumen cecis” improvvisamente egli riacquistò la vista⁶².*

Questo racconto potrebbe essere messo in relazione con le immagini miracolose chiamate *acheropite* (*achiropedes*) che, secondo la tradizione, erano opere non prodotte dalla mano dell’uomo, come espresso all’inizio del testo «la quale non è stata prodotta da mani umane».

⁶¹ Il *Liber Miraculorum* di Montserrat era raccolto nelle prime pagine (foll. 1-21 v.) del *LLibre Vermell*. Nonostante il miracolo precedente e anche quello dell’antico *Miracologi Montserratí* non fossero adeguatamente datati nelle copie conservate, la redazione dei suoi resoconti nel *LLibre Vermell de Montserrat* si colloca tra il 1312 e il 1336.

⁶² Cfr. Biblioteca del Escorial, ms 6.II.8, fol. 106 v.

In questo caso si potrebbe dedurre che l'apparizione dell'annerimento del volto e delle mani dovesse già essere palese e che sembrasse pertanto conveniente considerarla come conseguenza dell'azione divina, al fine di indicare nell'immagine un qualcosa di provenienza "non umana".

Il messaggio implicito contenuto nel racconto vuole indicare come la stessa Vergine non desiderasse alcun ripristino dei colori sull'immagine di Montserrat, accettando, di fatto, il processo di annerimento. D'altra parte, il miracolo indicherebbe che "agli occhi umani" l'immagine presentava un deterioramento tale da richiedere l'intervento di un pittore per porvi rimedio.

Valutando le condizioni della scultura lignea, il principale deterioramento poteva essere costituito dall'ossidazione dell'incarnato del volto e delle mani, le parti più visibili della raffigurazione, considerando che era ricoperta da più vesti sovrapposte, in base al resoconto del primo miracolo. In questo modo, l'intangibilità dell'immagine doveva comprendere anche il suo aspetto policromo, mentre la sacralizzazione dell'immagine era trasmessa dalla propria nerezza, comparsa e non voluta direttamente dall'uomo.

Una ragione per cui la questione si incentri particolarmente sulla policromia del volto e delle mani a scapito della policromia generale, che interessa gli indumenti, è da ricercare nel fatto che, dal XIV secolo, la scultura lignea soleva essere ricoperta da vesti e mantelli che nascondevano buona parte delle figure della Vergine e del Bambino, lasciando alla vista dei fedeli solo l'incarnato.

Considerando che la "nerezza" della raffigurazione di Montserrat potesse già essere consolidata fin dalla prima metà del XIV secolo e la sua presenza accettata come segnale divino, è rilevante il fatto che si sia ignorato un tale avvenimento a livello documentale e grafico nel corso del XIV e del XV secolo, nelle rappresentazioni e/o copie dell'immagine. Questa assenza è forse giustificabile dal fatto che l'iconografia e l'estetica mariana procedevano su altre strade/modelli più generici e meno specifici o particolari.

Prima del XV secolo, l'iconografia riguardante la "nerezza" non era ancora riconosciuta a livello di arte plastica, sebbene fosse una realtà riguardante la scultura lignea. Tale percezione è riscontrabile nelle raffigurazioni della Madonna di Montserrat provenienti da miniature, come quelle illustranti i sei miracoli montserratini raccolti nelle *Cantigas de santa María de Alfonso X el Sabio (1252-1284)*⁶³. Grazie ad esse si può evincere che non fosse ancora presente un'iconografia propria relativa ai diversi patrocini della Vergine e quindi neanche per quella di Montserrat. Il miniaturista delle *Cantigas*⁶⁴ tratteggia un'immagine della Madonna di Montserrat stereotipata: si preoccupa soprattutto di descrivere le azioni miracolose a scapito dell'identità fisica della scultura lignea e dell'eccezionale contesto montano nel quale si venerava.

Anche le due miniature⁶⁵ della Madonna che illustrano il codice *Llibre Vermell de Montserrat*, rispecchiano questo carattere stereotipato, poco realistico e rivolto esclusivamente alla funzione devozionale. L'immagine della Madonna che compare in queste due miniature non ha alcuna somiglianza con la scultura lignea. Seppure entrambe siano identificate come rappresentazioni della "Vergine" vincolate al patrocinio di Montserrat, il modello iconografico è rivolto più a un'identificazione con una forma più generalista e riconoscibile, tralasciando la specificità del patrocinio di Montserrat.

⁶³ Cfr. Codice conservato presso la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, ms T-I-1. Le Cantiche che narrano i miracoli avvenuti sotto la giurisdizione di Montserrat corrispondono ai nn. 48, 52, 57, 113, 302 e 311.

⁶⁴ Cfr. *Alfonso X el Sabio, rey de Castilla. Cantigas de Santa María*. Edizione facsimile del Codice T-I-1 della Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial (sec. XIII), Madrid 1979.

⁶⁵ Cfr. *Llibre Vermell*, miniature foll. XXXV r. e CXX-XIII v.

In questo modo, la mancanza di una relazione visiva fra la realtà “nera” della scultura e le sue rappresentazioni nel corso del XIV e del XV secolo potrebbe forse essere dovuta non solamente alla “stereotipicità” dell’immagine Mariana dell’epoca, ma anche al fatto che la novità introdotta dall’alterazione policroma e la conseguente sacralizzazione della scultura, per mezzo dei miracoli descritti, non ha conosciuto una trascrizione plastica visiva immediata: essa si è prodotta in modo molto lento quando si è reso necessario raffigurare la “santa immagine”, con una preferenza verso i “valori plastici” stabili a scapito di quelli “nuovi”.

2.3. Sacralizzazione dell’immagine: accettazione e consolidamento della sua “nerezza”

Nonostante i resoconti dei miracoli citati avessero come obiettivo la materialità della scultura lignea medievale di Montserrat, in essi non vi sono riferimenti espliciti alla “nerezza” caratterizzante la “santa immagine” venerata, ma solo alcuni riguardanti la sua sacralizzazione e, di conseguenza, la sua “intangibilità fisica”.

Partendo da prospettive diverse, seppur complementari, i resoconti dei due miracoli citati insistono sulla “sacralità” della scultura lignea e, pertanto, sulla sua assoluta intangibilità dall’istante in cui gli avvenimenti miracolosi ne hanno dimostrata la “condizione di sacralità”. All’interno di questa sacralità è compreso il “colore” dell’immagine al momento del prodigio, giacché ogni tipo d’intervento sulla scultura avrebbe comportato il doverla toccare alterandone la natura ormai considerata “sacra”. Per questo motivo il secondo miracolo si riferisce concretamente all’aspetto policromo della scultura, messo in discussione nel momento in cui l’abate o il priore avevano deciso di rinnovarlo. Sebbene il miracolo parli genericamente della policromia della statua e non specificamente del suo incarnato, si deve ritenere che questa dovesse essere l’unica parte visibile della scultura, essendo quella restante ricoperta da vestiti sovrapposti, in base al resoconto del primo miracolo.

Tralasciando la “realtà” di tali prodigi, da essi si evince che nel momento in cui sono stati trascritti fosse emersa la questione riguardante “l’aspetto” della raffigurazione. Se quindi l’immagine e, di conseguenza, la sua materialità fisica in termini generali fossero state sacralizzate grazie ad un primo miracolo il cui racconto si colloca durante il primo trentennio del XIV secolo, è palese e dettagliato il messaggio del secondo miracolo concernente la scultura, nel quale si precisa che l’intangibilità della stessa, di natura sacra, si estende altresì alla colorazione presente. Si afferma anche, senza citarla direttamente in alcun modo, che la “nerezza” fosse già presente al momento del primo prodigio. Nel secondo miracolo si riaffermava quindi una tale intangibilità, aggiungendo che, sebbene la materialità fisica della scultura a livello di dettaglio del colore presentasse qualche “difetto o deterioramento”, come si deduce dalla decisione di effettuare l’intervento di restauro, tuttavia esso non poteva essere “ripristinato”, perché l’immagine era stata sacralizzata in un determinato momento in cui possedeva già un preciso aspetto. Da ciò si evince che la scultura lignea di Montserrat, prima degli avvenimenti miracolosi, situati ipoteticamente nella prima parte del XIV secolo, fosse solo la rappresentazione di un’immagine della Madonna, dotata quindi di sacralità riflessa. In seguito ai prodigi diventa un qualcosa di più importante, divenendo sacra grazie alla sua stessa materialità fisica, sulla quale l’uomo non può intervenire per apportare modifiche in base alla propria volontà. Fu quindi sacralizzata presentando sembianze di colore “scure o nere” e ciò non può essere modificato, sebbene in origine il suo colore fosse chiaro o bianco.

La contrapposizione fra “*pulchritudo*” di colore chiaro e “nerezza” (alterazione del colore originale), con ogni probabilità presente nella scultura lignea di Montserrat nel XIV secolo, si risolse quindi grazie al procedimento di “sacralizzazione”. Il mantenimento della “nerezza” sulla scultura lignea di Montserrat nell’arco dei secoli si può comprendere esclusivamente in relazione a tali prodigi sacralizzanti. Questo è un elemento di differenziazione rispetto ad altre sculture lignee della Madonna che non godono di tale privilegio o “sacralità”, in quanto mere “rappresentazioni di ciò che è sacro”. Forse per questo motivo le prime rappresentazioni pittoriche non rappresentano la condizione di “nerezza”, visto che in realtà non sono le sculture vere e proprie a essere sacralizzate.

Con la comprensione e la conseguente assimilazione di questi avvenimenti da parte della cultura devozionale e plastica, è quindi iniziato il cammino che ha portato alla rappresentazione iconografica di questo “fatto singolare”, strettamente vincolato alla “nerezza”. La ricerca ha portato a individuare riferimenti nella Rivelazione (Sacre Scritture), iniziando quindi il processo che porta ad assimilare la “nerezza”, apparsa a causa del deterioramento degli elementi policromi, al valore attribuibile nel *Cantico dei Cantici* (cap. 5) all’immagine del “Nigra sum”. Lungo il cammino “dell’umiltà”, la “nerezza” delle sculture lignee medievali diventa così una metafora molto esaustiva del testo rivelato, riprodotto in ambito umano e quotidiano, così come nel campo delle arti plastiche, l’azione di Dio.

Partendo dal consolidamento e dall’accettazione della “nerezza” nell’“ideologia” mariana, inizia un nuovo percorso rappresentativo vincolato alla mentalità rinascimentale o moderna, in cui l’estetica e la cultura riusciranno a produrre un contesto diverso da quello medievale (romanico o gotico), pur rimanendo in relazione con esso.

2.4. La “nerezza” prodotta e protagonista: la Madonna Nera e il suo significato

La “nerezza apparsa” della raffigurazione medievale di Montserrat, dopo essere stata riconosciuta e accettata in quanto fenomeno della propria “sacralità”, si è andata evolvendo verso una “nerezza protagonista” che verrà “riprodotta” con l’uso di vernici o tinte di colore nero intenso, come testimoniato in alcuni documenti successivi (dal XVI al XX secolo).

Nella scultura lignea di Montserrat vi sarà un passaggio dalla “nerezza” al “nero” vero e proprio, in cui la forza simbolica del valore cromatico giungerà addirittura ad annullare l’impatto della bellezza del suo sguardo, lungamente elogiato nelle fonti documentali redatte dal XVI al XVIII secolo.

Il fatto che il colore nero si sia consolidato sul volto e sulle mani della scultura lignea di Montserrat non è dovuto solo a una questione di fervore devozionale e alle conseguenti modalità espressive, che spesso hanno influenzato atteggiamenti estetici e culturali. È anche una conseguenza della necessità pratica di compiere successivi “restauri”. Necessità che allo stesso tempo produce la nascita di nuove visioni e percezioni dell’immagine, continuando in questo modo la catena fra processo naturale e creazione di significato.

Il protagonismo del “colore nero”, attualmente presente nella scultura lignea di Montserrat, richiede un’adeguata analisi plastica che ha inizio nello stesso momento in cui nella nostra relazione abbandoniamo il processo plastico successivo al periodo medievale.

3. ANALISI DEL CONTESTO DEVOZIONALE IN MONTSERRAT

La ricerca dei motivi che hanno portato alla nascita della definizione plastica e policroma della cultura lignea di Montserrat, ci ha portato a considerare il contesto culturale, devozionale e liturgico nel quale si è formato l'immaginario collettivo legato alla "nerezza". In tale contesto si è prestata una particolare attenzione alle formule celebrative utilizzate in questo monastero in epoca medievale. Queste manifestazioni liturgico-devozionali riflettevano un ricco "immaginario collettivo" mariano poco dettagliato nell'ambito della definizione plastica.

Per questo motivo si è focalizzata l'attenzione su risorse (testi o fonti) in grado di offrire esempi emblematici riguardanti l'immaginario collettivo "ufficiale", contrapposto a quello percepito ed espresso dai pellegrini. In quest'ottica la ricerca si è avvalsa di due tipi di risorse: i canti dei pellegrini nonché i sermoni relativi al patrocinio di Montserrat e alle grazie concesse.

Il *Llibre Vermell de Montserrat*⁶⁶ è una fonte primaria in questo senso, potendo offrire un'interessante raccolta di testi antichi e moderni riguardante atti di culto dedicati alla Vergine, manifestazioni di devozione, pastorali dei pellegrini, ecc.: alcuni risalgono a copie del XIV e del XV secolo. Il contenuto è una miscellanea di diversi argomenti⁶⁷ facenti riferimento al servizio pratico e religioso con il quale i predicatori accoglievano i pellegrini: miracoli, canti di fedeli e devoti, privilegi, indulgenze, sermoni, statuti della "Confraternita di Montserrat", diversi trattati teologici di carattere dottrinale e morale, relazioni di pratiche devozionali e orazioni, informazioni relative al tempio, ecc.

Sono stati utilizzati anche altri testi isolati citati da studi recenti, sebbene tutti in relazione con le fonti principali: canti o "canzonette" dedicate alla Madonna di Montserrat e testi di sermoni letti al di fuori di questo contesto geografico.

La immagine della Madonna di Montserrat dal momento della sua comparsa presso il monastero, in data sconosciuta, è stata venerata per tutto il periodo medievale sull'altare maggiore⁶⁸ dell'antica chiesa monastica, probabilmente dentro un tabernacolo. Il "canzoniere" di Montserrat, raccolto nel *Llibre Vermell*, è una delle testimonianze più espressive di questa venerazione. Il testo indica la finalità devozionale dei canti e/o dei balli effettuati nella chiesa, nelle ore notturne, durante le veglie⁶⁹ dedicate alla Madonna e in quelle diurne (il mattino) nella piazza antistante alla chiesa monastica. A tal fine si crea e si adatta un repertorio composto di canti e balli che accompagneranno e guideranno la devozione e le espressioni popolari dei pellegrini.

⁶⁶ Cfr. *Llibre Vermell*, ms. 1.

⁶⁷ Cfr. Cebrià Baraut, *Manuscrits de l'antiga Biblioteca del monestir de Montserrat* (s. XI-XVIII), in "Analecta Montserratensia", VIII (1954-1955) pp. 342 sgg.; anche Alexandre Olivar, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat* in "Scripta et Documenta", 25 (1977), p. 7: *Liber miraculorum Sanctae Mariae de Montesserrato; Liber*

miracolorum quae ipsa Virgo maria operatur per universum mundum; cançoner montserratí llatí; Breu tractat de confessió; De indulgentia sanctae Mariae de Portiuncula - confessio prop vere confitentibus - oratio de septem gaudiis sanctae mariae - litaniae - orationes et varia pia - inter qua los articles de la sancte fe catholica, Instrumenta spiritalis artis et normae vivendi sancti Isidori; Anselmus de de-

floratione virginitatis; Apologia de religione christiana; De universo, amb notes geografiques i astronomiques i textos relatius a monstruositats humanes il·lustrats amb figures; Hores de la mare de Déu i de la Creu (llatí i català); Oracions en català i llatí; De mirabilibus et indulgentiis urbis Romae; lloances a Déu tretes de la sagrada Escritura (llatí)- Exhortacions als pelegrins (llatí i català; Viridairum

consolationis de vitiis et virtutibus; Opusculum de decem legis praeceptis et quatuordecim articulis fidei catholicae cum septem sacramentis ecclesiae; Guillermi, abbatis monasterii sancti Pauli de Urbe, Kalendarium sanctorum monachorum; Capitols de la Confraria del monastir de la gloriosa verge Maria de Montserrat; Indulgencia plenària per als confreres de Montserrat; Altres peces literàries relatives a la mateixa confraternitat; Sent Agustí, Miral del peccador; Divereses peces referents a l'església de Montserrat. Realizzato in pergamena, 137 pagine, di 432 x 310 mm. Impaginazione recente: XIX secolo.

⁶⁸ Sull'altare maggiore la collocano i resoconti dei due miracoli legati alla scultura lignea, trascritti nel *Llibre Vermell*, oggi tuttavia scomparsi dal codice originale e conosciuti solo attraverso trascrizioni successive. Nel miracolo del pittore cieco si riferisce che l'immagine era collocata sull'altare maggiore. Sono venerate in questo modo anche altre immagini della Madonna nel corso dei secoli (XII-XIII): un esempio è rappresentato da quelle descritte nel codice *Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el sabio*. Anche all'inizio del XVI secolo (c. 1512-1536) l'abate Pedro de Burgos la colloca nello stesso luogo. Il trasferimento dell'immagine nella nuova chiesa monastica si effettuò nel 1599: da quel momento fu collocata in una cappella. Cfr. Villanueva, 1821, pp. 138-139 e 150.

⁶⁹ Veglie o momenti in cui i monaci non recitavano Mattutini e Lodi.

In questo codice si dichiarano i motivi che hanno spinto a inserire questi canti, assieme ad altri argomenti di diversa natura:

*Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia beate mariae de monte serrato volunt cantare et trepidare, et etiam in platea de die. Et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantinelas cantare. Idcirco supius et inferius alique sunt scriptae. Et de hoc uti debent honeste et parce ne perturbent perseverantes in oroibus et devotis contemplationibus in quibus omnes vigilantes insistere debent pariter et devote vaccare*⁷⁰.

⁷⁰ Questo paragrafo è collocato alla fine del primo canto *O Virgo Splendens*, fol. 22 r. La traduzione è: «Poiché i pellegrini si diletano nel canto e nella danza durante le veglie celebrate nella chiesa di Santa Maria de Montserrat, e altresì nella piazza durante il giorno. E dal momento che in quel luogo non deve risuonare nient'altro al di fuori di onesti e devoti canti, a tal fine sono state scritti i precedenti e i successivi».

⁷¹ Cfr. Pedro de Burgos, 1536, cap. VIII.

⁷² Tre di questi dieci canti (3, 4 e 10) sono canti penitenziali mentre i restanti sette (1, 2, 5, 6, 7, 8 e 9) sono canti di lode alla Madonna.

⁷³ Cfr. G. M^a Suñol, *Els cants del romeus*, in "Analecta Montserratensia", I (1917), pp. 102-103.

Quando i pellegrini che viaggiavano in gruppo giungevano a Montserrat, entravano in processione nella chiesa per essere ricevuti dai monaci. Durante il giorno assistevano alle ore canoniche che i monaci recitavano dal chiostro o dal portico; in seguito si svagavano ballando nella piazza antistante alla chiesa; più tardi assistevano alla recita delle ore solenni dell'imbrunire e della sera. Quando poi, al termine del canto della Compieta e dell'antifona mariana i monaci si ritiravano per il riposo, i pellegrini rimanevano a vegliare l'immagine della Vergine, illuminata dalle lampade e dai ceri fino al canto del Mattutino. Durante questa veglia notturna probabilmente qualche ballo accompagnava i canti, come accadeva durante il giorno in piazza. Probabilmente il repertorio dei canti era più o meno "ufficiale" e i pellegrini lo imparavano dai monaci per poi trasmetterlo ad altri.

Ecco la testimonianza dell'abate Pedro de Burgos:

Concluse le funzioni notturne... i nostri pellegrini rimangono nella chiesa a vegliare. E, riunendosi in differenti capannelli, alcuni con pessime voci ma ottime intenzioni, dedicano canti devoti alla Regina degli Angeli, e nonostante siano nell'insieme così diversi e potendo causare disagio la differenza di tonalità, voci e strofe, in verità non stancano affatto... E tutto ciò continua fino a metà della notte, quando il santo convento impone il silenzio per il canto del Mattutino.⁷¹

Attualmente siamo in possesso solamente di undici canti registrati nel *Llibre Vermell*, e di questi undici solo dieci⁷² sono presenti nel codice originale conservato, e occupano le pagine 21-27 della numerazione moderna. Nel XIX secolo si persero numerose decine di pagine della parte iniziale e con esse alcuni canti. Si è a conoscenza del primo attraverso una copia:

[0] [*Rosa Plasent*] perduto

- 1) *O Virgo Splendens*: antiphona dulce armonia dulcissime Virgine Marie de Montserrat
- 2) *Stella Splendens*: cantinela omni dulcedine plena eiusdem dominae nostrae ad trepidium rotundum
- 3) *Laudemus Virginem* [et Plangamus scelera]
- 4) *Splendens ceptigera* [et Tudentes pectora]
- 5) *Los set gotxs recomptarem* [ballada dels goyts de nostra Dona, en vulgar catalan, a ball redon]
- 6) *Cuncti simus concanentes*
- 7) *Polorum Regina*: [a ball redon]
- 8) *Mariam Matrem* [tornada i cobles]
- 9) *Imperayritz de la ciutat ioyosa*
- 10) *Ad mortem festinamus*⁷³.

J. Villanueva ha potuto consultare il codice completo del *Llibre Vermell* nel 1806, trascrivendo così il testo (non la musica) di uno dei canti perduti, *Rosa Plasent*⁷⁴, che occupava le prime pagine di questo canzoniere, redatto in catalano antico: lo denominò “*Birolay*”:

Vi erano altresì canti latini ed orazioni cantate durante le veglie. Sulle ultime porrò l’indicazione seguente: “*Birolay de Madona Sancta Maria*”⁷⁵.

Solo tre degli undici canti sono scritti in idioma catalano dell’epoca: *Los set gotxs* [pp. 23v-24r], *Imperayritz de la ciutat ioyosa* [pp. 25v-26r] e *Rosa plasent*. Mentre il primo presenta un linguaggio popolare e semplice, gli altri due seguono le forme letterarie e accademiche della “Gaia scienza” (*l’art de trobar*), seppur senza seguire del tutto la formula dei “virelai”⁷⁶. Il “virelai”, oltre ad essere una forma poetica ben determinata, indicava anche un tipo di canto/musica che accompagnava una danza. Questo tipo di canto si ritrova in altri campi redatti in latino come ad esempio: *Stella Splendens* o *Polorum Regina*. I rimanenti canti del *Llibre Vermell*, in lingua latina, erano conosciuti ed utilizzati in altri contesti peninsulari ed europei, per la venerazione della Vergine.

Il canzoniere del *Llibre Vermell*, redatto nel XV secolo, raccoglie canti di uso più antico (sec. XIV). I canti attualmente conservati o copiati non contengono alcuna “immagine letteraria” o “devozionale” che esprima/celebri in modo diretto o indiretto la “nerezza” materiale/fisica della scultura lignea. L’intenzione alla base del suo messaggio contemplava solo il valore simbolico/spirituale o sacro della raffigurazione, utilizzando diversi espedienti linguistici, fra i quali vanno segnalati alcuni riferimenti sui valori visivi ed estetici della “luminosità e della brillantezza”, commentati nel IV capitolo del presente studio.

Tuttavia, in “canzonette” successive, più vicine alla mentalità della fine del XV secolo, non raccolte nel *Llibre Vermell*, si trovano espressioni dirette relative alla “nerezza” della “santa immagine”.

Un’altra fonte utile per i nostri scopi è rappresentata dai sermoni letti durante la messa solenne mattutina celebrata per i pellegrini. In questi sermoni si raccontavano e commentavano alcuni dei miracoli compiuti sotto il patrocinio della Madonna di Montserrat, come si può riscontrare nello stesso *Llibre Vermell* alle pp. 78-79v. Quest’abitudine si conservava intatta ancora nel XVI secolo, in base alle testimonianze del formulario redatto in catalano utilizzato per i sermoni, riguardante i miracoli realizzati su intercessione: *Ara, honrats senyors e dones, recomptat vos he dos o tres miracles*.

Va rilevato che non si trattava solo di un’usanza locale di Montserrat, ma ebbe un’ampia diffusione anche in altri luoghi⁷⁷. La predicazione foranea era già istituzionalizzata e legittimata nel 1268, anno in cui il vescovo di Vich ordinò ai rettori delle parrocchie della sua diocesi di accogliere gli inviati o questori di Montserrat per consentire loro di predicare i miracoli:

...de nostre auctoritates licencia, miracula eiusdem monasterio et necessitatum causas exponi libere in ecclesiis populo permitatis⁷⁸.

Durante il XV secolo la pratica della predicazione dei miracoli verificatisi sotto il patrocinio della Madonna di Montserrat era comune e ammessa in un ampio con-

⁷⁴ Cfr. Suñol, 1917, pp. 178-179.

⁷⁵ Cfr. J. Villanueva, 1821, pp. 152-153.

⁷⁶ Termine derivante da *virer* (virare o girare) e *lied* (lai o canti). Cfr. Suñol, 1917, p. 178.

⁷⁷ Cfr. Altés, 2003, p. 108.

⁷⁸ Cfr. B. Ribas i Calaf, *Annals de Montserrat (1258-1485)*, p. 139.

testo geografico, secondo quanto testimoniato in un documento della regina Maria, sposa di Alfonso il Magnanimo, in cui si accusava il vescovo di Huesca di volerla impedire, in contrasto con le usanze consolidate:

...sia acostumat anar per tota la sensoria del senyor Rey alguns captadors per lo monastir de madona sancta Maria de Montserrat, los quals preyquen e notifiquen los miracles, dons e gracies que obtenen los qui en lurs necessitats recorren ab devocio a la Verge Maria, ab quals sermons tot hom deu donar loch per augmentar devocio... preycar e acaptar tota vegada ques voldra, e publicar los dits miracles, dons e gracies en vostre bisbat segons en temps passat es stat acostumat encara pus amplament⁷⁹.

⁷⁹ Cfr. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, *Cançelleria*, Reg. 3110, p. 43.

⁸⁰ Questi attributi sono citati anche in altre composizioni occitane e catalane dell'epoca, come il *Tractat dels noms de la Mayre de Dieu y Dona Sancta Maria flors de virginitat*.

In questo tipo di testi il riferimento della celebrazione diretta della "nerezza" della scultura lignea di Montserrat tarda ad apparire: una delle prime testimonianze conosciute è del 1512.

Questa mancanza di espressioni dirette indicanti la "nerezza", nel contesto culturale e devozionale che va dal XIII al XV secolo, non è attribuibile solo alla scarsità di fonti documentali devozionali, ma anche all'assenza di una relazione o vincolo fra la realtà fisica della scultura lignea e l'immaginario collettivo che la rappresentava: questo accade tanto nell'ambito devozionale liturgico, indirizzato verso altre soluzioni retoriche o poetiche, quanto nel campo della rappresentazione pittorica, che confermava tali soluzioni.

La spiegazione di questo fenomeno è complessa ma riconducibile agli esempi analizzati durante la nostra ricerca.

4. POLICROMIA DORATA NELLA SCULTURA LIGNEA DI MONTSERRAT:

DETERMINAZIONE DI UNA PROPOSTA ESTETICA DELLA LUCENTEZZA E DELLA LUMINOSITÀ

Nel canzoniere del *Llibre Vermell de Montserrat*, compilato nel XV secolo con canti di uso più antico, non vi è alcuna "immagine letteraria" o devozionale che si possa riferire alla "nerezza" della scultura lignea. Questa raccolta non presenta nelle sue "strofe" una descrizione reale della scultura lignea di Montserrat, quanto piuttosto alcune "immagini idealizzate" dell'identità Mariana imbevute di mode devozionali e culturali tipiche della mentalità gotica.

La nostra analisi si è incentrata sui canti scritti in lingua catalana e, fra questi, due in particolare si sono distinti per il fatto di presentare una prospettiva Mariana più contemporanea e specifica: *Imperayritz de la ciutat ioyosa* e *Rosa plasent*. In entrambi i canti si susseguono numerose immagini letterarie riguardanti differenti attributi o prerogative della Vergine, alcuni di notevole interesse. Si tratta di immagini sincopate, tipiche del genere della "litania".

In *Imperayritz de la ciutat ioyosa* si citano i seguenti attributi, oltre a quello che presente nel titolo: *Verge plasent ab fas angelical*, *Rosa flagran*, *Fons de mercé*, *Palays d'onor*, *Vexell de patz*, ecc. Prevalgono le immagini di "regalità", "distinzione", "mediazione e alleanza", "misericordia", "speranza di abbondanza" che danno seguito in una certa misura al significato originale della scultura lignea legato all'iconografia di *Sedes Sapientiae*, con una rinnovata poetica e retorica di natura gotica.

Tuttavia, in *Rosa plasent* compaiono attributi differenti: *Soleyl de resplendor*, *Stela lusent*, *Topacis cast*, *Carboncle relucen*, *Alba jansent*, *Claretat sens foscor...*, che nel contesto del canzoniere di Montserrat introducono un nuovo "immaginario" mariano⁸⁰ vincolato al tema della luminosità e della "lucentezza":

*Rosa plasent, soleyl de resplandor,
Stela lusent, yobel de sanct amor,
Topazis cast, diamant de vigor,
Rubis millor, carboncle relusent.*

*Lir transcendent, sobran tot altre flor,
Alba jansent, claretat sense fuscior,
En tot contrast ausits li pecador;
A gran maror est port de salvament.*

*Aygla caudal, volant pus altament,
Cambre reyal del gran Omnipotent,
Perfaytament auyats mont devot xant,
Per tots pyant siatnos defendent;*

*Sacrat portal del Temple permanent,
Dot virginal, virtud sobreccellent,
Quel occident quins va tots iorns gaytant,
No puxe tant quens faci vos absent⁸¹.*

Nella prima strofa vi sono riferimenti ricorrenti allo “splendore” e alla “lucen-
tezza” espressi con espedienti e significati basati su metafore visive legate alla luce:
*Soleyl de resplandor, Stela lusent, Topazis cast, Diamant de vigor, Rubis millor, Car-
boncle relusent*. Sono tutte ispirate alla “luminosità”, “brillantezza” o “splendore”
delle pietre preziose, in analogia con la presenza del divino, instaurando per mezzo
di un oggetto, o un riferimento materiale, un’ascesa verso ciò che è sacro.

Il mondo gotico ha generato attorno ai valori della luminosità, della brillantezza
e del fulgore un intero sistema di valori figurati. Il riferimento alla luce non naturale
è nato in relazione ad oggetti di culto realizzati in oro e pietre preziose: la luce e il
fulgore hanno esercitato una funzione simbolico-religiosa.

La formulazione visiva dell’estetica della luce e della brillantezza non è nata im-
provvisamente: essa si è andata definendo gradualmente, attraverso un processo
d’invenzione e adeguamento, nel corso dell’intero periodo medievale. Il concetto
di Dio come “luce del mondo”, con il suo bagaglio dottrinale, esisteva già in una
tradizione letteraria che risale ai primi tempi del cristianesimo. L’origine letteraria si
può ritrovare nei Vangeli, quando si associa la figura di Cristo alla *lux vera*: «Io sono
la luce del mondo» (*Giovanni* 8,12; cfr. *Luca* 2,32; *Giovanni* 1,4-9).

Il valore della luce come simbolo e come metafora del divino ha origine con i pa-
dri della Chiesa e prosegue durante il Medioevo diventando, durante il XIII secolo,
il fulcro della riflessione riguardante la bellezza. Tanto Ugo di San Vittore quanto san
Tommaso d’Aquino concordano sulla definizione della bellezza come consonanza di
parti e luminosità⁸². San Bonaventura, nel *De Intelligentiis* afferma che la perfezione
di un corpo dipende dalla propria luminosità e che la luce è la fonte di ogni perfezio-
ne: *Perfectio omnium eorum quae sunt in ordine universo, est lux*⁸³. Per questo motivo
un oggetto sarà tanto più nobile quanto maggiore sarà il suo grado di luminosità: tale
luminosità e brillantezza sono una partecipazione allo splendore di Dio⁸⁴. Gugliel-
mo di Auxerre nella sua *Summa Aurea* identifica la nozione di bellezza con la luce,
affermando che tutti i corpi risplendono: secondo il loro grado di brillantezza sono
più o meno nobili o belli.

⁸¹ Cfr. Villanueva, 1821, p. 152

⁸² Cfr. la sua citazione in V. Nieto, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid 1989, p. 45; o in O. von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York 1962, p. 50.

⁸³ Cfr. E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid 1958, 3 voll., p. 28.

⁸⁴ Cfr. de Bruyne, 1958, p. 29.

In questo modo, l'estetica del XIII secolo sviluppa una mistica della luce, mentre nel XII secolo si insiste particolarmente sulla "composizione strutturale", in altre parole sulla bellezza della composizione plastica o del corpo umano, concedendo una notevole importanza a tutto ciò che è lucentezza, brillantezza e splendore.

L'abate Sugerio di Saint-Denis esalta il valore attribuito a questi oggetti, per mezzo dei quali riusciva a elevare la propria mente da ciò che è materiale a ciò che è immateriale, dal corporeo allo spirituale; una specie di ascensione dal mondo inferiore verso quello superiore. Affermava che tali opere, grazie alla loro lucentezza, operavano come un vero e proprio agente di "illuminazione spirituale". La sua testimonianza in merito agli effetti prodotti da queste metafore di valore è davvero indicativa:

Quando il fascino delle gemme multicolori mi induce a meditare sulla diversità delle sacre virtù, trasponendo ciò che è materiale in ciò che è immateriale, ho l'impressione vedermi trasportato in qualche strana regione dell'universo, privo di un'esistenza precedente nel limo terreno o nella purezza del cielo, e, per grazia di Dio, riesco a sentirmi trasportato verso il mondo più elevato in modo anagogico⁸⁵.

La luce, come simbolo di ciò che è immateriale, rappresentava un elemento perfetto per sviluppare metaforicamente l'idea dell'onnipresenza divina. In Dante si trova un riferimento concreto in questo senso:

chè la luce divina è penetrante
per l'universo secondo ch'è degno
sí che nulla le puote essere ostante⁸⁶.

Tuttavia, il valore attribuito dalla cultura gotica all'oro e alle pietre preziose e la conseguente correlazione con ciò che è sacro, risale a una tradizione più antica. Nel *Lapidario* di Alfonso X il Saggio è raccolta una serie di giudizi di valore sulla valutazione e sulle attribuzioni delle pietre e dei metalli: i valori cui si fa riferimento procedono da Dio; gli oggetti partecipano in maggiore o minor grado alla sua essenza, in base al loro grado di luminosità.

In questo modo, la realizzazione di oggetti di culto in oro e pietre preziose è legata al simbolismo prodotto dalla tradizione letteraria e si sviluppa mediante un processo di sofisticazione raffinato e di qualità che riguarda l'oggetto in sé. La simbologia che li caratterizzava fungeva da motivazione affinché la materialità visualizzata dell'oggetto si trasformasse in un riferimento a ciò che è immateriale e trascendente⁸⁷.

Nel canto *Rosa Placent* del *LLibre Vermell de Montserrat* troviamo, infatti, allusioni che instaurano una relazione fra la brillantezza delle pietre preziose e l'immaginario mariano: *Topazis cast, Diamant de vigor, Rubis millor, Carboncle relusent*. Simili analogie sono utilizzate anche nell'*Apocalisse* per descrivere la "Gerusalemme celeste":

Mi trasportò in spirito su di un monte altissimo, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo... risplendente della gloria di Dio. *Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino*⁸⁸.

In epoca gotica la "Chiesa" è paragonata a una "Gerusalemme celeste" ridotta, in cui sono incastonate le pietre preziose che la rappresentano: forse le metafore indi-

⁸⁵ In base alla citazione di Nieto, 1989, p. 54.

⁸⁶ Dante, *Divina Commedia*, Paradiso, canto 31.

⁸⁷ Nieto, 1989, pp. 53-54.

⁸⁸ *Apocalisse* 21,10-12.

canti “luce splendente” utilizzate nel *Rosa Plasent* avevano lo scopo di rappresentare la Vergine come una Gerusalemme celeste, simboleggiante la Chiesa. Continuerebbe così, con un nuovo linguaggio, la personificazione del concetto di Chiesa, presente nella tipologia della *Sedes Sapientiae*.

L’idea che la luce possa penetrare in una sostanza materiale senza danneggiarla, fu utilizzata come metafora esplicativa in relazione ad alcuni misteri. Quest’idea fu utilizzata concretamente come metafora esplicativa del mistero dell’Incarnazione⁸⁹. In questo senso diventa una metafora visiva anche il miracolo del “raggio luminoso e incandescente” che avvolse la raffigurazione della Madonna di Montserrat senza rovinarla né alterarla. In quest’ottica, la policromia dorata della scultura lignea poteva essere convenientemente associata al miracolo.

L’oro si trasformava in sinonimo del sole e della sua luce. Nel *Lapidario* di Alfonso X il Saggio quest’analogia è sviluppata dettagliatamente:

... ed è, fra i metalli, il più nobile, perché la nobiltà della virtù del Sole appare in esso in modo più manifesto⁹⁰.

Si associa alla luce del sole, alla luce nella sua purezza originale, alla fonte della vita e, di conseguenza, al simbolismo divino della luce. L’idea del sole come fonte di vita trova analogie con l’immagine di Dio: «È in te la sorgente della vita, alla tua luce vediamo la luce» (*Salmo 35,10*).

La questione della policromia dorata della immagine non è generalmente affrontata negli studi riguardanti la scultura lignea di Montserrat, in assenza di fonti documentali o grafiche che la possano testimoniare. Non si hanno notizie in merito alla policromia originale degli indumenti della Vergine nel periodo fra il XII e il XV secolo. L’usanza di ricoprirla (XIV secolo) con ricchi vestiti sovrapposti aveva in seguito occultato alla vista dei testimoni ciò che già si conosceva solo attraverso vaghe descrizioni. Tuttavia, i gioielli che la adornavano, i “pomi di cristallo” floreali, forse anche corone, ecc., collocati nella mano destra della Madonna, sarebbero una testimonianza dell’adeguamento della scultura all’estetica gotica.

In base ai dati estrapolati dalle immagini offerte dal canto *Rosa Plasent* presente nel *Llibre Vermell de Montserrat* e alla loro integrazione nel contesto dell’estetica gotica della “luce e della brillantezza”, formuliamo l’ipotesi che l’uso di collocare nella mano destra della Madonna alcuni gioielli possa risalire a un periodo fra il XIV e il XV secolo. Forse anche la comparsa della policromia dorata sugli indumenti della scultura lignea di Montserrat è da ricondurre a questo periodo, anche se potrebbe risalire alle sue origini o al momento in cui, perdendo la sua brillantezza, fu ricoperta con ricchi abiti.

L’attuale policromia dorata è di applicazione recente e le rappresentazioni plastiche e/o pittoriche più antiche ancora esistenti non la contemplano: nemmeno le due miniature⁹¹ conservate nello stesso *Llibre Vermell de Montserrat*. In quest’ottica, sarebbe stato utile analizzare altre immagini pittoriche successive (dal XVI al XVIII secolo) della scultura lignea di Montserrat che avrebbero potuto rappresentare questa policromia e che, al contrario, non lo fanno. Stabilire se l’immagine offerta da queste rappresentazioni pittoriche fosse dovuta ai vestiti che hanno ricoperto la scultura per più di quattro secoli è tuttora impossibile. È infatti necessario affrontare la questione della rappresentazione delle statue/sculture lignee nell’arco dell’intero periodo me-

⁸⁹ Cfr. Nieto, 1989, pp. 48-50, in cui cita lo Pseudo san Bernardo e Rutebeuf.

⁹⁰ *Lapidario* n° 63.

⁹¹ Miniature foll. XXXV r. e CXXXIII v. del *Llibre Vermell*.

dievale e oltre, considerandone il contesto culturale per comprendere il significato, la portata e il valore delle immagini riproducenti tali opere.

Tuttavia, questi confronti ci permettono di ricostruire l'esistenza di un tipo di contesto legato alla definizione della scultura lignea di Montserrat e un altro relativo alle "immagini" o rappresentazioni pittoriche.

⁹² Poema di *Fratre Enguídanos ermitaño de Ntra. Sra. de Montserrat* (1496). J. de Enguídanos fu eremita presso Montserrat prima del 1493 e trascorse un breve periodo nel monastero. Dopo essere entrato nella nuova comunità benedettina di Valladolid, si ritirò nuovamente in eremitaggio il 22 luglio 1494. Cfr. Altés, 2003, pp. 115-117.

5. LA CELEBRAZIONE DELLA CONDIZIONE DI "NEREZZA":

DETERMINAZIONE DI UNA PROPOSTA BASATA
SUL MODELLO GOTICO DI "MADONNA DELL'UMILTÀ".

L'"umanesimo gotico" ha fatto emergere un'altra serie di valori presenti nelle immagini sacre: quelli che ne esaltavano la condizione "umana" in relazione all'origine o missione divina. Si affermò quindi il valore dell'"umiltà" come potente risorsa emblematica della "mediazione".

Nascono in questo modo, nel contesto dell'iconografia Mariana gotica, le cosiddette "Madonne dell'umiltà": "Madonna seduta in terra" (e non su un trono), "Madonna che lavora o legge", "Madonna che allatta il Bambino"... In queste immagini si considera e si privilegia la condizione umana di Maria, a scapito degli attributi più divini. Ipotizziamo che si possa collocare in questo contesto la nascita della celebrazione della "nerezza", in quanto espressione dei concetti legati alle immagini della "Madonna dell'umiltà". Un esempio che ci induce a ragionare in questo senso è contenuto nella "canzonetta" (6 strofe) o poema di frate Joan Enguídanos, eremita di Montserrat (1493-1496)⁹², dedicata alla Madonna. Vi è un riferimento diretto, nella terza strofa, alla "nerezza" della santa immagine, con un'allusione che sembra fare riferimento al messaggio contenuto nel *Nigra sum sed formosa* del *Cantico dei Cantici* (5,1):

Quel gran sol que coloró
ell alvura de tu cara
con su lumbré,
tu lustre tanto ylustró
que te hizo lo más clara
de su cumbre.

Egli canta la "santa immagine" precisando che è "nera" perché Dio l'ha "distinta" con il sole della sua gloria. Frate Enguídanos insiste e ritorna sul concetto di risorsa o valore dell'"umiltà" della Vergine nella quarta strofa, utilizzando altre immagini retoriche, estrapolate direttamente dal coro che nel *Cantico dei Cantici* (8,5) domanda: *¿Quién es esta que sube de la estepa?* («Chi è colei che sale dal deserto?»):

A do la corte del cielo,
del gozo qu'en ti luzía,
preguntó:
"Quien es esta que del suelo
en tan gran soberanía
se sentó".

Nella quinta e sesta strofa di questa "canzonetta" l'autore continua a insistere sul valore dell'"umiltà" con altre "immagini" evocative:

*Quien podrá pues alabarte?
Sólo aquel que tu pariste
de ti padre,
que te dió, por tu allanarte,
aquel syn con que podiste
serle madre.*

*Que loor otra es tan chica
para ti tan remontada,
Reyna humil,
quanto luz en sala rica
en día claro sacada
d'un candil.*

⁹³ Cfr. de Burgos, 1536, foll. 122 v.-123.

Frate J. Enguídanos volle esprimere in questa “canzonetta” dedicata alla Madonna di Montserrat il valore dell’“umiltà” manifestata attraverso la “nerezza”, frutto della fragilità fisica (decolorazione della policromia originale), accettata per volere divino in base al racconto del miracolo del “pittore accecato”. Considerando la matrice popolare della composizione, una “canzonetta”, si potrebbe dedurre che fosse generalizzata l’accettazione e la sacralizzazione della condizione di “nerezza” della scultura lignea di Montserrat. Probabilmente questa canzonetta ha fatto parte di qualche “cançonet” di Montserrat, andato perduto.

Un altro esempio della celebrazione o della definizione diretta della “nerezza” della scultura lignea, si può trovare in un sermone pronunciato da frate Ascensio, nella chiesa di Santa María la Real de Perpiñan, composto per lodare la Madonna di Montserrat per una grazia ricevuta nell’anno 1512. Il resoconto fu raccolto dall’abate Pedro de Burgos:

A 9 de septiembre 1512, estando en la villa de Perpiñan el reverendo padre Frate Ascensio, religioso de sanct Bernardo y maestro en sancta teología, a donde havia venido de Barcelona por ver la universidad... .. yendose a pasear él y el señor Abad de Vallbona en sendas mulas... .. ya que eran fuera de la villa, le salieron a maltratar siete de caballo y cinco peones que estaban escondidos.... .. y allí le dieron siete estocadas por los pechos y una gran cuchillada por la cara... .. Y visto que no le quedava sino el remedio divino,... se encomendó a nuestra señora de Montserrat suplicándole se le alcançasse... no le desamparasse en aquella necesidad. La qual le oyó y socorrió muy liberalmente, porque al cabo de medio cuarto de hora se levantó dicho religioso con mucha alegría.... .. Visto tan gran milagro ... hizo la villa procesión a nuestra señora la Real ... Y allegados que fueron a la Iglesia, él se subió al pulpito y tomo por thema: “Nigra sum, sed formosa”, y hizo un sermón que dixo cosas angelicas...⁹³.

Il 9 settembre 1512, essendo presente nella città di Perpignano il reverendo padre frate Ascensio, religioso di san Bernardo e maestro in santa teologia, il quale era giunto da Barcellona per visitare l’università... Egli e il signor abate di Vallbona, essendo andati a passeggiare a dorso di mulo... non appena uscirono dalla città, furono aggrediti da sette uomini a cavallo e cinque a piedi che si erano nascosti... Essi gli infersero sette fendenti nel petto e una profonda coltellata nel viso... Egli raccomandò la sua anima a nostra Signora di Montserrat, chiedendole di aiutarlo, di non abbandonarlo in quella situazione. Ella lo ascoltò e lo aiutò con grande generosità, poiché dopo una mezz’ora il suddetto religioso si alzò con grande gioia... *Ammirando un siffatto miracolo...* La città dedicò una

processione a nostra Signora Reale... E giunti che furono in chiesa, egli salì sul pulpito, declamò il "*Nigra sum, sed formosa*" e recitò un sermone nel quale usò argomentazioni angeliche...

In questo caso la relazione fra la "celebrazione" (argomento del sermone) e la realtà fisico/materiale della scultura lignea di Montserrat presenta una piena corrispondenza. Il ricorso al testo del *Cantico dei Cantici* 5,1 *Nigra sum sed formosa* rende evidente il fatto che la "nerezza" della Madonna fosse un attributo consolidato della "santa immagine", particolarmente legato alle sue capacità taumaturgiche. È anche possibile che si sia scelto il *Nigra sum* come argomento del sermone non solo per esaltare le doti taumaturgiche della sua nerezza, così spesso menzionata per le sue divine doti miracolose nei racconti più antichi, ma anche in quanto manifestazione metaforica o simbolica del valore di umiltà, già presente nell'iconografia tardogotica di questo periodo.

Per concludere, vogliamo ribadire che la celebrazione devozionale e liturgica della santa immagine di Montserrat, durante il XIV e il XV secolo, riuscì a far coesistere "*pulchritudo*" e "*nerezza*" come "facce della stessa medaglia", senza contraddizioni o incoerenze fra la raffigurazione della scultura lignea e le restanti rappresentazioni o "idealizzazioni". La "santa immagine" ha compiuto un'evoluzione culturale e storica parallela a quella dei fedeli devoti. Per questo motivo la sua immagine e l'iconografia specifica si sono trasformate con naturale fluidità, mutando dal simbolismo concettuale o metafisico romanico, fino ad adattarsi alle metafore visive e naturali dell'arte gotica e dell'imminente gusto rinascimentale, senza perdere l'identità di significato con la quale era stata concepita alla fine del XII e del XIII secolo.

ALLEGATO

Modifiche successive sulla scultura lignea originale di Montserrat

Questo studio ha lo scopo di presentare un'analisi dettagliata della definizione plastica o scultorea della statua lignea medievale, cercando di distinguere le caratteristiche appartenenti alla prima raffigurazione da modifiche e interventi successivi che ne abbiano mutato le fattezze originarie.

La scultura lignea originale della Madonna di Montserrat, nel corso dei secoli ha subito mutilazioni, riparazioni e modifiche che ne hanno alterate alcune parti originali. I molteplici interventi che hanno comportato il cambiamento della struttura originale in diversi momenti cronologici e con vari tipi di legno, attualmente si identificano in base al seguente criterio:

- A) Base che sostiene la struttura lignea (XVI secolo? L'ultima nel XX secolo).
- B) Immagine del Bambino (XIX secolo).
- C) Braccia e mani della Madonna (l'ultima nel XIX secolo).

A) Fino al 1947, la scultura lignea della Madonna ha avuto come base un *supporto*¹ di forma quadrata con modanature di tipo classico, collocato verosimilmente all'inizio del XVI^o secolo. Probabilmente, l'intervento si rese necessario a causa dell'erosione che interessava la base originale della scultura lignea: per questo motivo si decise di sostituirla. Fu pertanto soppresso il *subpedaneum*² e si tagliò la scultura fino al livello del cuscino sul quale poggiavano i piedi della Vergine; si tagliò anche la parte inferiore del trono, aggiungendo quindi alla scultura lignea una pedana quadrata in legno di faggio (*fagus sylvatica*)⁴.

Sempre nel 1947, al fine di adattare la scultura della Madonna al nuovo tabernacolo di argento, fu necessario ritoccare la pedana affinché i fedeli, secondo la tradizione, potessero baciare più agevolmente la mano destra. In questo modo essa assunse la forma arrotondata presente attualmente, per favorirne l'inserimento nella teca protettiva di cristallo. In alcune radiografie eseguite durante la ricerca del 2001, sono chiaramente visibili le viti di ferro che fissano la parte nuova alla base realizzata probabilmente nel XVI secolo.

B) Un altro intervento importante è costituito dalla *sostituzione della figura originale del "Bambino Gesù"*, compiuta probabilmente nella prima metà del XIX secolo. Non vi sono esplicite informazioni documentate in merito a tale sostituzione, tuttavia gli storici formulano due ipotesi e nel presente studio se ne prospettano altre due:

- In base alla *prima ipotesi*, il cambiamento si collocherebbe intorno al 1823-1824, alla fine del "Triennio liberale", quando l'immagine fu restituita a Montserrat dopo essere stata trasferita a Barcellona. Il periodo del "Triennio liberale" (1820-1823) fu disastroso per Montserrat: la comunità di monaci fu dissolta e la "santa effigie" trasferita a Barcellona il 6 gennaio 1823. La scultura lignea fu custodita nella chiesa di San Miguel, situata di fianco al Municipio, all'epoca "costituzionale". Il 1° ottobre 1823 cadde il governo costituzionale e fu annullata ogni disposizione: ciò propiziò il ritorno della "santa effigie" a Montserrat, il 12 giugno 1824.

È stato ipotizzato che fra il mese di ottobre del 1823 e il giugno del 1824, prima della restituzione dell'immagine a Montserrat, sia stato effettuato un restauro sulla scultura lignea. Se una tale operazione è stata portata a termine, si è dovuta compiere in grande segretezza, senza lasciare alcuna documentazione scritta. Tuttavia, vi sono diverse testimonianze orali in merito ad un'"operazione di restauro", anche se nessuna è in grado di fornire notizie e dati verificabili. Abbiamo una testimonianza⁵ dello scultore Joan Cuyás Sala⁶, raccolta dal padre, in base alla quale nel laboratorio di uno scultore, situato nel *Portal de l'Àngel* n° 1 in Barcellona⁷, sembra sia stato eseguito un restauro dell'immagine di Montserrat senza alcun dettaglio sul nome dello scultore né in merito ai lavori portati a termine⁸.

Un'altra testimonianza⁹, anch'essa trasmessa oralmente, del canonico di Vich Jaume Collell (1846-1932), affermava che l'autore della nuova immagine del *Bambino Gesù* fosse lo scultore Doménech Talarn (1812-1902). In base alla sua biografia è tut-

¹ Questo supporto è visibile nelle fotografie della scultura di Montserrat prive di vestiti sovrapposti, realizzate per la prima volta nel dicembre del 1920.

² Con il passaggio del monastero benedettino di Montserrat alla Congregazione di Valladolid, si effettuarono ristrutturazioni e riqualificazioni del complesso monastico che

interessarono anche la "santa effigie".

³ Cfr. J. de C. Laplana, *La imatge de la mare de Déu de Montserrat al llarg dels segles*, in *La imatge de la Mare de*

Déu de Montserrat, Montserrat 2003, p. 70.

⁴ Cfr. J. M. Xarrie - E. Porta, *Estudis tècnics, restauració i resultats referents a la imatge romànica de la Mare de Déu de Montserrat*, in *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, 2003, Annex, pp. 185-186, 188 e 190: «Le radiografie della zona situata sotto i piedi ci hanno permesso di recuperare l'immagine della pedana romanica e dei sistemi utilizzati all'epoca per unire le diverse parti di legno che componevano la scultura» (pp. 185-186). «Per questo motivo nella pedana attuale abbiamo realizzato un piccolo orifizio, dello stesso diametro della fibra ottica, per poter osservare la parte inferiore dell'opera, corrispondente alla base originale della scultura» (p. 190).

⁵ Cfr. Laplana, 2003, pp. 81-82.

⁶ Questa testimonianza è stata pubblicata nel 1952. Cfr. Magrinyà, *La Mare de Déu de Montserrat al carrer del Portal de l'Àngel*, in "Germinabit", 16 (giugno 1952).

⁷ A quei tempi chiamato Plaça de Santa Anna.

⁸ Tuttavia, tanto la data, quanto il tipo di intervento indicati nella testimonianza pubblicata nel 1952, sono del tutto imprecisi. La testimonianza ci dà notizia del fatto che tra le officine presenti in questa strada nel XIX secolo vi furono quelle del doratore Cebrià, dello scultore e "carnador" Celdoni Guixà Alsina (1787-1848), degli scultori Agapit, Venancio Vallmitjana e dello scultore Doménech Talarn.

⁹ Questa testimonianza orale giunge dal monastero di Montserrat.

tavia necessario considerare altre date in merito ad un possibile intervento sull'immagine, poiché nel 1824 lo scultore D. Talarn aveva 12 anni¹⁰.

- In base alla *seconda ipotesi*, la sostituzione poté verificarsi prima del settembre del 1844, quando si restituì l'effigie della Madonna al culto dei fedeli, dopo la chiusura del monastero benedettino di Montserrat a causa delle "leggi di esproprio", nel giugno del 1835.

¹⁰ Cfr. Altés, *La santa imatge de Montserrat i la seva "more-nor" a través de la documentació i de la historia*, in *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, 2003, pp. 145-147.

¹¹ In base a F. X. Altés i monaci la lasciarono in una maseria nei pressi di Montserrat, "Can Jorba" del Bruc. Cfr. Altés, 2003, p. 146.

¹² Cfr. M. Muntadas, *El amigo del viajero en Montserrat*, Barcellona 1865, p. 50.

¹³ Cfr. Altés, 2003, pp. 142-144; Laplana, 2003, pp. 79-80.

¹⁴ Cfr. Capitolo 2 paragrafo 2.1. Ricostruzione della policromia originale della scultura lignea.

¹⁵ Cfr. Xarrie - Porta, 2003, p. 185.

Si ipotizza che la scultura abbia corso altri momenti di serio rischio, come nel luglio del 1835, quando le leggi spagnole di "esproprio" provocarono la chiusura e il rogo di vari conventi, oltre alla dispersione dei monaci. In questo periodo la scultura lignea fu prelevata dal luogo di venerazione nel monastero da persone fidate¹¹, e fu nascosta in un luogo sicuro. Fu restituita al culto dei fedeli proprio alla vigilia della sua ricorrenza, l'8 settembre del 1844. Solo allora, dopo l'identificazione della scultura da parte dell'abate Félix Blanch e del vescovo di Barcellona, fu redatto un atto ufficiale in merito all'avvenimento. Tale documento, oggi perduto, avrebbe potuto contenere preziose informazioni sullo stato di conservazione dell'immagine.

Analogamente all'episodio precedente, la ricomparsa della statua nel 1844 potrebbe aver comportato un qualche tipo di restauro. In questo caso sarebbe realisticamente possibile un intervento da parte dello scultore Doménech Talarn.

- Oltre a queste congetture, già segnalate nel nostro studio, vorremmo indicare una *terza possibilità* in merito alla sostituzione dell'immagine del Bambino: nel 1857 lo scultore e doratore, Josep Cerdá, fu nominato scultore ufficiale¹² di Montserrat e senza dubbio nel 1881 "restaurò" la scultura lignea della Vergine, in occasione della solenne festa per l'incoronazione canonica, quando fu anche proclamata Patrona della Catalogna.

- Vi è anche una *quarta occasione* durante la quale vi può essere stato un intervento sulla immagine. Nel luglio del 1811 il monastero di Montserrat fu conquistato dall'esercito napoleonico e l'effigie venne nascosta precipitosamente presso l'eremo di San Dimas. Dopo essere stata rinvenuta dai soldati francesi, fu spogliata dei suoi gioielli e abbandonata alle intemperie¹³. Dopo il passaggio dell'esercito francese, i monaci la ritrovarono in questo stato verso la metà di ottobre dello stesso anno. Dopo aver recuperato la statua, fu necessario un restauro prima di riconsegnarla alla venerazione dei fedeli: aveva subito danni notevoli a causa delle intense piogge cadute nei mesi di settembre e ottobre. Il restauro fu realizzato nello stesso monastero di Montserrat: non si è a conoscenza delle modalità d'intervento, anche se vi sono alcune informazioni documentali indirette che parlano di un ripristino della policromia¹⁴. La relazione tecnica e radiologica del 2001, in merito alle sembianze del Bambino Gesù ha rilevato l'esistenza di una «densità differente fra il legno utilizzato nella scultura lignea della Madonna e quello usato per il Bambino», che indica l'utilizzo di un diverso tipo di legno e, di conseguenza, una diversa origine. La perizia rileva altresì che il Bambino è fissato al grembo della Vergine mediante una "miccia" che si utilizzava nel XIX secolo¹⁵.

A livello stilistico, inoltre, l'attuale figura del Bambino Gesù non presenta definizioni formali tipiche del periodo romanico: i capelli e la pettinatura riccia, la modellatura anatomica del volto, le mani e i piedi, corrispondono a uno stile formale che ha assimilato in grande misura le influenze del naturalismo.

È anche opportuno sottolineare come gli indumenti indossati attualmente dal Bambino possano non corrispondere alla rappresentazione originale, in base a quanto si può evincere dal raffronto con determinate immagini della scultura di Montserrat, chiamate *vera effigie* o *facsimile*, realizzate nel XVIII secolo. Queste immagini presentavano un alto grado di somiglianza con la rappresentazione dell'effigie della Vergine, in base a quanto si può constatare osservando un'incisione della "santa effigie" di Montserrat del 1753, riportante l'indicazione: *Copia di Nostra Signora di Montserrat Senza alcun Indumento... dell'8 agosto 1753 per opera di Francesc Tramullas*.

Questa incisione di F. Tramullas vuole rappresentare un'immagine fedele della scultura, senza vestiti sovrapposti, con le caratteristiche plastiche presenti in quel momento, corrispondenti a quelle attuali. Per questo motivo si potrebbe dedurre che se gli indumenti indossati attualmente dalla scultura del Bambino fossero quelli originali, o perlomeno quelli esistenti durante il XVIII secolo, essi avrebbero dovuto coincidere, cosa che non accade. In base a questo confronto e al parallelismo con altre rappresentazioni¹⁶, si potrebbe pensare che originariamente il Bambino indossasse tunica e *pallium*, e non la *paenula*, *l'alba* e la tunica attuali, repliche esatte dei vestiti indossati dall'immagine della Vergine.

C) Un altro importante intervento compiuto sulla scultura originale di Montserrat è costituito dalla sostituzione delle braccia e delle mani originali della raffigurazione della Madonna. La perizia tecnica e radiologica del 2001, indica che le braccia e le mani attuali sono state collocate sulla scultura lignea originale nel corso del XIX secolo, senza fornire una giustificazione tecnica precisa:

...radiografie ci permettono di "osservare" come le mani e le braccia della Madre di Dio risultino essere aggiunte successive, potendosi distinguere le viti di legno utilizzate nel XIX secolo per fissarle al corpo¹⁷.

D'altra parte, alcune fonti documentali del XVIII secolo, costituite da descrizioni di viaggiatori e pellegrini, segnalano che all'epoca mancavano alcune dita della mano destra della Madonna, spiegando che la mancanza era dovuta al fatto che si trattava dell'unico punto di contatto permesso per i "baci" di venerazione della "santa immagine". Nel 1775, il viaggiatore inglese Henry Swinburne riportava quest'osservazione:

It is half worn away by the eager kisses of its votaries¹⁸.

È parzialmente consumata dai devoti baci dei suoi fedeli.

Alcuni anni più tardi, nel 1799, l'accademico José Vargas formula la stessa osservazione¹⁹ aggiungendo il dettaglio concreto indicante che l'effigie aveva due dita²⁰ ricoperte (*rivestite*) di argento:

La Madonna viene adorata... baciandole la mano che, consumata dai baci, come il piede di bronzo della statua di san Pietro in Vaticano..., ha le dita ricoperte di argento²¹.

Non siamo a conoscenza del momento in cui sono state sostituite le braccia e le mani anche se, in base alle informazioni documentali citate, possiamo ricostruire le motivazioni. Resta però da risolvere il motivo per cui sia stata sostituita anche

¹⁶ Cfr. *Virgen de Montserrat*, olio su tavola, 1599, Museo di Montserrat N.R. 200.113; *Virgen de Montserrat*, olio su rame, XVII secolo, Museo di Montserrat N.R. 200.274; ecc.

¹⁷ Xarrie - Porta, 2003, p. 185. Una questione è ancora da risolvere o precisare, ovvero se le mani sono da attribuire ad un intervento distinto e che tipo di sezione abbiano le giunzioni utilizzate per unire la parte sostituita.

¹⁸ Cfr. H. Swinburne, *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*, London 1779, p. 55.

¹⁹ Cfr. Altés, 2003, p. 128.

²⁰ È probabile che queste dita fossero il pollice e l'indice.

²¹ Cfr. Cebrià Baraut, *Viatge de Joseph Vargas Ponce a Montserrat l'any 1799*, in "Miscel·lanea Barcinonensia", 18 (1968), p. 28.

la mano sinistra. La sostituzione si è forse resa necessaria affinché non si notasse la differenza fra le due mani? Si fa strada l'ipotesi che possano essere state sostituite contemporaneamente alla statua del Bambino Gesù, a causa della presenza di una somiglianza nello "stile naturalista" della modellatura²².

Con questa sostituzione si aggiunse alla mano destra della Madonna una "sfera del mondo" (*globus imperii*), intagliata nello stesso legno di cui era composta la nuova mano, sicuramente non presente nell'effigie originale, come accertato a livello documentale.

Le più antiche descrizioni conosciute riguardanti la scultura lignea risalgono agli inizi del XVI secolo: in esse la mano destra della Vergine viene descritta come "vuota". In questo modo viene raffigurata nella descrizione "ufficiale" della statua di Montserrat fatta da Pedro de Burgos nella prima edizione, del 1536, del suo *Libro de los milagros hechos a invocación de nuestra señora de Montserrat, y de la fundación, hospitalidad y orden de su santa casa, y del sitio Della y de sus hermitas*:

... l'immagine benedetta della signora guarda il bambino sopra le sue spalle e posa la mano sinistra sulla spalla sinistra e la mano destra sulla parte destra del costato, in modo che il bimbo la possa comodamente vedere; essa è aperta e ha il palmo rivolto verso l'alto, come se volesse prendere o soppesare qualcosa...²³.

In questa descrizione non si fa menzione della presenza di un oggetto "fisso" nella mano destra. Sul palmo vuoto, già in epoca remota, veniva collocato un *jozell* ("gioiello"): si trattava di una tradizione consolidata, forse risalente al giugno del 1410, quando l'antipapa Benedetto XIII in visita a Montserrat durante il suo viaggio verso l'esilio, offrì alla santa effigie un "pomo" di cristallo²⁴.

In una descrizione successiva, attribuita a Jaume Ramón Vila (+ 1638), si descrive l'abitudine di collocare un "pomo" sulla mano aperta della Vergine:

Te uberta per amunt la palma de la mà y en ella li solen posar un pom de cristall ab un ram de flors ricas²⁵.

Proprio con un "pomo" (sfera) di cristallo e un ramo di fiori, è rappresentata in un olio del 1599²⁶ e in un olio su rame del XVII²⁷ secolo.

Dal XVII secolo compaiono resoconti documentati che descrivono l'usanza di offrire alla santa effigie diversi tipi di gioielli accompagnati da globi e/o fiori²⁸, come citato ad esempio su un documento del 1688:

...un giglio per nostra Signora, e uno per il bambino Gesù, i fiori intrecciati con perle, il gambo e le foglie smaltati di verde²⁹.

Per ciò che concerne la posizione originale delle mani della Madonna di Montserrat, si può affermare che, nonostante le mani attuali non siano quelli originali essendo il frutto di sostituzioni successive, sia fuor di dubbio che la mano sinistra si trovi nella posizione originale: nell'atto di mostrare il "Bambino" senza toccarlo.

Al contrario, l'attuale mano destra, con il palmo rivolto verso l'alto, suscita alcuni dubbi in merito all'originalità della disposizione. In base a fonti documentali risalenti al XVI³⁰ secolo, esiste verosimilmente la possibilità che originariamente fosse collocata nella stessa posizione della mano sinistra e che, successivamente, fosse stata girata verso l'alto per accogliere i gioielli che venivano offerti. Questa ipotesi è suf-

²² La relazione tecnica del 2001 non precisa se le mani e le braccia siano dello stesso tipo di legno della nuova figura del "Bambino Gesù", circostanza che potrebbe restringere le ipotesi.

²³ Cf Pedro de Burgos, *Libro de los milagros hechos a invocación de nuestra señora de Montserrat, y de la fundación, hospitalidad y orden de su santa casa, y del sitio Della y de sus hermitas*, Barcellona 1536, fol. 33v.

²⁴ Cfr. X. F. Altés Aguiló, *Argenteria, brodaria i tapisseria a la sagristia de Montserrat l'any 1586*, in "Studia Monastica", 1993, p. 35.

²⁵ Cfr. J. Roca, *En Jaume Ramon Vila Pbre, i l'abadiat de Santa Maria de Montserrat*, in "Analecta Montserratensia", IV (1920-1921), p. 301.

²⁶ Cfr. Museo di Montserrat, n° R. 200.113.

²⁷ Cfr. Museo di Montserrat n° R. 200.274.

²⁸ Cfr. Altés, 2003 p. 129.

²⁹ Cfr. Altés, 2003 p. 129.

³⁰ Cfr. Laplana, 2003, p. 73.

fragata dal fatto che appare strana la descrizione della mano destra “vuota”, presente nelle descrizioni del XVI secolo. Questa “rotazione” della mano destra verso l’alto potrebbe risalire agli inizi del XV secolo, momento in cui i gioielli acquisirono grande importanza in relazione alle immagini di culto, a causa del particolare rilievo che l’estetica gotica attribuiva a essi.

In questo senso è opportuno segnalare come in alcuni documenti risalenti alla fine del XVII secolo si descriva l’offerta di gioielli come destinata non solo all’effigie della Madonna, ma anche a quella del “Bambino”:

Due pomi d’argento per Nostra Signora e per il Bambino: uno con un ramo e l’altro con una croce... [offerta risalente al 1685]³¹.

...un giglio per Nostra Signora e un altro per il Bambino Gesù...[offerta risalente al 1688]³².

Ciò potrebbe significare che anche dall’immagine originale del Bambino Gesù possa essere scomparsa qualche parte in grado di sorreggere qualcosa.

Tuttavia, nel corso del XVIII secolo può essere stato effettuato qualche cambiamento sulla mano destra della Madonna, poiché il frate agostiniano Cosimo di Santa Giovanna, nell’anno 1726, facendo riferimento alla descrizione dell’abate Pedro de Burgos, segnalava che

...al presente vi si vede in mano un orbe rotondo³³.

In seguito, nel *Compendio Historial* de Montserrat, redatto dall’abate Benet Argeric e pubblicato nel 1758, si descrive la mano destra della Madonna che sorregge «un globo, che rappresenta il mondo». Si potrebbe ipotizzare che questo intervento fosse legato alla presenza del “globo” di legno collocato nella mano destra della Vergine, come possibile soluzione per dissimulare la suddetta mancanza delle dita; oppure come espediente per nascondere in modo più drastico l’usura causata dai baci dei fedeli.

Dal presente studio concernente l’integrità materiale della scultura lignea medievale della Madonna di Montserrat e le successive modifiche identificate, si può dedurre che le uniche parti originali conservate siano l’effigie della Madonna e il trono sul quale è seduta. Per questo motivo la nostra analisi si è incentrata prevalentemente sulle caratteristiche di queste due parti.

³¹ Cfr. Arxiu de Montserrat, *Libro de Bienhechores*, p. 93.

³² Cfr. Arxiu de Montserrat, *Libro de Bienhechores*, p. 106.

³³ Cfr. C. di Santa Giovanna, *Le antiche glorie de Nostra Signora di Montserrat*, Milano 1726, p. 4.

Sancta Majestas Nostre Domine Virginis Marie de Laureto

Floriano Grimaldi

Già Archivista presso il Santuario della Santa Casa di Loreto



1. Interno del sacello della Santa Casa di Loreto.

¹ Loreto nella mente e nel cuore di Giovanni Paolo II, Loreto 1996, p. 11; cfr. A. Dupront, *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi. Linguaggi e immagini*, Torino 1993, p. 335.

Il santuario di Loreto è collocato nella memoria collettiva del pellegrinaggio europeo. Giovanni Paolo II lo ricorda come «primo santuario di portata internazionale dedicato alla Vergine e per diversi secoli vero cuore mariano della cristianità», perché è tra i quelli che la Riforma cattolica ha caricato di più intensa vita culturale. Sono infatti circa 350 le cappelle erette a imitazione del sacello lauretano in Svizzera, Baviera, Boemia e Moravia, Belgio, Ungheria e Polonia. La sua espansione non è motivata da un'imitazione passiva, ma dal riconoscimento di una potenza sacrale di intercessione, di liberazione e di compimento, propria della Madonna di Loreto¹. Sono trascorsi sette secoli, nella storia del santuario non sono mancati anche momenti di flessione, altri di maggiore intensità, ma né guerre, né rivoluzioni, distruzioni, o saccheggi hanno fermato i pellegrini in preghiera verso Loreto. Il percorso delle folle in cammino non è stato interrotto neanche con la deportazione della statua della Madonna a Parigi, nel febbraio 1797, per essere relegata fra le cose egizie, e nemmeno con il suo bruciamento, avvenuto nel 1921.

Prima di tracciare il profilo evolutivo del tema iconografico, è opportuno premettere una breve introduzione sulla storia del santuario di Loreto perché l'intervento vuole essere qualcosa di più di un semplice catalogo di dipinti. L'immagine, infatti, non solo documenta il racconto di fondazione del santo luogo, ma segna la stessa vitalità del centro religioso nel tempo, e attesta l'angoscia umana di quanti sono ricorsi al patrocinio della Vergine venerata a Loreto. Ed è tanto intenso e così gravido di profondo significato il messaggio spirituale, connesso all'immagine religiosa, fino a rievocare le stesse origini del mondo cristiano. Nella trama del racconto di fondazione, che deve forse ancora conoscersi nella sua realtà più ampia e profonda, può leggersi un capitolo della stessa storia della Chiesa.

Una folla di pellegrini ha sacralizzato il sacello della Santa Casa (fig. 1) nel corso dei secoli, caricandolo di contenuto affettivo, storico, culturale e culturale, confe-

rendogli anche una potenza storica che si è convertita in eterno. Intere generazioni sono entrate nella cappella della Vergine di Nazaret per trovare soccorso e una terapia alle tensioni, alle infelicità e alla disperazione della propria vita quotidiana. La risonanza della loro esistenza terrena si avverte tuttora nell'afflato che pervade l'interno dell'antico sacello mariano. Ne sono commovente e profonda testimonianza anche gli infossati solchi scavati dai pellegrini che, nel corso dei secoli, sono avanzati in ginocchio sul gradino di marmo posto tutt'intorno al rivestimento marmoreo della santa cappella.

Secondo un'antica e devota tradizione, il santuario della Santa Casa di Loreto custodisce l'abitazione della Vergine di Nazaret – dove ella è nata e ha ricevuto l'annuncio della divina maternità –, trasportata prodigiosamente sul colle lauretano verso il finire del secolo XIII (fig. 2). Con il trasferimento della casa della beata Vergine incomincia la prima emigrazione delle reliquie dalla Terra Santa verso l'occidente e si verifica, secondo gli autori lauretani, il 10 maggio 1291, prima della disfatta finale del mondo cristiano, con la caduta di San Giovanni d'Acri, avvenuta il 28 maggio dello stesso anno². Trattandosi poi di una reliquia collegata con i luoghi santi della Terra Santa, la sua rotta non poteva essere che quella mediterranea, seguendo il cammino lungo il quale il cristianesimo, dalla Palestina, ha raggiunto le popolazioni dell'Adriatico. L'apostolo Paolo scrive a Timoteo: «Crescente è andato in Galazia, Tito in Dalmazia. Luca è il solo che si trova con me» (2 Timoteo 4,10-11). Dalla Dalmazia il cristianesimo è passato alla costa picena, e la città di Ancona ne conserva ancora le più antiche testimonianze.

L'origine del santuario è piuttosto recente, si sviluppa nella tarda età medievale, ma non si sovrappone né si pone in sostituzione di un culto precristiano, anche se la località risulta abitata dall'antichità, forse dalla stessa preistoria. Alle sue origini sta una piccola chiesa, come la documentazione archivistica evidenzia e le analisi storico-strutturali confermano. È posta a circa 8 chilometri da Recanati, *extra muros Recanatenses*, al di fuori delle sue strutture socio-culturali. Secondo un testo processuale del 1313 risulta particolarmente frequentata dai fedeli per l'immagine di Maria e di Gesù che vi è custodita. In un successivo documento del 24 dicembre 1320, emanato da Giovanni XXII, è detta «*ruralis ecclesia Sancte Marie de Laureto*», perché è sita in campagna e godeva di una particolare devozione da parte dei fedeli. Il termine *ruralis*, oltre che distinguere una chiesa da un'altra parrocchiale, poteva significare che era divenuta oggetto di particolare culto e devozione da parte dei fedeli, così come gli altri termini *sacellum*, *templum* e *basilica*. Con questi nomi si indicava anche un centro ordinario di pellegrinaggio, che in linguaggio moderno potrebbe definirsi santuario³.

Nell'ultimo trentennio del secolo XV è possibile trovare definita e documentata la causa che è all'origine dello sviluppo devozionale verso la Madonna di Loreto. Nello stesso tempo si delinea la potenza spirituale che ne permetterà l'ulteriore sviluppo,



2. Giuliano Dati (1445-1525). Istoria della chiesa di Santa Maria di Loreto.

² Cfr. F. Grimaldi, *Historia della chiesa di Santa Maria di Loreto*, Loreto 1993, p. 137.

³ Cfr. C. Violante, *Pievi e parrocchie nell'Italia centro-settentrionale durante i secoli XI e XII*, in *Le istituzioni ecclesiarie della "societas christiana" dei secoli XI-XII*, Milano 1986, pp. 644-799; G. Cracco, *Tra santi e santuari*, in *Storia vissuta del popolo cristiano*, Torino 1985, p. 262.

favorendone il successivo incremento nel corso dei secoli fino ai nostri giorni. Il retore della chiesa di Santa Maria di Loreto, Pietro di Giorgio Tolomei, un anno o due prima della morte avvenuta nel 1473, codifica il racconto di fondazione del santuario di Loreto. Secondo la chiave interpretativa che egli stesso offre, risulta concretizzarsi nell'incontro di due componenti, l'una dovuta alla sacra immagine, venerata nella chiesa di Santa Maria di Loreto, e l'altra allo spazio consacrato dalla virtù spirituale della stessa immagine. Sotto l'influsso dell'immaginario collettivo, alimentato da una progressiva esperienza umana e divina, in un reciproco e scambievole rapporto, ambedue le componenti concorrono a far risalire la chiesa di Santa Maria di Loreto alle origini stesse del cristianesimo, fino a diventare memoria, icona o casa, del luogo dove è avvenuto l'ingresso di un Dio corporeo nella storia e nel tempo dell'uomo⁴.

⁴ Cfr. Dupront, 1993, p. 113.

Sul valore e l'importanza del concetto di casa si può richiamare un breve testo di Giovanni Paolo II:

Quello lauretano è un santuario mirabile. In esso è inscritta la trentennale esperienza di condivisione che Gesù fece con Maria e Giuseppe. Attraverso questo mistero umano e divino, nella casa di Nazaret è come inscritta la storia di tutti gli uomini, poiché ogni uomo è legato ad una "casa", dove nasce, lavora, riposa, incontra gli altri. La storia di ogni uomo è segnata in modo particolare da una casa: la casa della sua infanzia, dei suoi primi passi nella vita. Ed è eloquente ed importante per tutti che quest'Uomo unico ed esemplare, che è il Figlio unigenito di Dio abbia pure voluto legare la sua storia ad una casa, la casa di Nazaret. Secondo il racconto evangelico, quella casa ospitò Gesù di Nazaret lungo l'intero arco della sua infanzia, adolescenza e giovinezza, cioè della sua misteriosa maturazione umana. [...] La casa del Figlio dell'Uomo è dunque la casa universale di tutti i figli adottivi di Dio. La storia di ogni uomo, in un certo senso, passa attraverso quella casa. La storia dell'intera umanità in quella casa riannoda le sue fila.

3. *Girolamo Angelita. La chiesa di Santa Maria di Loreto, senza l'ornamento marmoreo. Verso il 1525.*



Iconografia lauretana

Il santuario di Loreto, come ogni centro di culto, possiede anche la propria immagine figurativa, attuata in vari modi e tecniche, che completa e interpreta il racconto di fondazione e ne fissa e trasmette il messaggio spirituale. Il ricorso allo studio dell'iconografia si impone in modo particolare per meglio comprenderne l'origine e lo sviluppo, al fine di percepire quella mentalità che ha portato a riconoscere nella chiesa di Santa Maria di Loreto l'abitazione nazaretana della beata vergine Maria. Il contributo iconografico diviene essenziale quando si tratta di interpretare le altre fonti documentarie, come i testamenti, le relazioni dei pellegrini e i documenti papali. Al principio del XX secolo, lo studio dell'iconografia lauretana è stato ritenuto decisivo per documentare le origini della stessa tradizione devota che narra il trasporto prodigioso della casa della beata Vergine a Loreto. Senza testimonianze scritte coeve, come erano intese allora, per colmare il silenzio delle fonti si ricorreva a ogni immagine o dipinto che illustrasse una chiesa sostenuta in volo da angeli (fig. 3), datata tra gli anni intercorsi dalla sua traslazione, ritenuta dell'anno 1291, e i primi scritti documentari dell'evento, redatti intorno al 1473.

Nella panoramica dell'iconografia mariana, il santuario della Santa Casa di Loreto occupa una parte rilevante e significativa. La mostra *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte* e il Convegno *Loreto – crocevia religioso tra Italia, Europa ed Oriente*, hanno messo in evidenza che la Madonna di Loreto ha ispirato non solo dipinti votivi, ma anche opere realizzate con l'intervento dei maggiori artisti di ogni epoca. I due incontri di studio sono stati tenuti nel 1995, in occasione del VII Centenario lauretano. Il primo a Loreto, nel Palazzo Apostolico, organizzato dalla Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto e il secondo a Villa Cagnola di Gazzada (Varese), per iniziativa della Fondazione Ambrosiana Paolo VI⁵.

Il santuario di Loreto possiede più di un modulo iconografico che illustra e documenta la sua origine e il suo sviluppo. Il primo è ispirato al testo di Paolo II, *Super ethereas*, emanato il 12 febbraio 1470, in cui scrive che la chiesa di Santa Maria di Loreto, posta al di fuori delle mura della città di Recanati, è ritenuta «*miraculose fundata*», e vi è stata collocata l'immagine della gloriosa Vergine, «*angelico comitante cetu mira Dei clementia*». Il secondo si deve a Pietro di Giorgio Tolomei, rettore della chiesa mariana. Egli racconta, come già detto, che la chiesa di Santa Maria di Loreto è stata trasportata dalla Terra Santa sul colle di Loreto dagli angeli di Dio (fig. 4). Paolo II conferma degna di particolare devozione la chiesa di Santa Maria di Loreto, non solo perché la vergine Maria ne ha preso possesso esercitandovi la sua potenza, ma altresì per il fatto che la sua origine è definita «*miraculose fundata*» vale a dire *a-cheiro-poiotos*, “non-fatto-da-mano-umana”, in latino *non manufactum*⁶. Era ritenuta «*miraculose fundata*» una chiesa votiva costruita in un solo giorno con la collaborazione di un'intera comunità di fedeli, in ringraziamento di un beneficio ricevuto o per impetrare la liberazione da qualche epidemia. Per una simile costruzione si utilizzava in genere il materiale edilizio disponibile trovato nelle immediate vicinanze in cui questa veniva realizzata, ma si dava anche il caso che allora venissero reimpiegate le pietre o i laterizi provenienti dalle rovine romane o alto medievale.

Il papa riconosce un'ulteriore sacralità alla stessa immagine della Vergine, esposta alla venerazione dei fedeli nell'interno della chiesa, per effetto di una sua traslazione angelica: «*Angelico comitante cetu mira Dei clementia*». Infatti, stando a quanto viene raccontato da persone degne di essere credute, l'immagine vi è stata collocata accompagnata da una schiera di angeli.

La memoria della traslazione di un'immagine della Vergine effettuata dagli angeli, come è nel racconto lauretano, contiene un'allusione al sorgere di un nuovo culto voluto per espiare un precedente intervallo di oblio e di trascuratezza, comunque a un vuoto di devozione, come può essere stato soggetto nel passato un luogo di pratica religiosa. Secondo alcuni agiografi può trattarsi in questo caso di un racconto con probabile origine bizantina. La presenza degli angeli sta ad affermare infatti che ad avviare l'effigie mariana verso il suo futuro culturale è stato un particolare evento donato ai fedeli mediante la sua divina bontà⁷. Nel succedersi degli anni, ambedue gli archetipi iconografici, la chiesa «*miraculose fundata*»

⁵ Cfr. *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, a cura di F. Grimaldi e K. Sordi, Loreto 1995; *Loreto. Crocevia religioso tra Italia Europa e Oriente*, a cura di F. Citterio e L. Vaccaro, Brescia 1997.

⁶ Cfr. F. Grimaldi, *La chiesa di Santa Maria di Loreto nei documenti dei secoli XII-XV*, Ancona 1984, pp. 133 e 135. Il papa tiene presente la medesima ragione, il 25 gennaio 1471, quando concede nuove indulgenze alla chiesa. Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001, p. 76.

⁷ Cfr. A. Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze 1958, pp. 56 e 16.



4. Niccolò Tribolo (1500-1550). Il sacello della Santa Casa. Particolare dell'ornamento marmoreo della Santa Casa di Loreto.

e l'immagine della Vergine con gli angeli, hanno avuto una grande fortuna perché sono stati riprodotti sia dai cultori locali delle arti, come da noti e valenti artisti. Le numerose altre varianti, che hanno avuto origine sia per l'evolversi della devozione verso la Madonna di Loreto che per le volontà dei committenti, sono state raggruppate dagli storici in quattro principali motivi iconografici e riconosciuti come propri del santuario di Loreto⁸.

⁸ I prototipi iconografici sono stati già classificati da C. Ricci, ma in un modo alquanto diverso. Cfr. C. Ricci, *Per l'iconografia lauretana*, in "Rassegna d'arte", XVI (1916), pp. 265-274. Di recente, F. Grimaldi, *L'iconografia della Vergine lauretana nell'arte. I prototipi iconografici*, in *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, Loreto 1995, pp. 15-30.

⁹ J. A. Vogel, *De ecclesiis Recanatensi et Lauretana earumque episcopis commentarius historicus*, vol. II, Recanati 1859, p.76.

Il ricco *corpus* delle immagini è un materiale documentario privilegiato perché in forza del loro numero è possibile ricostruire le variazioni del culto lauretano personale e collettivo, con la possibilità di seguirne l'espansione nell'Europa. Tramite poi lo studio dell'immagine della Madonna di Loreto, si può conoscere il sentimento con cui i fedeli ne hanno chiesto il patrocinio, se per una semplice espressione di preghiera e di meditazione, o per implorare la guarigione, oppure in ringraziamento per un desiderio esaudito.

Icona della beata Vergine venerata nella chiesa di Santa Maria di Loreto

La statua della Vergine, conosciuta oggi come la "Madonna di Loreto", non è la più antica immagine in venerazione nel sacello della Santa Casa, essendo stata preceduta da un'icona raffigurante la Madonna con il bambino Gesù. Risulta documentata per la prima volta negli atti di un processo penale, tenuto a Macerata nel 1315. Il giudice Giacomo da Norcia condanna alcuni nobili di Recanati, appartenenti alla fazione ghibellina, perché hanno prelevato le elemosine e i doni votivi conservati nella chiesa di Santa Maria di Loreto, soggetta alla diocesi di Recanati, in occasione delle maggiori festività annuali della beata Vergine:

[...] et per vim et violentiam dictam ecclesiam intraverunt, et contra voluntatem cappellani sive presbyteri positi per dictum dominum episcopum ad colligendas oblationes dicte ecclesie totam pecuniam que erat in trunco dicte ecclesie, acceperunt et asportarunt, rapiendo etiam super altare dicte ecclesie et de dicta ecclesia undique omnes oblationes et omnes tortitios et faculas et ymagines de cera et de argento, accipiendo etiam et asportando super ymaginem beate Virginis et de cona ejus, et super ymaginem Domini nostri Jesu Christi qui erat in dicta cona, omnes guillandras oblatas de argento cum pernis et sine pernis et bindas et velictos de syrico et omnes tobaleas de syrico et sine syrico de dicta ecclesia derobando et asportando⁹.

Liberando dall'involucro leggendario la chiesa di Santa Maria di Loreto e la sacra immagine, stando al documento, si tratta di un luogo di culto, in cui è esposta un'effigie della Vergine con il bambino Gesù, molto frequentato dai fedeli che offrono doni votivi e offerte in denaro, cospicue, fino ad attirare l'attenzione di alcuni nobili recanatesi di parte ghibellina.

Forse più che rubarle, con il loro gesto essi intendevano rivendicare alcuni diritti che nel passato avevano avuto sulla piccola chiesa.

Il termine *cona*, analizzato e confrontato con i testi notarili di Recanati, nei quali compare, sembra vada inteso nel significato di ancona o di icona, cioè di un'immagine dipinta su tavola sovrastante l'altare. All'interno della chiesa ci sono dunque un altare e l'immagine della Vergine e di Gesù.

L'altare può essere quello di pietra esistente tuttora sotto quello attuale, detto comunemente altare degli apostoli, ma si tratta di un altare a blocco risalente ai secoli

XI-XII (fig. 5)¹⁰. Va pur considerato che per icona non si intende soltanto una pittura su tavola, per quanto riguarda la tecnica pittorica, ma significa in modo particolare un'immagine destinata alla venerazione. Hans Belting fa osservare:

La parola, *eikòn*, alla lettera, significa icona, è dunque nient'altro che un'immagine o ritratto. Malgrado ciò non è un errore intenderla di preferenza come dipinto su tavola, cioè come immagine trasportabile e autonoma, non importa se di panno o pietra o metallo o altro materiale. Di per sé l'immagine singola è percepita in modo differente ed è quindi messa in condizione di produrre sull'osservatore un effetto suggestivo¹¹.

Alphonse Dupront scrive che allora in Italia le immagini erano in origine quasi tutte bidimensionali, ipotizzando che avessero subito un condizionamento iconico sul tipo del Vicino Oriente. Il collegamento con il mondo orientale si rendeva allora necessario per legittimare in senso storico la derivazione del cristianesimo dall'Oriente, con qualche legame concreto, quale poteva essere quello di un'immagine cultuale per l'influsso che avrebbe esercitato su uno spazio sacro.

A sua volta, Fabio Bisogni precisa che la presenza di una pittura su tavola nel tardo Duecento o agli inizi del Trecento in un luogo decentrato, come la piccola chiesa di Santa Maria di Loreto, non era affatto usuale per la Marca, come non lo era per larghe zone d'Italia¹².

Come è affermato nel documento, l'immagine della beata Vergine, esposta alla venerazione dei fedeli nella chiesa di Santa Maria di Loreto, ha acquisito più di una funzione. Non è più soltanto liturgica, ma sotto l'influsso dei devoti è divenuta anche di culto e di devozione. Quest'ultima sua espressione è definita dai doni votivi che i fedeli offrono e donano per esprimere un personale incontro con la vergine Maria, mentre l'altra dall'intervento della categoria della popolarità, perché infatti sono numerosi quelli che vanno a Santa Maria di Loreto¹³.

La breve nota documentaria, pervenutaci nella redazione del cancelliere del tribunale di Macerata, non consente di conoscere il modulo iconografico prescelto per delineare l'atteggiamento tra la madre di Dio e suo figlio, in mezzo agli innumerevoli aspetti con cui, spinti dalla pietà mariana, gli artisti sogliono esprimere i sentimenti e le emozioni tra la Vergine e il Bambino, o quelli del gruppo divino verso i fedeli che lo pregano per la loro salvezza. E non è possibile nemmeno precisare se si tratta di un'immagine a figura intera, a mezza figura o a mezzo busto. L'archetipo può essere immaginato simile a una delle tante rappresentazioni della Vergine e Madre con il Figlio, presenti nei residui affreschi votivi, conservati ancora nel sacello mariano della Santa Casa. Trattandosi di figure votive, quasi coeve alla più antica testimonianza scritta, si può supporre che il committente abbia inteso vedervi rappresentata l'immagine della Vergine col Bambino venerata nella chiesa, anche se, come appare, il gruppo divino non è stato sempre realizzato secondo un unico modulo iconografico.



5. La parete orientale della chiesa di Santa Maria di Loreto, con la nicchia archiacuta e l'antico altare.

¹⁰ Cfr. J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, vol. I, Monaco 1924, p. 269.

¹¹ Cfr. Belting, 2001, p. 47.

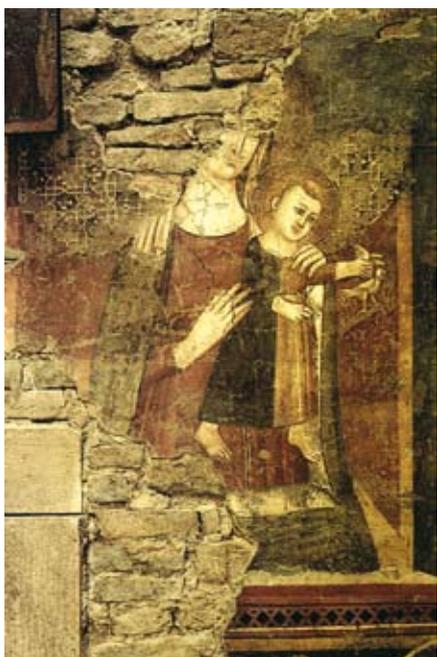
¹² Cfr. F. Bisogni, *Iconografia lauretana. Prototipi e sviluppi*, in *Loreto. Crocevia...*, 1997, p. 332.

¹³ Cfr. A. Vecchi, 1985, pp. 19-25.



6. La Madonna con il bambino Gesù. Interno del sacello della Santa Casa. Ignoto pittore della prima metà del secolo XIV.

7. La Madonna con il bambino Gesù. Interno del sacello della Santa Casa. Ignoto pittore della prima metà del secolo XIV.



All'interno del sacello sono visibili i resti di almeno sette immagini di una Madonna con il Bambino in trono, sei delle quali identificabili come il diffuso tipo affettivo e a volte accompagnate da santi, in particolare quelli chiamati ausiliatori, come san Giorgio con il drago, sant'Antonio abate, san Leonardo di Limoges e santa Caterina d'Alessandria¹⁴.

In tre di questi dipinti la beata vergine Maria con il Bambino è rappresentata seduta su di un trono, ornato di un piccolo padiglione (tenda o cortina), i cui lembi sono sostenuti da angeli (figg. 6-7).

I dipinti risalgono alla prima metà del secolo XIV e non è stato trovato alcun documento che permetta di conoscerne la committenza. Le testimonianze d'archivio sono attestate a partire dal 1383, quando è ricordato il lascito di 5 ducati d'oro da parte di Vanni di Paolo da Recanati per realizzare una figura della Vergine con il figlio in braccio e i santi Antonio, abate e Giacomo Maggiore¹⁵.

Secondo la comune convinzione, la chiesa di Santa Maria di Loreto, di cui si parla nel documento del 1313, è quella stessa che ha dato origine all'odierno santuario della Santa Casa. Nella sentenza di condanna non è presente tuttavia alcun riferimento alla particolare sua sacralità, oltre quella che le deriva di essere un luogo di culto assai venerato. Altrimenti, è da supporre che sarebbe stata ricordata dal giudice per infliggere una pena maggiore a quanti hanno sottratto i doni votivi e le offerte nella chiesa mariana.

Sancta Majestas Nostre Domine Virginis Marie de Laureto

L'8 settembre 1383, Elisabetta Giles, d'origine fiamminga, residente a Recanati, lascia 3 ducati d'oro per realizzare un vestito di seta «per l'immagine di Nostro Signore Gesù Cristo che è in braccio alla Santa Maestà di Nostra Signora, la Vergine Maria di Loreto»:

Domina Esabette Giles Chierchi de Clusio de Flandria, uxor quondam Joannis de Flandria, habitatrix dudum Rachanati [...], item reliquit in fabrica et cuncimine ecclesie sancte Marie de Laureto VIII ducatos auri- pro cereis 4 tenendis continue ante Corpus Christi dum celebratur in dicta ecclesia Sancte Marie de Laureto. 4 ducati auri. Item reliquit pro uno indumento et vestito de sirico, fiendo pro ymagine Nostri Domini Yesu Christi, quem retinet in brachiis Sancta Mayestas Nostre Domine Virginis Marie de Laureto. 3 ducatos auri¹⁶.

Negli anni che vanno dal 1313 al 1383, sono documentati vari altri furti all'interno della chiesa di Santa Maria o nelle sue vicinanze, ma nel frattempo alcune persone hanno già preso dimora stabile presso la chiesa, dando origine al nucleo demico della Villa di Santa Maria di Loreto. Ma è aumentato anche il numero dei pellegrini. Nel maggio 1369 vi si reca Oliviero, vescovo di Macerata e Recanati, ma originario da Verona, e qualche mese dopo anche il

¹⁴ F. Bisogni, *Testo scritto e testo figurato. Il caso della Madonna di Loreto*, in *Scrivere di Santi*, Atti del II Convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità e

dei culti e dell'agiografia. Napoli 22-25 ottobre 1997, Roma 1998, p. 354; già prima, S. Pappetti, *I dipinti del sacello della Santa Casa di Loreto*, in *Il sacello della Santa Casa di Loreto*,

Loreto 1991, pp. 129-155.

¹⁵ Cfr. Grimaldi, 1984, p. 106.

¹⁶ Archivio Storico della Santa Casa di Loreto. *Miscellanea Vogel*, VII, c. 145. Cfr. Grimaldi, 1984, pp. 107-108.

podestà della città con i priori. Nel 1375, Gregorio XI concede la prima indulgenza alla chiesa di Santa Maria di Loreto perché è venuto a conoscenza che il popolo vi accorre numeroso attirato dai miracoli che il Signore compie per intercessione della vergine Maria¹⁷.

L'8 settembre è il giorno in cui si commemora la festa liturgica della Natività della vergine Maria, titolare della chiesa di Santa Maria di Loreto. La donazione fa supporre che l'antica icona bidimensionale sia stata sostituita – forse per esigenze culturali – con un'altra icona plastica, tridimensionale, simile a quella che è oggi in venerazione nel sacello della Santa Casa. L'indossare una veste, di certo si addice di più a un'immagine o icona tridimensionale: una figura può essere rivestita infatti soltanto se si libera il volto e le mani.

Elisabetta Giles definisce per la prima volta l'immagine in venerazione nella chiesa di Santa Maria di Loreto: «*Sancta Majestas nostre Domine Virginis Marie de Laureto*». Mostra infatti una certa somiglianza con le Madonne in Maestà, a figura intera, legate alla tradizione romanica, chiamate dagli storici dell'arte francesi: *Vierges en majesté*. «Si tratta di una Madonna come maestà – una regina»¹⁸.

La «*Sancta Majestas nostre Domine Virginis Marie de Laureto*», di cui fa menzione Elisabetta Giles, è la statua della Madonna di Loreto, quella stessa custodita nel sacello della Santa Casa fino al 1921, che ne ha infatti le caratteristiche, come è possibile riscontrare con le antiche stampe o con le fotografie superstiti (fig. 8). L'originale, come è noto, è andato distrutto per effetto di un incendio divampato all'interno della santa cappella in quello stesso anno.

La sua sovranità – regina – è messa in risalto dalla corona in testa, intagliata nello stesso tronco, come si può verificare nelle immagini raffigurate a sua somiglianza fin dall'antichità. Il volto è incorniciato da una capigliatura lunga e folta, fluente a ciocche lungo le spalle, che le conferisce una particolare bellezza. La veste che indossa non fa intravedere le fattezze del corpo, ed è piegheggiata in modo fitto e particolare nel bordo inferiore.

La sua visione è frontale: non è dunque in dialogo con il bambino Gesù, perché infatti non lo abbraccia in modo naturale, come tutte le madri, ma costituisce per lui come una specie di trono umano. Gesù è raffigurato stante, non avanti al grembo, come nelle icone protobizantine, ma leggermente sulla sinistra della Madre, in modo che ne sia possibile la visione frontale. Indossa una tunica e poggia i piedi sulla stoffa a pieghe della veste della Madre, mentre con la sua sinistra lo tocca al ginocchio, forse per simboleggiarne la solidarietà. Infatti tramite le preghiere degli uomini la mano della Vergine entra in contatto con Gesù Cristo. Il bambino Gesù è in atto di benedire il mondo redento con il suo sangue, rappresentato dal globo che porta nella sua sinistra. La piccola croce che vi è piantata richiama la croce cosmica di Cristo e la sua funzione di centro del mondo ricreato: la nuova umanità (*oikumène*) gli appartiene perché è stata purificata dal suo sangue redentore¹⁹.



8. L'antica statua della beata Vergine di Loreto. Di lato e di fronte.

¹⁷ Cfr. F. Grimaldi, 1984, pp. 29-30, 104-105.

¹⁸ H. Belting, 2001, pp. 324, 405, 473; P. van Cronenburg, *Madonne Nere. Il mistero di un culto*, Roma 2004, pp. 22-23.

¹⁹ Cfr. F. Grimaldi, *Il sacello della Santa Casa*, Loreto 1991, pp. 39 e 60. Accolgo l'invito di H. Belting: tutto ciò è bene che rimanga ancora nell'ordine di una supposizione, perché «del linguaggio dei gesti non ne sappiamo ancora abbastanza». Cfr. Belting, 2001, pp. 209 e 477.

Sul finire del secolo XIV e al principio di quello successivo sembra essersi verificato nella chiesa di Santa Maria di Loreto qualche particolare e significativo evento prodigioso. Il 9 novembre 1389 Bonfacio IX concede altre indulgenze alla chiesa di Santa Maria di Loreto perché è venuto a conoscenza che è tenuta in grande venerazione da parte di molti fedeli. Il notaio fa precedere l'usuale formula della registrazione degli atti con parole inneggianti alla Vergine quali *alma, gloriosa, gloriosissima virgo Maria*, e di apprezzamento per le opere caritative sviluppate dal governatore della chiesa. La villa «*Sancte Marie de Laureto*», ove esiste la chiesa, è detta «*villa gloriosissime virginis Marie de Laureto*», mentre la strada che conduce alla chiesa diviene la via «*qua itur ad almam Virginem gloriosissimam de Laureto*». I lasciti testamentari una volta indirizzati alla chiesa ora recano la nuova formulazione «*reliquit alme gloriose virgini Marie de Laureto*», o in «*fabrica ecclesie alme Virginis de Laureto*». Altri documenti fanno anche intendere che c'erano lavori in corso nella chiesa di Santa Maria di Loreto. Lo stesso peregrinare dei fedeli è divenuto più costante e significativo. Il 3 settembre 1405 il cardinale Angelo Correr, vicario generale della Marca, concede il salvacondotto a coloro che vogliono andare a Santa Maria di Loreto nei mesi di marzo, agosto e settembre. In quell'anno vi si reca anche il rettore della Marca Ludovico Migliorati²⁰.

²⁰ Cfr. F. Grimaldi, 1984, pp. 39-40.

²¹ Cfr. P. Sella, *Glossario latino italiano. Stato della Chiesa-Veneto Abruzzi*, Città del Vaticano 1944, p. 169: *Concimen*, "riparazione". Altro caso registrato per l'anno 1383, «*super concimine portus*» e il 24 maggio «*super concimine et reparatione civitatis*». Archivio Storico Santa Casa di Loreto. *Miscellanea Vogel*, VII, c. 147.



9. L'antica nicchia archiacuta della parete orientale. Particolare.

Con il testamento dell'8 settembre 1383 Elisabetta Giles di Clusone lascia anche 8 ducati «*in fabrica et cuncimine ecclesie Sancte Marie de Laureto*». La causa della donazione è dunque ordinata non solo alla fabbrica, ma anche alla riparazione della chiesa di Santa Maria di Loreto. Il lascito, in *cuncimine*, fa supporre che ci fossero dei lavori in corso²¹. Può essere avvenuta infatti in questo periodo la caduta o la demolizione della piccola abside della chiesa, che è stata poi sostituita con una parete rettilinea, perché più facile da realizzare. Sembra contemporaneo a questo intervento anche il muro dello spessore di circa 80 cm, costruito tutt'attorno al santo sacello per contenerne le mura originali. Ne fa memoria lo stesso Teramano nel suo racconto di fondazione. La chiesa di Santa Maria di Loreto è stata salvata nel corso dei secoli soltanto con una continua opera dell'uomo, perché la morfologia di questo paramento di colle è stata sempre soggetta, per sua natura, ad azione erosiva per la debole resistenza del terreno.

Dopo questo intervento, quasi al centro della sezione mediana della parete orientale, compare un'antica nicchia archiacuta con gli stipiti formati da due pilastrini decorati a rilievo da una serie verticale di losanghe inscritte (fig. 9). È probabile pertanto che l'immagine menzionata da Elisabetta Giles fosse già collocata nella chiesa di Santa Maria di Loreto o vi fosse allora posta, in sostituzione di una precedente icona. I dati stilistici della statua lignea della vergine Maria sembrano quasi coincidere con le caratteristiche che presenta l'antica nicchia della parete orientale. Si può dunque supporre che sia stata realizzata per collocarvi o ricoverare la statua della beata Vergine. Attraverso le grate metalli-

che sono tuttora visibili piccoli frammenti di dipinti che raffigurano volti di angeli con ali, forse posti per rievocare la traslazione angelica dell'immagine della Vergine.

Dalle misurazioni effettuate, l'altezza massima della nicchia risulta di 180 cm, la larghezza di 68 cm, la profondità di cm 60²².

La nicchia è troppo ampia per contenere la statua della Madonna di Loreto distrutta nell'incendio del 1921, perché la sua altezza era di appena 93 cm, come in realtà è anche l'odierna statua della Madonna posta nel sacello della Santa Casa. Di certo la nicchia è stata ricavata per collocarvi un'immagine tridimensionale della Madonna, ma la differenza che intercorre tra l'altezza dell'immagine che è di 93 cm e quella della nicchia che risulta di cm 180, è troppo rilevante. In origine forse era stata pensata per una statua della comune altezza di una persona. Stando a una memoria d'archivio, per colmare la differenza vi si collocava un piedistallo, che aveva l'altezza di 68 cm, sopra il quale poi si posava la sacra immagine della Madonna. Il piedistallo era necessario per proporre l'immagine all'attenzione dei devoti in una forma più dignitosa.

I documenti d'Archivio hanno tramandato le dimensioni della stessa antica immagine della Madonna:

La statua della Vergine che si venera nella S. Casa è alta palmi 5, pari a 93 cm – Il viso della detta immagine è di lunghezza 11,5 cm – Il Bambino è alto palmi 1, pari a cm 42. Il viso della medesima è lungo 6,5 cm – Altezza della corona di legno annessa alla statua della beata Vergine è di 4,5 cm – Circonferenza della statua nella cintura 60 cm – Il piedistallo ove posa la sacra immagine entro la nicchia è alto 68 cm – Altezza totale della sacra immagine come si vede nella Santa Casa, necessita della veste, altezza 100,30 cm – Altezza della nicchia vuota 107,5 cm, larghezza della medesima 43,5 cm, profondità della medesima cm 43²³.

Tra la prima icona menzionata nel 1315 e la statua della Madonna, bruciata nel 1921, vi può essere stata un'altra immagine scolpita di cui si è perduta ogni memoria, come può farlo supporre la stessa altezza della nicchia, tuttora conservata nella parete orientale.

A parere di Alphonse Dupront, la sostituzione di un'immagine a due dimensioni con un'altra tridimensionale segna quasi un processo di liberazione dalla icona orientale. L'autore ritiene infatti più propria dell'occidente una statua che in un certo qual senso umanizza l'immagine «tramite la spazializzazione», mentre l'icona impone sempre una certa riverenza. La statua al contrario occupa la sua parte di spazio, ha un retro che ne permette la visione posteriore, con la possibilità di poterle girare attorno, quasi a conferma della sua presenza. Può dirsi anche più somigliante, sebbene apparente, a una forma umana. Si può prendere anche in mano con ogni riverenza per beneficiare della sua potenza miracolosa. L'autore aggiunge:

La statua costringe in misura minima al superamento di sé, ed è più rassicurante. Nella maggiore compattezza del suo materiale essa diviene fisicamente più sensibile, una ricettività impregnante, in cui passa sia l'influsso del miracolo sia il calore di un'assuefazione culturale a una presenza viva. D'altra parte la statua, per la sua disposizione fisica, resiste a qualunque tentativo di appropriazione dell'immagine: lo spazio che essa occupa la protegge, ne salvaguarda la personalità. Il rapporto religioso che si instaura è allora come diretto, come privo della tentazione di andare oltre, perché la presenza è data nella forma stessa: il che significa un minor carico di violenza spirituale da prendere su di sé.

²² Cfr. F. Grimaldi, 1991, p. 34.

²³ Archivio Storico della Santa Casa di Loreto. *Miscellanea ad uso dei custodi della Santa Casa di Loreto*, c. 89.

È un universo che produce, rispetto a quello dell'immagine bidimensionale, una minore introversione delle forze della vita religiosa, ma che per contro si insedia serenamente nell'immanenza, mentre la trasfigurazione dell'immagine si può verificare solo per nature religiose particolarmente esigenti²⁴.

L'immagine tridimensionale può essere stata introdotta per una ragione pratica: una statua infatti può essere meglio veduta dai fedeli che entrano in una chiesa e suscitare altresì maggiore emozione quando viene portata in processione perché i fedeli possono meglio vederla.

La prima metà del XV secolo si conclude con una particolare testimonianza di Flavio Biondo, scritta verso il 1453, che conferma la devozione e il culto di cui già godeva la chiesa di Santa Maria di Loreto. La terminologia stessa che l'autore usa è propria dei luoghi divenuti centro di particolare devozione e di pellegrinaggio, la definisce infatti "sacello della gloriosa vergine Maria e altresì basilica":

Recanetum inter et Adriaticum mare paululum a Musone recedit celeberrimum totius Italie ut in aperto immunitoque vico sacellum gloriose virginis Marie in Laureto appellatum, quo in loco preces supplicantium genetricis sue intercessione exaudiri a Deo illud maximum certissimumque est argumentum quod eorum qui votis emissis exauditi fuerunt ex auro argento cera pannis, veste linea laneaque appensa donaria, magno licenda pretio, basilicamque omnem pene complementia, episcopus in Dei Virginisque gloria intacta conservat²⁵.

Paolo II emana il breve Super ethereas del 12 febbraio 1470

Come già detto, il 12 febbraio 1470, con il breve *Super ethereas* Paolo II fa menzione di un intervento divino che si è verificato sia per la chiesa di Santa Maria di Loreto che per l'immagine della Vergine posta alla venerazione dei fedeli. Scrive infatti:

Cupientes itaque ecclesiam beate Marie de Loreto in honorem ejusdem sacratissime Virginis extra muros Recanatenses miraculose fundatam, in qua sicut fide dignorum habet assertio et universis potest constare fidelibus, ipsius Virginis gloriose ymago angelico comitante cetu mira Dei clementia collocata est²⁶.

Il modulo iconografico cui fa riferimento Paolo II nel documento del 1470, può essere identificato in quello già presente all'interno del sacello fin dal principio del XIV secolo, e rappresentante la vergine Maria con il bambino Gesù al di sotto di un padiglione o tenda, i cui lembi sono sorretti da angeli. Non è da escludere che qualche altra raffigurazione ispirata al testo papale, esistente già all'interno del sacello, possa essere stata cassata dal sovrapporsi delle varie ierofanie e dal conseguente cambiamento strutturale subito dallo stesso sacello per essere meglio adattato alle continue richieste dei fedeli, cancellando ogni volta quanto si è reso superfluo, inutile e sorpassato.

Un'immagine della Vergine con il Bambino, alquanto simile a uno dei tre dipinti esistenti nel sacello lauretano, è conservata nella cripta della chiesa di Santa Maria della Rocca, ad Offida (AP), attribuita al Maestro di Offida, e in cui la Vergine è raffigurata tra due angeli che sorreggono ciascuno un lembo di un padiglione. Può essere menzionato anche un altro dipinto, esistente a Castelvecchio di Todi, in cui la

²⁴ Dupront, 1993, pp. 147-148.

²⁵ Grimaldi, 1984, p. 121; cfr. Violante, 1986, pp. 644-799.

²⁶ Vogel, 1859, vol. II, p. 217.

Madonna di Loreto con il bambino Gesù è rappresentata seduta su un trono con un padiglione o tenda dietro le spalle, mentre due angeli la incoronano²⁷.

Un testatore di Foligno, già nel 1404, chiede che la replica dell'immagine venerata a Santa Maria di Loreto venga eseguita nella chiesa di San Pietro de Pusterula: «*et pro cappella, sub nomine et vocabulo Sancte Marie de Lorito, in ecclesia Sancti Petri de Pusterula, in civitate Fulginei et societate Franciscanorum, depingatur figura Sancte Marie de Loreto*». Altro *transfert* di sacralità si verifica nel 1439. Il 26 marzo di quell'anno, Nello di Cola di Santa Vittoria chiede che nella chiesa di San Francesco, nell'altare dove c'è il sepolcro dei suoi avi vengano dipinte tre figure, cioè di Santa Maria di Loreto, di san Giovanni Battista e di san Cristoforo:

Quod in ecclesia Sancti Francisci in loco ubi queiscunt corpora suorum parentum debeat fieri sepulcrum unum [...] et unum altare cun uno arco in quo depingatur tres figure, videlicet Sancte Marie de Loreta, sancti Johannis Baptiste et sancti Cristophori [...]²⁸.

Notifica o Relazione di Pietro di Giorgio Tolomei detto il Teramano

Contemporanea al testo di Paolo II, di cui si è già parlato, è la *Relazione o Notifica* di Pietro di Giorgio Tolomei, detto il Teramano, dal suo luogo di provenienza, in cui codifica il racconto di fondazione della chiesa di Santa Maria di Loreto, ed estende la traslazione angelica alla stessa chiesa di Santa Maria di Loreto. Afferma inoltre che il «beato Luca evangelista con le sue mani fece quella immagine a similitudine della beata vergine Maria la quale quivi è hoggi insino al dì».

Quanti scrivono o hanno scritto sulle origini del santuario di Loreto mettono in evidenza la contraddizione che si nota: Pietro di Giorgio Tolomei attribuisce infatti all'evangelista Luca una statua lignea della beata Vergine, quanto invece la tradizione iconografica gli riconosce soltanto immagini dipinte. Hans Belting annota a proposito delle Madonne di San Luca:

È evidente che la leggenda di Luca illustra *a posteriori* un'immagine da essa presupposta. L'icona di Maria era nata innanzi tutto in funzione del bambino, poiché per raffigurare l'incarnazione di Dio non c'era altra scelta che riprodurlo bambino, mettendolo tra le braccia di una madre umana. Il bambino non poteva perciò mancare in nessuna delle prime immagini di Maria. [...] Ponendo l'accento sull'infanzia, l'immagine di Maria accentuava tuttavia l'origine della natura umana. Ne consegue che ogni immagine di Maria contiene anche quella di Dio²⁹.

Pietro di Giorgio Tolomei è stato governatore *Almae Domus Sancte Marie de Laureto*, dal 1454 fino alla sua morte, avvenuta nel giugno 1473. Risulta di pacifica acquisizione e si ritiene che egli non abbia inventato la leggenda di fondazione della chiesa di Loreto, ma abbia raccolto e messo assieme quanto i fedeli raccontavano andando in pia peregrinazione alla chiesa di Santa Maria di Loreto. Si può quindi supporre che scrivendo «Et beato Luca evangelista con le sue mani fece quella immagine a similitudine della beata vergine Maria», non faccia altro che trasmettere un'antica memoria popolare che può riferirsi di fatto alla stessa primitiva immagine della Vergine venerata nella chiesa di Santa Maria, e non tanto alla statua lignea della Madonna lauretana del suo tempo. Una simile ipotesi presenta di certo un aspetto positivo, in quanto risulterebbe più conforme alla tradizione iconografica delle antiche immagini della Madonna attribuite a san Luca. Sarà quindi più facile riconoscere in una delle

²⁷ Cfr. G. Crocetti, *Pittori del Quattrocento nelle chiese farfensi delle Marche*, in *Aspetti e problemi del monachesimo nelle Marche*, Fabriano 1982, pp. 235-255; M. Libutti, *Censimento dei luoghi mariano-lauretani in Umbria*, in *La statua della vergine lauretana di Cannara*, Cannara 2005, p. 164.

²⁸ Cfr. M. Sensi, *Il pellegrinaggio votivo lauretano*, in "Studia Picena", LIX (1994), p. 213. La replica dell'immagine è andata perduta; Archivio Storico della Santa Casa di Loreto. *Miscellanea Vogel*, X, c. 17.

²⁹ Belting, 2001, p. 83.

tante immagini votive, esistenti nell'interno del santo sacello, una certa somiglianza con la primitiva icona mariana che vi era in venerazione fin dal secolo XIV. Ogni committente di certo avrà richiesto la riproduzione di una immagine somigliante il più possibile a quella presente all'interno nella chiesa di Santa Maria di Loreto. E il pittore designato per realizzarla si sarà ispirato a una delle varie immagini già presenti nell'interno del sacello.

³⁰ J. Le Saige, *Voyage de Jacques Le Saige de Douai, a Rome, Notre-Dame-de-Lorette, Jérusalem et autres Saints Lieux*, Douai 1851, p. 33.

³¹ G. Ricci, *Virginis Mariae Loretae historia*, a cura di G. Santarelli, Loreto 1987, pp. 44, 121.

³² Cfr. G. Ricci dedica la sua opera al cardinale Latino Orsini, morto l'11 agosto 1477. Ricci, 1987, p. 19.

Va pure notato che nel maggio 1518, Jacques Le Saige – mercante di drappi di seta a Douai, da cui parte per compiere il pellegrinaggio a Gerusalemme –, sulla strada di ritorno visita Roma e Loreto. «Nella suddetta santa camera c'è un altare, su cui si dice messa ogni giorno; dietro l'altare c'è un'immagine della vergine Maria, molto alta; i canonici sostengono che ne è autore san Luca»³⁰.

Giacomo Ricci, prete della diocesi di Brescia, quasi contemporaneo a Pietro di Giorgio Tolomei, nell'opera *Virginis Mariae Loretae historia*, per ben tre volte parla dell'immagine della beata Vergine venerata nella chiesa di Santa Maria di Loreto. Una prima volta, quando afferma che gli apostoli vollero che vi si erigesse nella santa camera «un'immagine [della Santissima Vergine] dipinta alla perfezione dal medico san Luca, che poi scrisse il vangelo con non piccola cura». Una seconda volta quando il «tempio», cioè la camera-chiesa della beata Vergine sosta nella selva di «Loreta».

Una pittura, tanto dolce e bella, in qualche modo attirava a sé gli uomini. A vedersi non finisce mai di saziare ed è prodotta con tanta arte da sembrare in certo modo qualcosa di meraviglioso, tanto, infatti, l'immagine a mezza figura è eccellente, in realtà la piccola tavola non può contenere una pittura a figura intera. Bello è il volto e un poco nero con colore rosso, cosicché non a torto Salomone profetizzò: «Sono nera – disse infatti – ma bella, tanto mi ha amato il re». E il volto virginal è tale che tu lo crederesti vivente. Nessuna rosa infatti è di più vivido colore; ha folti capelli aurei, fulgidi in capo, mentre fissa gli occhi radiosi, non con giovanile licenza, bensì con un certo qual senile decoro. Ma sembra anche mostrare apertamente tanto pudore, umiltà e nobiltà da poter gareggiare con le medesime virtù. Siede anche con un atteggiamento nobilissimo: tutte queste cose in vero rendono l'immagine deliziosissima allo sguardo³¹.

Giacomo Ricci ritorna a descrivere l'immagine della Vergine dopo che il “tempio”, [cioè la cappella della Vergine di Nazaret] è giunto alla sua destinazione finale, dove si trova attualmente: «Per coloro che [vi] entrano l'altare, con il grandissimo dispendio di ceri, rimane sul lato destro. Alla sua sommità sta la bellissima immagine della Vergine che, come ho potuto ho descritto precedentemente». L'autore menziona «l'immagine della Vergine», senza alcun riferimento al bambino Gesù, che di certo doveva essere pure raffigurato assieme alla madre Maria, come varie altre testimonianze concordano.

Tra i due autori sembra esserci una certa contraddizione e divergenza. Il testo di Giacomo Ricci talvolta è stato spiegato ammettendo che le due immagini, l'una raffigurata in un'icona e l'altra in una statua, siano coesistite per un certo periodo di tempo. Pietro di Giorgio Tolomei sembra essere più affidabile perché risiede sul luogo. Giacomo Ricci ha compiuto la peregrinazione alla chiesa di Santa Maria di Loreto, nel decennio 1470-1480, e nel redigere la sua *Historia*, può aver dimenticato qualche particolare. L'autore risulta ancora vivo nel 1511, con la carica di vicario generale vescovile di Brescia³².

Nella prima metà del secolo XVI, quando la santa cappella della Vergine di Nazaret è stata rivestita all'esterno dell'ornamento marmoreo, nell'interno è stato mo-

dificato anche il settore orientale. L'antica parete in muratura è stata ricoperta con un sontuoso paramento costituito da metalli e marmi preziosi, al centro del quale è stata ricavata una nuova nicchia, in cui è stata collocata la statua della vergine Maria. Per ricordare che l'immagine è giunta nella chiesa di Santa Maria di Loreto «*angelico comitante cetu mira Dei clementia*», antistante la nicchia è stato realizzato un baldacchino, sostenuto da piccole colonne, affiancato ai lati da angeli reggi candelee. Raffaele Riera, penitenziere a Loreto dal 1554 al 1582, scrive in proposito:

Sacratissima illa Deiparae Virginis imago [...] sedet inquam in eminenti altitudine muri, qui vergit ad orientem, decenti tabernaculo marmoreis columnulis, arcubusque, et aliis ornamentis a sanctis patribus exulto, ita ut facile ab omnibus sacratissimum sacellum ingredientibus conspici, debitoque honore et iperduliac cultu affici possit³³.

Nella prima metà del XVII secolo, il computista della Santa Casa, Silvio Serragli, così descrive l'immagine della vergine Maria presente all'interno del sacello mariano:

È di volto sereno e grave, miniato, come di mistura d'argento; benché dall'antichità e dai vari lumi d'intorno imbrunito. Ha corona in testa intagliata a merletti nell'istesso legno, con le chiome sparse e soprattutto ceruleo cadente a' piedi, riportato davanti al sinistro braccio, con cui regge il bambino in forma stante, come la madre che con la destra lo sostiene ne' piedi, pur di manto ceruleo e vesticciuola rossa; con la destra in atto di benedire, alla sinistra ha il mondo in mano. La veste della Madonna è di color di oro, cinta di zona ingemmata, con fibbia avanti, da cui pende il cingolo: cose effigiate in uno stesso tronco³⁴.

La descrizione permette di concludere che l'icona tridimensionale della Madonna di Loreto, esposta nel sacello mariano in sostituzione dell'antico dipinto, risulta decorata con colori policromi, con la stessa tecnica di una pittura su tavola, lasciando il colore naturale del legno per gli incarnati, la faccia e le mani. Come appare dalle immagini tuttora conservate e dalle descrizioni pervenute, è stata ricavata da un unico tronco per asportazione del legno con scavo e intaglio. Silvio Serragli non fa alcuna menzione della specie di pianta da cui la statua della Vergine è stata scolpita. Si riteneva, tuttavia, che fosse di legno di cedro, perché si applicava alla Vergine il versetto del Cantico dei Cantici: «Sono nera, ma bella, non badate al colore nero, così mi ha reso il sole» (*Cantico dei Cantici* 1,4-6). La tradizione devota applica alla vergine Maria anche il versetto «*Sicut cedrus exaltata sum in Libano*» (*Siracide* 24,17). Già nel 1616 Andrea Vittorelli spiega il volto oscuro della Madonna di Loreto descrivendola come fatta di legno di cedro, opera di san Luca e già collocata dagli apostoli nella casa di Nazaret. Il suo volto, precisa, «è miniato di una mistura che pare argento, reso bruno dal fumo de' lumi»³⁵. Si può prendere in considerazione anche il fatto che nel Vicino Oriente, romano ed ellenico, il tasso e l'ebano, ma soprattutto il cedro, per la compattezza delle fibre, erano già usati per l'intaglio delle immagini degli dei³⁶. Sul finire del XVIII secolo, lo scrittore Vincenzo Murri scrive: «Nel ripiano del detto focolare vedesi in alto collocata entro una ricchissima icona la santa statua della Vergine lauretana, la quale è intagliata a tutto rilievo in legno di cedro, venuta unitamente colla S. Casa»³⁷.

La statua della beata Vergine, di cui parla Silvio Serragli, è quella stessa che è stata in venerazione nel sacello della Santa Casa fino al febbraio 1921, quando è bruciata. Sul suo modello, anche nei colori, ed uguale per altezza, è nota la statua

³³ Grimaldi, 1993, p. 300.

³⁴ S. Serragli, *La Santa Casa abbellita*, Loreto 1637, p. 42.

³⁵ Cfr. A. Vittorelli, *Gloriose memorie della beatissima madre di Dio; gran parte delle quali sono accennate con pitture, statue e altro nella maravigliosa cappella Borghesia della Santità di nostro signor papa Paolo quinto edificata nel colle Esquilino*, Roma 1616, p. 400. La notizia mi è stata gentilmente segnata da Guido Gentile, cui esprimo gratitudine.

³⁶ Cfr. *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. XIII, Venezia-Roma 1965, colonna 694.

³⁷ Cfr. V. Murri, *Dissertazione critico-istorica sulla identità della Santa Casa di Nazarette*, Loreto 1791, p.159.



10. Pietro Paolo Iacometti (1580-1668). Statua della beata Vergine di Loreto. Bronzo. Ancona. Museo diocesano.

11. Sebastiano Sebastiani (+ 1626). Statua della beata Vergine di Loreto. Legno scolpito e dipinto. Montalto Marche. Convento Santa Chiara.

³⁸ Cfr. F. Grimaldi, *La Madonna di Loreto nelle Marche. Immagini devote e liturgiche*, Ancona 1998, p. 231.

³⁹ Cfr. G. Donnini, *Statua della Vergine di Loreto*, in *L'iconografia della Vergine di Loreto...*, 1995, pp. 94-95.

⁴⁰ Cfr. M. Giannatiempo Lopez, *I bronzi lauretani di età sistina. Storia e restauro*, Roma 1996, pp. 40-41; cfr. L. Zannini, *La statua della Vergine di Loreto*, in *L'iconografia della Vergine di Loreto...*, 1995, pp. 180-181.

⁴¹ Cfr. S. Papetti, *Statua della Vergine di Loreto*, in *L'iconografia della Vergine di Loreto...*, 1995, pp. 184-191.

della Madonna di Loreto conservata nel monastero della Visitazione di Santa Chiara di Treia. Per queste sue qualità, dal 18 aprile 1797 al 9 dicembre 1802, il simulacro è stato esposto all'interno del sacello della Santa Casa, in sostituzione di quello originale asportato dai soldati napoleonici e depositato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Nuovamente è stata esposta nell'interno del sacello dal 26 febbraio 1921 all'8 settembre 1922, dopo che un incendio aveva distrutto la statua antica³⁸.

Ritengo opportuno ricordare altre statue della beata Vergine di Loreto per offrire un'immagine più completa dell'antico suo simulacro. Una prima scultura è conservata nella Pinacoteca di Fabriano ed è ritenuta opera di qualche intagliatore originario dell'Abruzzo, attivo tra la fine del '300 e l'inizio del '400. La Vergine è rappresentata seduta, con un ampio panneggio che scende fino a coprire i suoi piedi. Sulle ginocchia è raffigurato stante il bambino Gesù, nudo, con il piede destro che poggia sul ginocchio destro della madre, mentre questa con la mano sinistra gli tiene alquanto sollevato il piede sinistro. Entrambi hanno la corona in testa, e il bambino Gesù è in atto di benedire, mentre con la sinistra regge l'ecumene con la croce. Il manto della Madonna è variamente pieghettato e ornato di stelle. Sembra che in origine la statua fosse anche dorata³⁹.

Ricordo altre tre statue della beata Vergine di Loreto, due di bronzo e una di legno policromo, realizzate dagli scultori attivi a Loreto e a Recanati, sul finire del secolo XVI e al principio di quello seguente. La prima è stata commissionata a Girolamo Lombardi per essere collocata nella nicchia della facciata della chiesa di Loreto, allora in costruzione. Lo scultore l'ha condotta a termine nel 1583 con la collaborazione di Tiburzio Vergelli. Altra scultura in bronzo della Vergine di Loreto è stata modellata e fusa da Tarquinio e Pietro Paolo Iacometti, nel 1627, ed è tuttora conservata nel Muso diocesano di Ancona (fig. 10). Anche questa, come la precedente, è simile alla statua esistente allora nel sacello lauretano. Forse in entrambe le statue sono più morbidi i panneggi, ma se ne discostano per l'altezza. Questa misura infatti cm 114 x 45⁴⁰.

Sebastiano Sebastiani, proveniente anch'egli dalla scuola di scultura di Recanati, ne ha scolpita una in legno nel 1626 (fig. 11). Essa si discosta da quella originale per l'altezza, misura infatti cm 129 x 36 x 31. «È colta nell'atto di mostrare il Bambino benedicente con in mano il globo crocifero. Entrambe le figure indossano tuniche rosse e ampi mantelli azzurro cupo che si articolano in pieghe abbondanti, senza tuttavia nascondere l'anatomia dei corpi. Una cura particolare è posta nella resa dei volti e nella definizione dei capelli che incorniciano il capo di Maria ricadendole sulle spalle con ciocche lunghe e serpeggianti, mentre quelli del Bambino sono scolpiti a folti riccioli spiraliformi»⁴¹.

Come già ricordato, la statua lignea della Madonna di Loreto è bruciata nella notte del 22-23 febbraio 1921 per effetto di un incendio sviluppatosi all'interno del sacello, forse a causa di un cortocircuito. Le analisi effettuate sui



carboni residui hanno permesso di conoscere che è stata scolpita in legno di abete rosso, o *Picea*. L'abete rosso, altrimenti detto "peccio" o "picea", non cresce nei climi mediterranei. Giunge in Italia dall'Austria, dalla Germania e dai territori dell'ex Jugoslavia, in particolare dalla Dalmazia, la regione con cui Recanati intrattiene rapporti e scambi commerciali, quasi giornalieri, fin dal principio del secolo XIII⁴². Ritengo pertanto possibile concludere che la statua lignea della beata Vergine, venerata nel sacello della Santa Casa di Loreto, non faccia parte del gruppo delle Madonne Nere, inteso come tale. Pertanto l'annerimento che si poteva osservare nell'antica statua sembra dovuto in gran parte a cause naturali, per effetto dell'ossidazione degli stessi colori nel corso dei decenni. Infatti, nel descrivere l'immagine, Silvio Serragli mette in evidenza che il volto della Madonna è stato «imbrunito sia dall'antichità che dai vari lumi»⁴³. Nella pur abbondante bibliografia lauretana non sembra esserci alcun riferimento al colore nero della Madonna. L'espressione di Giacomo Ricci che applica alla Madonna di Loreto l'affermazione «Sono nera, ma bella, tanto mi ha amato il re», può essere interpretata come una benevola espressione di lode con cui il popolo cristiano ha onorato la beata Vergine. Una certa tradizione cristiana ritiene infatti che la *sponsa* del *Cantico dei Cantici* sia una prefigurazione della vergine Maria e per questo le si attribuiscono «quelle soavi espressioni»⁴⁴.

Fabio Bisogni scrive a proposito dell'icona tridimensionale della Vergine:

Malgrado la rozza esecuzione e la rigidità della posa, si notano elementi gotici come le pieghe sulla parte inferiore del manto, mentre il volto largo della Vergine e la scriminatura centrale dei capelli fluenti a ciocche ben individuate, suggeriscono un'esecuzione non italiana, piuttosto nordica⁴⁵.

L'antica statua della beata Vergine di Loreto, bruciata nel 1921, è documentata da alcune copie fotografiche in bianco e nero, e da un esemplare a colori dipinto a pastello da un certo G. Bravi nel 1912.

Nel corso dei secoli, il gruppo divino della madre e del figlio è stato riprodotto in forma policroma, al di fuori della chiesa di Loreto, mantenendo spesso le dimensioni originali, come quello in venerazione nel sacello della Santa Casa. Talvolta è stato anche modellato fino a raggiungere l'altezza di una normale persona, e non sempre il bambino Gesù è stato scolpito in un unico insieme. Il materiale impiegato è costituito in prevalenza da legno o da pietra⁴⁶.

La statua della Vergine, esposta nel sacello della Santa Casa, è stata scolpita da Leopoldo Celani in legno di cedro, da un esemplare cresciuto nei Giardini Vaticani, su modello in gesso realizzato da Enrico Quattrini. Come la precedente, è lavorata in un unico tronco, secondo le misure dell'antica statua distrutta nel 1921, non è colorata, e conserva pertanto il colore naturale del legno di cedro. Dopo essere stata benedetta da Pio XI nella Cappella Sistina, il 5 settembre 1922, è stata trasportata a Loreto con un seguito di autorità e di molti fedeli. Il successivo 8 settembre è stata collocata nella nuova nicchia del sacello della Santa Casa e posa, come la precedente, su un piedistallo alto 44 centimetri⁴⁷.

La statua della beata Vergine di Loreto ammantata di dalmatica

Quanto è stato detto e scritto, permette di riconoscere nell'antica statua della Madonna di Loreto un simulacro policromo del Tardo Medioevo, realizzato in origi-

⁴² Cfr. L. Zdekauer, *La dogana del porto di Recanati nei secoli XIII e XIV*, in M. Moroni, *Lodovico Zdekauer e la storia del commercio nel medio Adriatico*, Quaderni monografici di "Proposte e ricerche", n. 22 (1997), p. 59; *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol. I, Roma 1929, pp. 67-69.

⁴³ Cfr. S. Serragli, *La Santa Casa abbellita*, Loreto 1637, p. 42.

⁴⁴ C. Cecchelli, *Mater Christi*, vol. II, Roma 1948, p. 284.

⁴⁵ Bisogni, 1998, p. 352.

⁴⁶ Cfr. G. Volpe, *Madonne in pietra della valle del Metauro*, contributi di S. Anselmi, D. Piermattei, F. M. Rossi. Provincia di Pesaro e Urbino, [1986?], pp. 88. Il tema ricorrente è la Madonna di Loreto. E anche G. Volpe, *Le Madonne Nere*, Fano 1998.

⁴⁷ Cfr. V. Gabrielli, *Loreto. Frammenti di storia e di arte*, Loreto 1989, pp. 41-45; anche F. Grimaldi, *Annali tipografici di Loreto e Recanati 1801-1950*, pp. 480 e 482-485.



12. *La Madonna di Loreto rivestita della rituale dalmatica. Stampa popolare del secolo XVIII.*

ne per essere esposto senza la sovrapposizione di abiti, adattato in un secondo tempo a essere ricoperto o ammantato con una sontuosa veste, chiamata dalmatica, tuttavia senza alcuna sua modifica o smembramento. La statua della Madonna di Loreto non può essere dunque classificata tra le “Madonne vestite” perché con questa terminologia sono ora note quelle che nell’interno hanno una macchina lignea a forma di “gabbia” o di “girello”, per essere portate in processione e hanno in vista soltanto la faccia, le mani e i piedi.

Non è dato sapere quando la statua della beata Vergine sia stata ricoperta con una dalmatica dal collo ai piedi (fig. 12). Il comune riferimento è all’anno 1383, come già detto, ed è questa oggi l’effigie iconografica più conosciuta della Madonna di Loreto. Una delle immagini più antiche sembra essere quella pubblicata da Gustav Adolf Erich Bogeng, risalente alla fine del secolo XV⁴⁸.

La veste o dalmatica non è indossata, bensì giustapposta alla parte anteriore del simulacro, senza essere appoggiata, ma essendo sorretta da una sottile grata metallica curva, somigliante alla superficie di un mezzo tronco di cono. Questa era d’argento e veniva chiamato “guardinfante” o anche gabbia. Sopra la grata d’argento a tutt’oggi è posto anche un velo bianco per proteggere il superiore manto prezioso in cui sono appesi doni votivi, e viene anche cambiato spesso.

La ragione di questo indumento potrebbe scorgersi in un segno di particolare devozione inteso a impreziosire e ad arricchire l’effigie della Vergine, ispirato anche alla necessità di appendere alla statua i doni votivi. Il documento del secolo XIX, già menzionato, sembra far pensare che la statua della Vergine di Loreto sia stata ricoperta sul davanti con un drappo o veste quando fu esposta nella nicchia della parete orientale. Essendo la statua troppo bassa rispetto all’altezza della nicchia, fu necessario sollevarla con un piedistallo, e per impedire poi che questo fosse esposto alla vista dei fedeli, fu ricoperto, assieme alla sacra immagine, con un lungo drappo o dalmatica. Con questo intervento, la stessa immagine della Vergine ne ha tratto beneficio, guadagnando in dimensione, perché in questo modo è proposta con maggiore maestà e solennità ai fedeli che entrano nel sacello per venerarla.

Questa è anche l’immagine più nota della beata Vergine di Loreto, ammantata di dalmatica, e così è stata riprodotta molte volte nel passato, con l’impiego di materiali vari, come cartapesta, legno, pietra e cuoio. Si è dato anche il caso che non sia stata riprodotta a tutto tondo, ma soltanto nella sua parte frontale, lasciando quella posteriore liscia e piatta⁴⁹.

Varie sono state le foggie delle dalmatiche che nel corso dei secoli hanno ornato l’immagine della Vergine: talune sono state lunghe e strette, altre invece molto ampie alla base. In genere venivano offerte come dono da famiglie abbienti in segno di devozione. Come nel passato, anche oggi la veste è attraversata da sette piccole bande, dette pettine, di cui cinque sono a guisa di luna falcata e delle rimanenti due una ha

⁴⁸ Cfr. Grimaldi, 1993, p. 289. Per altre immagini, cfr. pp. 290 e 303.

⁴⁹ Cfr. *L’iconografia della Vergine di Loreto nell’arte*, Loreto 1995, pp. 130-131, 145, 182-183, 219.

la configurazione triangolare e l'altra rettangolare. Difficile dire se la loro forma è casuale, o possiede anche un riferimento allegorico. In tal caso potrebbe alludere alla castità della Vergine, come è simboleggiata dalla mezzaluna che sempre accompagna l'iconografia di Diana, da cui talvolta trae ispirazione quella mariana.

Dopo la battaglia di Lepanto, nel 1572, la luna defalcata è stata interpretata come simbolo della vittoria della Vergine sulla mezzaluna turca per mezzo dell'armata cristiana. Dopo la vittoria riportata nel 1664 sull'esercito turco a Szengothàrd (San Gottardo, sulla Raab), il generale e principe Raimondo Montecuccoli, offrì un quadro raffigurante appunto la Vergine lauretana con una mezzaluna sotto i piedi.

I documenti d'archivio ricordano alcune dalmatiche offerte da devoti, a cominciare da quella donata il 24 marzo 1609 dall'Infanta di Spagna, moglie dell'arciduca Alberto d'Austria. Altre furono offerte dalla principessa di Transilvania, moglie di Georges Racoczi, il 12 luglio 1638, o dal principe di Avellino il 15 gennaio 1672. Nel far pervenire la statua della Vergine a Loreto, l'8 dicembre 1802, dopo che era stata restituita da Napoleone, oltre alla dalmatica, Pio VII offrì anche la veste di lametta d'argento che si usa mettere al di sotto della stessa dalmatica. Altra dalmatica o veste fu offerta personalmente dal principe Augusto Ilinski de Romanov, di origine polacca e senatore dell'impero russo.

Nel 1895, a ricordo del VI Centenario del santuario di Loreto, Maria Teresa d'Asburgo, arciduchessa d'Austria, donò una veste damascata di lama d'argento, attraversata da 7 piccole bende di color nero, chiamate anche pettine, sulle quali sono appesi doni votivi⁵⁰.

Nel corso dei secoli, la statua della Madonna di Loreto è stata anche incoronata, pur avendo già una corona scolpita nella stessa scultura lignea. La più antica e documentata risulta a forma di triregno e fu donata dalla comunità di Recanati nel 1496 per implorare la liberazione dalla peste che allora infieriva nel territorio recanatese. Nel 1643 fu sostituita con un'altra offerta da Luigi XIII, re di Francia. Sembra che fosse a guisa di elmo, aderente alla testa, ma leggermente allungata, come si può dedurre dalle incisioni e dalle stesse medaglie dell'epoca raffiguranti la Madonna coronata. Oltre alla dalmatica, nel 1802 Pio VII donò anche una corona regale composta da 6 segmenti, modellati con decorazioni floreali che si chiudono sopra il capo della Madonna, a somiglianza di una sfera schiacciata, per sorreggere un piccolo globo, simboleggiante il mondo, sormontato dalla croce. Il disegno della corona si deve ad Andrea Busiri Vici. Le stesse caratteristiche aveva la corona offerta da Pio XI nel 1922, che ha sostituito quella donata dal suo predecessore Pio VII, e distrutta dall'incendio del 1921. L'attuale corona che orna la testa della Madonna e del bambino Gesù è stata imposta personalmente da Giovanni XXIII *ad valvas Basilicae*, il 4 ottobre 1962, è aperta e a «foggia di copricapo messicano»⁵¹.

La statua della Madonna di Loreto portata in processione

La statua della Madonna di Loreto viene portata in processione due volte l'anno, con la partecipazione del clero e di numerosi fedeli: l'8 settembre, solennità della Natività della Vergine, e la notte del 10 dicembre, a ricordo della traslazione della chiesa di Santa Maria di Loreto. L'8 settembre la processione si tiene nel pomeriggio e raggiunge il vicino colle di Monte Reale. Il 10 dicembre ha luogo invece alle 3 di notte, per rievocare il momento dell'arrivo della cappella della Vergine di Nazaret

⁵⁰ Archivio Storico della Santa Casa di Loreto. *Registro dei doni 1827-1868*, 12 luglio 1827. Cfr. Grimaldi, 1993, p. 443; per altri esemplari pagine 53-54, per un esemplare a protezione della veste, chiamato mantellina, p. 57.

⁵¹ Per la bibliografia, cfr. F. Grimaldi, *Argentieri, medaglieri, orafi a Loreto*, Loreto 1977, pp. 45-46; R. Cantalamessa, *Corona aurea*; U. Bartoli, *Come nacquero le corone*, in *Il papa del Concilio a Loreto*, Loreto 1963; A. Busiri Vici, *Le corone della Vergine di Loreto*, Roma 1963, p. 6, (estratto dalla rivista "L'Urbe", n. 2, marzo aprile 1963).

sul colle di Loreto e si svolge nella piazza del santuario. Quando invece è cattivo tempo la processione viene limitata all'interno della basilica mariana.

In occasione dell'Anno mariano 1954, mons. Gaetano Malchiodi ha realizzato un prezioso baldacchino con ghirlanda, sotto il quale poter collocare la statua della Madonna nel corso della processione. A cominciare dal 4 ottobre 1962, anno della peregrinazione di Giovanni XXIII a Loreto, la statua lignea della Madonna viene portata in processione rivestita di una particolare veste che la ricopre tutt'intorno, sia nella parte anteriore che posteriore. Nel 1995, in occasione delle celebrazioni per il VII centenario del santuario della Santa Casa, la veste processionale della Madonna è stata rinnovata per interessamento di mons. Pasquale Macchi ed è stata elaborata presso la sartoria romana Maresca⁵².

⁵² Cfr. F. Grimaldi, *Argentieri, coronari, medaglieri, orafi a Recanati e a Loreto*, Ancona 2005, p. 205; cfr. *Il papa del Concilio Pellegrino a Loreto*, Loreto 1962, p. 47; "Il messaggio della Santa Casa di Loreto", 115 (1995), pp. 303, 326.

⁵³ Cfr. F. Grimaldi, *Il sacello della Santa Casa*, Loreto 1993, p. 291.

⁵⁴ Archivio Storico della Santa Casa. Antichi regimi. *Congregazione lauretana*, 13, 1756, cc. 11,13,14,45; Titolo IX. *Santa Cappella*, fasc. 115; *Miscellanea dei Custodi della Santa Casa*, cc. 102-125; Grimaldi, 1993, pp. 350-354. Documenti sulla veste sono trascritti nella *Miscellanea Custodi della Santa Casa*, cc. 118-121, conservata nell'Archivio Storico della Santa Casa.

Virtù apotropaiche attribuite alla veste della Madonna di Loreto

Nel corso dei secoli alla veste della Madonna e alle stesse mura del sacello, sono state riconosciute alcune proprietà apotropaiche, specialmente contro la peste o altre malattie epidemiche. Le prerogative sono state attribuite in origine a un'antica veste, detta della beata Vergine, custodita nel sacello della Santa Casa, fino al 1797⁵³. Si tratta di un antico drappo di lana, conservato entro un'urna di cristallo e argento nella santa cappella, con cui, secondo il racconto popolare, si credeva fosse rivestita la statua della Madonna quando la cappella della Vergine di Nazaret giunse sul colle lauretano. Solitamente si ricorreva all'esposizione della veste dopo che erano risultate vane le altre pratiche devote e avere anche constatato il carattere di pubblica calamità. Il governatore della Santa Casa chiedeva al papa l'autorizzazione di esporre la veste della Madonna.

Quando veniva concessa, egli diramava la notizia con una "notificazione" che spediva a molte città e diocesi perché i fedeli partecipassero numerosi alla cerimonia religiosa che consisteva in un triduo di preghiere dinanzi alla sacra veste, esposta sull'altare principale della chiesa, cui seguiva, nel terzo giorno, la processione con la reliquia. Per la circostanza venivano anche composti e stampati canti, sonetti e poesie varie inneggianti alla potenza taumaturgica della veste della Madonna. Per ogni esposizione esiste nell'Archivio una circostanziata relazione che descrive e ricorda le preghiere recitate, le confraternite e le persone che hanno partecipato al rito religioso.

La veste è stata esposta per la prima volta nell'agosto 1716, onde implorare il soccorso divino contro le armi ottomane e una seconda volta nel febbraio 1756, quando molte città della Marca furono funestate da ripetute scosse di terremoto. La veste è stata mostrata ancora una volta nel maggio 1779 per ottenere una pioggia salubre e ristoratrice, stante una lunga siccità che perdurava da oltre 5 mesi e metteva in pericolo anche i raccolti. Nuovamente è stata esposta alla pubblica venerazione nel settembre 1786 per allontanare un'epidemia di febbri putride e contagiose che aveva colpito il bestiame di quasi tutto lo Stato della Chiesa. Nel gennaio 1793 e nell'agosto 1796 la veste è stata di nuovo esposta per i "bisogni della Chiesa". Per qual fine, in particolare, allora siano state finalizzate le suppliche non risulta precisato nella notificazione fatta pervenire ai vescovi dal governatore. Poteva trattarsi dei cattivi rapporti che incominciavano a sussistere tra la Sede Apostolica e la Francia, dopo l'espandersi delle idee nate e divulgate dalla Rivoluzione francese⁵⁴.

La beata vergine Maria figurata al di sopra della chiesa di Santa Maria di Loreto

I documenti lauretani fissano l'espandersi del dipinto rappresentante la beata vergine Maria, figurata al di sopra della chiesa di Santa Maria di Loreto, a partire dal 1476. Il 14 agosto di quell'anno, una certa Lucia, schiavona, moglie di Nicola Ungaretto, abitante nella villa di Santa Maria di Loreto, dispone per testamento che l'immagine della beata Vergine di Loreto con il figlio, la cappella e gli angeli, in compagnia di san Nicola e di santa Lucia martire sia dipinta nella cappella della confraternita di Santa Maria, di recente eretta nella chiesa di Santa Maria di Loreto, dove la testatrice ha il suo sepolcro:

Elegit eius sepulturam apud ecclesiam gloriose Virginis de Laureto, videlicet in cappella noviter erecta per fraternitatem Sancte Marie prefate dicte ville, in qua capella iuxit depingi Virgo de Laureto cum filio capella et angelis et sanctus Nicolaus ab uno latere et sancta Lucia ab alio latere⁵⁵.

Il documento attesta per la prima volta l'esistenza di una nuova iconografia: quella della "Vergine di Loreto", con il Bambino, associata a una "cappella e a degli angeli". Con tale richiesta la testatrice testimonia che è venuta a conoscenza della *Relazione della chiesa di Santa Maria di Loreto*, come è narrata e pubblicata dal governatore, Pietro di Giorgio Tolomei. Chiede inoltre che assieme alla beata Vergine vi siano anche rappresentati la santa protettrice di cui porta il nome, Lucia, martire siracusana, e san Nicola di Bari o di Mira, santo molto venerato in Oriente.

Pochi anni dopo, nel 1481, la chiesa di Santa Maria di Loreto portata in volo dagli angeli è raffigurata sulla croce astile d'argento conservata nella chiesa-collegiata di Montecassiano, nella provincia di Macerata⁵⁶.

Risale al 1486 un dipinto a fresco raffigurante la chiesa di Santa Maria di Loreto sostenuta da angeli in volo con al di sopra la Vergine con il Bambino, e custodito attualmente nel mausoleo di Ventimiglia di Castelbuono (Palermo). Pressappoco dello stesso periodo è anche un altro dipinto esistente nella cattedrale di Atri e attribuito ad Andrea Delitio. La chiesa di Santa Maria di Loreto è raffigurata portata da angeli con, sopra il tetto, a mezzo corpo, la vergine Maria e il bambino Gesù, circondata da una tettoia sporgente sostenuta da pilastri per dare ricovero ai pellegrini. Alessandro di Padova e Giovanni Maria da Treviso nel 1507 raffigurano la chiesa di Santa Maria di Loreto mentre è deposta in terra dagli angeli. Il dipinto è conservato nella Galleria Nazionale Bellomo di Siracusa.

Giulio II, con la bolla *Apostolicae Sedis* del 21 ottobre 1507, accoglie per la prima volta in un testo papale la storia della chiesa di Santa Maria di Loreto, come è narrata da Pietro Giorgio Tolomei, anche se con la clausola «*ut pie creditur et fama est*». Conferma la traslazione angelica della chiesa della beata Vergine, che chiama «*camera sive thalamus*», da Bethleem alla Schiavonia, presso Fiume, poi nel territorio di Recanati, e la presenza di una «*imago*» miracolosa della medesima Vergine nella stessa chiesa. Sembra un evidente errore dell'amanuense far partire la chiesa della beata Vergine da Bethleem e non da Nazaret.

Nos attendentes quod non solum etiam in praedicta ecclesia de Loreto imago ipsius beatae Mariae Virginis sed etiam, ut pie creditur et fama est, camera sive thalamus ubi ipsa beatissima virgo concepta, ubi edita, ubi ab angelo salutata salvatorem seculorum verbo

⁵⁵ Cfr. Grimaldi, 1984, p. 144.

⁵⁶ Cfr. F. Grimaldi, *La casa dell'annuncio. Santuario della Speranza*, Loreto 1981, copertina.

⁵⁷ Vogel, 1859, vol. II, pp. 242-243.

concepit, ubi ipsum suum primogenitum suis castissimis uberibus lacte de celo plenis lactavit et educavit, ubi quando de hoc saeculo nequam ad sublimia assumpta extitit orando quiescebat, quamque apostoli sancti primam ecclesiam in honorem Dei et ejusdem beatae Virginis consecrarunt, ubi prima missa celebrata extitit, ex Bethleem angelicis manibus ad partes Sclavoniae et locum Flumen nuncupatum primo portata ed inde per eosdem angelos ad nemus Lauretae mulieris, ipsius beatae Mariae virginis devotissime, et successive ex dicto nemore propter homicidia et alia facinora que inibi perpetrabantur in collem duorum fratrum et postremo ob rixas et contentiones inter eos exortas in vicum publicum territorii Racanatensis translata existit⁵⁷.

Dopo quest'intervento papale, il gruppo divino della Madonna con il Bambino, rappresentato sotto un baldacchino, risulta riprodotto sempre più raramente, fino a scomparire verso la fine del XVI secolo, per essere sostituito definitivamente dal motivo della chiesa sorretta da angeli in volo, dopo un periodo di coesistenza delle due raffigurazioni.

La beata Vergine e la triplice traslazione della chiesa di Santa Maria di Loreto

Pietro di Giorgio Tolomei racconta che gli angeli «hanno portato quella chiesa presso un castello, chiamato Fiume», e da qui, a motivo dell'indifferenza culturale, i medesimi angeli l'hanno trasferita nel territorio di Recanati, prima in una selva, chiamata Loreta, poi dalla selva al monte dei due fratelli, infine sul sito attuale, sulla strada pubblica.

Gli angeli rimuovono la chiesa dalla selva di Loreto perché i pellegrini che vi affluiscono vengono derubati dai briganti e la trasferiscono sopra una piccola collina, proprietà dei due fratelli. Ben presto di nuovo la chiesa diviene motivo di contesa e di contrasto perché entrambi i fratelli desiderano appropriarsi delle offerte lasciate dai fedeli che vi sono giunti per pregare. Con un ulteriore intervento gli angeli sollevano la chiesa da quel luogo e la depongono su una pubblica strada per affidarla all'attenzione amorosa dei fedeli. La fantasia popolare ha impreziosito le soste della cappella della beata Vergine di Nazaret con avvenimenti leggendari presi in prestito dalle tradizioni religiose legate al trasporto di cappelle e di immagini sacre, ma ordinate secondo le antiche memorie del culto alla Vergine nel territorio lauretano.

Il racconto che contempla le varie soste della chiesa è stato illustrato per la prima volta in un opuscolo di Giuliano Dati, pubblicato a Roma verso il 1492-1493, che contiene anche uno dei più antichi rifacimenti d'autore del testo di Pietro di Giorgio Tolomei (fig. 2). Sul modello della *Biblia Pauperum*, narra in modo visibile per i meno colti il tragitto della camera della casa della Vergine da Nazaret al colle lauretano. Nell'angolo sinistro della parte inferiore della silografia figurano delineati in visione prospettica Nazaret e la casa della Vergine segnate con la scritta *Nazaret e Camera D(omus) S(ancte) M(arie)*. Sulla destra è Fiume (Rijeka) con le sue torri merlate e una chiesa con un alto campanile, che ricorda la sosta della traslazione prodigiosa della chiesa mariana. Il suo successivo trasferimento è nella selva di Loreta, contraddistinta da un folta selva recante la scritta *Loreta*, con vicina rappresentata la città di Recanati, *Richanati*. Negli alberi piegati si può notare un elemento della leggenda popolare, raccolta poi dagli scrittori lauretani, in cui si afferma che le piante si chinano in senso di riverenza e di rispetto all'arrivo della casa di Nazaret. Le successive due figure maschili in atteggiamento di lotta rappresentano i due fratelli che si contendono le offerte lasciate dai fedeli nella chiesa, traslata dagli angeli nel terreno di

loro proprietà. Nella parte superiore, a sinistra, è raffigurata la chiesa mariana con il campanile, sostenuta ai lati da due angeli inginocchiati in atto di sollevarla e al di sopra del tetto l'effigie della Vergine a mezzo corpo che regge con ambo le braccia il bambino Gesù in atto di benedire. Nel lato destro, vicino a un piccolo tugurio, si vede un eremita, identificato dalle lettere *F(rater) P(aulus)*, in atteggiamento orante verso il gruppo divino, figurato al di sopra della chiesa. La scena rievoca la visione dell'eremita, frate Paolo della Selva, che vide l'immagine della beata Vergine apparsa sopra la chiesa lauretana, quando nella ricorrenza della festa della Natività della Vergine si accingeva a uscire per la preghiera mattutina. Secondo la testimonianza di Giuliano Dati, nella chiesa di Santa Maria di Loreto non c'era soltanto la "scrittura" per far conoscere ai fedeli la storia della traslazione, ma anche un "dipinto" sulle mura che ne raccontava visivamente le varie emigrazioni. Sembra verosimile che la silografia con cui Giuliano Dati illustra l'opuscolo possa ispirarsi a quel "dipinto" esistente ancora su una delle quattro pareti esterne della chiesa, quando ha compiuto la peregrinazione lauretana entro il quinquennio 1488-1492⁵⁸.

Posteriore di qualche decennio, è una silografia in cui la vergine Maria è rappresentata col bambino Gesù al di sopra della chiesa venerata, «S(anta) Maria da Loreto», sostenuta da angeli, ma entro un castello turrato, posto nell'ambito del territorio di Recanati. C'è menzione della sosta della cappella nella selva di Loreta e della lotta dei due fratelli. Con molta probabilità si tratta di una tavoletta votiva, in cui è raffigurato, in alto a sinistra, Eolo, figlio di Ippote, re dei venti, in atto di scatenare una furiosa tempesta liberando i venti, mentre in alto a destra, alcuni naufraghi invocano la Vergine con il bambino Gesù. La tavoletta votiva può essere ispirata a Cristoforo Colombo, il quale, nel suo viaggio di ritorno dalle Americhe, quando fu investito da una furiosa tempesta in mare, il 14 febbraio 1494, fece voto di inviare un pellegrino a Santa Maria di Loreto⁵⁹.

Si tirò la sorte per l'invio di un altro pellegrino a Santa Maria di Loreto, che si trova nella Marca d'Ancona, nello stato del Papa, che è la casa dove la Santissima Vergine ha fatto e fa ancora molti grandi miracoli. La sorte designò un marinaio del Puerto de Santa Maria, che si chiamava Pedro de Villa, al quale l'ammiraglio promise di dare i danari per la spesa del viaggio.

Il racconto lauretano tramandato da Giovanni Battista Spagnoli, pubblicato a Parigi nel 1514, è illustrato con una silografia in cui la beata Vergine non è raffigurata al di sopra della santa cappella, ma seduta nell'interno, con il bambino Gesù, in ascolto di una donna in preghiera. A lato è ricordato anche il ciclo completo della traslazione. La città di Fiume è rappresentata in una visione prospettica con le sue torri e le sue case. Nella selva di Loreto sono presenti tanti alberi assieme alle vestigia di forma rettangolare lasciate dalla chiesa dopo la sua emigrazione. Le figure umane distese in terra rappresentano i due fratelli che sono venuti alle mani per impossessarsi delle offerte lasciate dai fedeli nella chiesa, ma possono anche fare riferimento a episodi di brigantaggio avvenuti nella selva di Loreta. Nella parte centrale, la silografia è dominata dalla figura della vergine Maria, seduta assieme al Bambino entro la chiesa rappresentata con ampie arcate e una devota inginocchiata ai suoi piedi⁶⁰.

Nel triennio 1531-1533, con la collaborazione di Francesco da Sangallo, Niccolò Tribolo scolpisce l'Istoria della traslazione della chiesa di Santa Maria di Loreto nel territorio recanatese-lauretano su di una tavola marmorea destinata a ornare il lato

⁵⁸ Cfr. F. Grimaldi, *Il libro lauretano. Secoli XV-XVIII*, Macerata 1994, pp. 66-67.

⁵⁹ *Giornale di bordo di bordo di Cristoforo Colombo*, Milano 1973, pp. 200-201.

⁶⁰ Cfr. Grimaldi, 1994, p. 81.

orientale del sacello della Santa Casa (fig. 4). Lo scultore si ispira al racconto agiografico di Pietro di Giorgio Tolomei e rievoca le soste della Chiesa: la prima nella selva di Loreta, la seconda sul monte dei due fratelli, e infine sull'odierno colle lauretano, dove è divenuta meta di pellegrinaggio, dando origine all'odierno santuario della Santa Casa. La cappella è portata da angeli in volo, con sopra il tetto a capanna la Vergine e il Bambino, rappresentato dall'artista addormentato al collo della madre durante le varie traslazioni. Soltanto quando la chiesa raggiunge la sua definitiva collocazione sul colle di Loreto, Gesù si desta dal sonno e la Vergine si appresta a scendere dal tetto perché ha raggiunto la sua destinazione finale. Nella parte superiore del bassorilievo sono delineate le città, i castelli e le terre della Marca d'Ancona in una prospettiva che si attenua sempre più verso l'orizzonte.

La beata Vergine di Loreto nelle raffigurazioni votive

A partire dalla prima metà del secolo XIV, fino a quasi tutto il Cinquecento, l'immagine della Vergine comincia ad essere associata ai santi guaritori o taumaturghi, detti anche "ausiliatori", ai quali la popolazione si rivolge per superare le sofferenze e i dolori della vita. La sua immagine e la diffusione del suo culto possono così divenire anche uno specchio e un riflesso delle situazioni e dei bisogni dell'uomo nei suoi vari periodi storici. Si tratta di affreschi votivi come può dedursi dalla figura della Vergine che talora appare dipinta più di una volta nella medesima chiesa.

Una prima testimonianza è presente all'interno stesso del santo sacello, perché infatti si può notare che l'immagine votiva della Madonna è raffigurata assieme a san Leonardo di Limoges, a sant'Antonio abate, e a santa Caterina d'Alessandria. Lo studio della loro associazione diventa una testimonianza storica importante perché la loro molteplicità rivela le angosce quotidiane vissute dalla popolazione che invoca il patrocinio del santo di cui ha bisogno in quel particolare momento della vita. Se dunque assieme alla Vergine lauretana si profila la presenza di san Sebastiano e di san Rocco, «allora la diagnosi è immediata: la peste come realtà o come terrore si è iscritta nella vita collettiva locale in uno o più momenti della storia del suo passato».

Nella prima metà del secolo XVI il dipinto rappresentante la traslazione della santa cappella della Vergine di Nazaret è stato adottato anche come pala d'altare, realizzato per lo più su tavola. Spesso vi si trovano associati anche i santi ai quali i fedeli si rivolgono per avere sicurezza e aiuto contro le miserie umane o per ottenere la protezione dei beni della terra. Oltre i santi Sebastiano e Rocco già menzionati, figurano i martiri Cosma e Damiano, Nicola da Tolentino, Nicola di Mira, Antonio abate e le sante Apollonia e Caterina di Alessandria, Eurosia di Jaca, Lucia di Siracusa, Margherita d'Antiochia e molti altri santi e sante.

La beata Vergine di Loreto nelle raffigurazioni dopo il Concilio di Trento

La Riforma cattolica postridentina favorisce lo sviluppo della devozione mariana e lauretana. Le due verità dell'Incarnazione di Gesù e della esenzione della Vergine dal peccato originale, prese particolarmente in esame dai padri conciliari, trovano nel centro devozionale di Loreto la migliore sintesi. Come già detto, il racconto di fondazione riconosce infatti nella chiesa di Santa Maria di Loreto la casa della Vergine di Nazaret dove ella è nata e ha ricevuto l'annuncio della sua divina maternità. Con questi ottimi presupposti il centro devozionale lauretano supera i confini

dell'area italiana e si avvia verso il suo massimo splendore. Tra le molte espressioni con le quali si manifesta questo rinnovato fervore spirituale sono da segnalare le cappelle dedicate ai vari santi e ai misteri di Cristo e della Vergine che sorgono lungo le navate delle chiese. Una pratica che sorge dopo il Concilio di Trento e con la quale si propongono ai fedeli esempi da imitare e santi da invocare per condurre una vita nell'unione e nella fedeltà a Dio. A partire da questo periodo il motivo iconografico lauretano acquista una funzione liturgico-pastorale, pur conservando quella votiva, favorita dalla richiesta avanzata da varie regioni ecclesiastiche d'Italia e d'Europa di poter celebrare con officio e messa propria il giorno 10 dicembre la festa della Traslazione della Santa Casa.

La piccola cappella in volo, sormontata dalla beata Vergine col Bambino e accompagnata da un corteo di angeli soddisfa l'aspirazione della stessa arte che privilegia i gruppi celesti nella parte più alta delle pale d'altare. Il santo sacello, la beata Vergine e gli angeli sono raffigurati spesso assieme ai santi patroni della cattedrale, della diocesi e della città dove viene eretta la cappella votiva. Più raramente sono rappresentati i santi che in precedenza venivano invocati come intercessori presso Dio per essere liberati dalle malattie contagiose. Nei nuovi dipinti infatti prevale un chiaro intento pedagogico, perché i santi rivestono il ruolo di modelli senza più virtù specifiche e lo stesso loro potere dipende da Dio.

Dalla seconda metà del '500 le composizioni destinate a pale d'altare, per scelte e numero di figure dei santi, esprimono una notevole varietà. In genere sono divise in due parti: nella superiore domina il sacello della Santa Casa con al di sopra la Vergine e gli angeli e in quella inferiore sono rappresentati i santi. Questi sono due o più, in piedi o in ginocchio, raramente posano lo sguardo sulla Madonna, ma guardano verso l'alto, mentre il fedele è immaginato dall'artista inginocchiato di fronte all'altare intento a supplicare la Vergine. Sulla scelta dei santi ha molta influenza il committente o anche la venerazione di cui il santo gode nella chiesa o nella diocesi in cui viene eretta l'ancona per l'altare. Apostoli, martiri, confessori e vergini vengono rappresentati ognuno con il proprio attributo iconografico.

Nel corso del secolo XVII il culto alla Madonna di Loreto si diffonde fino a coinvolgere la committenza più ricca e più colta. La sua iconografia raggiunge la massima espressione, specialmente grazie alle opere di Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino (1581-1666), di Domenico Zampieri, detto il Domenichino (1591-1666) e di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio (1571-1610).

In ordine di tempo, il primo a rappresentare la Vergine lauretana è il Caravaggio il quale nel 1603 riceve la committenza di dipingere la "Madonna dei pellegrini" che è il dipinto lauretano migliore per il suo impatto emotivo. Il dipinto, ultimato nel 1606, è singolare perché si stacca per interpretazione dal tradizionale modulo iconografico. Il Caravaggio toglie la vergine Maria in gloria dal tetto della santa cappella e la fa divenire figura umana, di una madre pietosa, in piedi, con il bambino in braccio, che apre la porta di casa, accogliendo i due pellegrini inginocchiati sulla soglia: un uomo con i piedi fangosi e una donna con la cuffia sdrucita e sudicia che con lo sguardo rivolto verso l'alto supplicano pietà per la inaspettata visione. Cinzia Ammanato, così commenta il dipinto:

Concepita come un episodio di scena popolare dove i pellegrini inginocchiati sono elevati al ruolo di comprimari nell'episodio sacro, la tela ha dato spunto a interpretazioni iconologiche che vanno dal manifesto del pauperismo oratoriano a espressione del tema

agostiniano, suggerita dalla luce che riflettendosi sulla soglia dell'edificio illumina i personaggi in primo piano. Il dato iconografico dei piedi nudi e sporchi che testimoniano il viaggio dei pellegrini come percorso iniziatico, alluderebbe all'obbedienza o alla purificazione, la prima suggerita da Federico Borromeo nel *De Pictura sacra*, la seconda dai Vangeli e dagli Atti degli Apostoli⁶¹.

⁶¹ C. Ammannato, *L'immagine lauretana nell'età della riforma*, in *Loreto crocevia...*, 1997, pp. 357-358.

Assai innovativa è anche la rielaborazione del Guercino, che nel 1618 dipinge per la chiesa di San Pietro, a Cento, la sua Madonna di Loreto, Francesco d'Assisi e Bernardino da Siena. Alla Vergine è tolta la visione frontale e viene messa in primo piano la figura dei santi francescani, quasi a sottolineare il ruolo del pellegrino e a suggerire al fedele la giusta disposizione d'animo per presentarsi davanti alla Madonna di Loreto. Il modulo iconografico trae ispirazione da quello del Caravaggio: i due santi sostituiscono i due pellegrini presenti nel dipinto caravaggesco, di uno dei quali si vedono pure figurati in primo piano i piedi scalzi.

In quegli stessi anni per la chiesa di San Francesco di Fano, Domenichino realizza su tela la traslazione della cappella della Santa Casa con i santi Giovanni Battista, Eligio e Antonio abate.

Nel primo trentennio del secolo XVII va collocata anche la pala d'altare della chiesa di San Francesco alle Scale ad Ancona, dipinta da Andrea Lilli. Una composizione molto singolare sotto l'aspetto iconografico perché il motivo della traslazione della cappella è associato alla Sacra famiglia, tema molto caro alla Riforma cattolica. Infatti, nella parte superiore della tela figurano non solo la Vergine, ma anche san Giuseppe e sant'Anna, in una scena che sa molto di gruppo familiare. Il bambino Gesù è offerto alla vista e al fervore dei fedeli quando, distaccatosi dalla madre, passa nelle braccia di san Giuseppe, mentre Maria stringe affettuosamente con la mano sinistra quella destra di sant'Anna. La santa è lì rappresentata per una associazione biologica normale, perché è la madre di Maria e pertanto anche la nonna di Gesù. Accanto è ritratto pure san Francesco d'Assisi, il santo titolare della chiesa. Nella parte inferiore sono raffigurati i santi Carlo Borromeo con il crocifisso e Girolamo, dottore della Chiesa, con il teschio e anche il beato Giacomo della Marca con la croce.

Su commissione dei marchigiani residenti a Roma, nel 1670 Giovanni Peruzzini dipinge per la chiesa di San Salvatore in Lauro la vergine Maria seduta sopra la santa cappella, circondata da numerosi angeli raffigurati nelle posizioni più varie. In primo piano sulla sinistra, è san Nicola da Tolentino con lo sguardo rivolto verso la Vergine in atto di implorazione, accanto è santa Eurosia, martire di Jaca e patrona delle messi, come si può individuare dai frutti della terra con cui è rappresentata. Nei due personaggi in preghiera, posti sul lato sinistro, vengono riconosciuti i protomartiri del Piceno, dei quali uno è senz'altro, san Marone, mentre san Venanzio, martire di Camerino, è raffigurato sulla sinistra in abito da soldato romano.

Nel secolo XVIII, la maggiore e più significativa esaltazione del sacello della Santa Casa si trovava nell'affresco realizzato da Giambattista Tiepolo per il soffitto della chiesa di Santa Maria di Nazaret, a Venezia. Un capolavoro nella tradizione italiana degli affreschi per la ricchezza dei colori e per gli effetti illusionistici che riusciva a trasmettere. L'opera è andata distrutta nell'ottobre 1915 per effetto di un bombardamento aereo della città. L'affresco era stato commissionato al Tiepolo nel 1744, quando il culto alla Madonna di Loreto – superate le molte avversità sorte nel periodo della Riforma protestante – fu accolto nell'ufficiatura liturgica non solo dello

Stato della Chiesa ma anche della Repubblica Veneta, della Toscana, della Dalmazia e della Spagna.

Cappelle votive della Madonna di Loreto

Sul finire del Cinquecento, svanita ancora una volta la speranza di una conquista della Terra Santa, per il mondo cristiano rimane la cappella della Vergine di Nazaret a rievocare la memoria dell'Incarnazione di Gesù e dell'Immacolata Concezione di Maria. Il centro devozionale di Loreto diventa il punto di riferimento dell'Europa cattolica, impegnato nel propagare il culto della Vergine e nella formazione delle coscienze con scelti confessori.

Il sacello della Santa Casa polarizza e permea quasi tutte le regioni europee poiché il suo modello viene replicato e rievocato numerose volte con una proliferazione così serrata da restarne impressionati. Il trasferimento del sacro da Loreto è la motivazione che spinge reggenti di popoli, cardinali e vescovi a realizzare in patria le cappelle sul modello di quella lauretana.

Sarebbe necessario uno studio comparato, che ancora manca, per coglierne il complesso contenuto, ma già da un rapido esame si può vedere che in molti casi si è trattato di una vera ricostruzione del luogo sacrale. Non è stata pertanto una semplice un'imitazione passiva, sollecitata dallo spirito di devozione mariana, ma qualcosa di ben diverso. Infatti si è inteso soprattutto trasferire il sacro da Loreto al luogo dove si intendeva erigere la nuova cappella mariana per costituirne una potenza sacrale di compimento, di intercessione e di liberazione.

Nata dall'angoscia e dal bisogno di tutela, l'esplosione dell'irradiamento del culto della Vergine lauretana costituisce così anche una rete di presenze sacrali che è un invito costante alla trascendenza dello spazio quotidiano, anche perché con molta facilità si è innestata nella tradizione locale religiosa delle Chiesa della Riforma post-tridentina. Altre volte, la costruzione della cappella sul modello di quella lauretana risulta motivata anche da un voto emesso dalla comunità cittadina per implorare l'intercessione della Vergine lauretana al fine di essere liberati dal contagio della peste o da qualche altra calamità. Alcune cappelle costruite nell'Europa centrale sono state dettate invece dalla cultura della Riforma cattolica. In zona di frontiera, specialmente dove la Riforma è in atto, la costruzione delle cappelle è promossa dai principi e rappresenta una provocatoria manifestazione di fede cattolica che assurge così a simbolo della tendenza controriformista⁶².

Sembrano assumere lo stesso significato le chiese dedicate alla Vergine lauretana, che riprendono il modello del sacello della Santa Casa di Loreto, costruite in Valtellina e Valchiavenna, confinanti con il Cantone dei Grigioni, raggiunto dalla Riforma protestante⁶³.

La soluzione più semplice prevedeva la ricostruzione del sacello lauretano, che a volte poteva avere le sue medesime dimensioni. Per avere una copia perfetta si programmava un viaggio a Loreto, per rilevarne le misure interne ed esterne, copiare i dipinti e ogni altro particolare che potesse avere un interesse sacrale. La sosta lauretana doveva essere più lunga e attenta quando fosse stato programmato di riprodurre anche l'ornamento marmoreo del santo sacello. Ma a volte si poteva decidere anche solo di imitare una di quelle cappelle già erette nella zona, in onore della Madonna di Loreto.

⁶² Cfr. A. Stannek, *Diffusione e sviluppo della devozione lauretana in Europa*, in *Loreto. Crocevia...*, 1997, pp. 291-327.

⁶³ Cfr. L. Rinaldi, *La devozione lauretana in Valtellina e Valchiavenna. Chiese e santuari*, secolo XVII, pp. 387-408; G. Spinelli, *Dedicazioni alla Madonna di Loreto dell'Italia nordorientale*, pp. 191-219; S. Langè, *Iconografia della Santa Casa di Loreto nell'area alpina*, in *Loreto. Crocevia...*, 1997, pp. 363-386.

Un primo elenco dei luoghi dedicati alla Vergine lauretana si trova nell'*Atlas Marianus* dello storico gesuita Wilhem Gumpfenberg pubblicato per la prima volta a Monaco nel 1672, e che riporta circa 1200 santuari mariani. Un successivo elenco è stato edito da Stephan Beissel e in uno studio più recente dovuto ad Antje Stannek. Tenendo presente le cappelle dedicate alla Vergine di Loreto nei territori di Austria, Baviera, Baden-Württemberg, Boemia e Moravia con altre già note segnalate in Svizzera, si raggiunge il numero di 220. Se fossero elencate tutte, sicuramente si raggiungerebbero cifre assai elevate⁶⁴. Alcuni esempi.

⁶⁴ Cfr. S. Beissel, *Geschichte der Verrehrung Marias im 16 und 17 Jahrhundert*, Freiburg in B. 1910, pp. 445-451; Id., *Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau und Geschichte*, Freiburg in B. 1913, pp. 402-403; A. Stannek, *Diffusione e sviluppo della devozione lauretana in Europa*, in *Loreto. Crocevia...*, 1997.

⁶⁵ P. Schwarz, *Translatio Lauretana. Zeugnisse Marianischen Pilgerwesens in den suedlichen Niederlanden*, in "Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici", XVII (2000), pp. 367-608.

⁶⁶ M. Moroni, *Rapporti culturali e forme devozionali tra le due sponde dell'Adriatico in età moderna*, in *Pellegrini verso Loreto*, Ancona 2003, pp. 181-216. Esse sono descritte alle pagine 213-216, con il titolo: *Chiese, cappelle, altari e altre rappresentazioni figurative lauretane nella penisola balcanica e nel Mediterraneo orientale, 1450-1850*. Nella stessa Costantinopoli erano state erette due memorie in onore della beata Vergine di Loreto.

Nel 1584 Cristoforo il Giovane di Lobkowitz costruisce la prima cappella di Loreto a Horsovsky, a ricordo del suo pellegrinaggio lauretano.

Dopo la battaglia della Montagna Bianca e la sconfitta dei boemi da parte della Lega cattolica, nel 1623 vengono erette le cappelle di Mikulov, di Hájek e di Praga.

L'anno successivo, copia della cappella della Santa Casa viene edificata a Cremona, nella chiesa di Sant'Abbondio, per iniziativa del conte Giovan Pietro Ala, con il consenso del vescovo Pietro Campora e del Consiglio generale della città.

Nel 1630 il senato della Repubblica Veneta delibera di offrire una lampada d'oro alla Madonna di Loreto per la peste e quando questa viene a cessare, il vicario patriarcale, Francesco Lazzaroni, fa costruire nell'isola di San Clemente una cappella ex voto, sul modello di quella lauretana.

La civica Costanza, in piena guerra dei Trent'Anni, nel 1636, decide di erigere una cappella lauretana per impetrare il ritiro degli svedesi. Viene costruita rapidamente e inaugurata dal principe vescovo con grande pompa e concorso di pubblico.

Per particolare interessamento di Wilhem Gumpfenberg, nel 1647 a Friburgo viene costruita dallo stesso senato una cappella dedicata alla Vergine, simile a quella lauretana.

Dopo la Battaglia della Montagna Bianca, 8 novembre 1620, e la sconfitta dei boemi da parte della Lega cattolica, nel 1623 vengono erette le cappelle di Nikolsburg/Mikulov, poi a Wald/Kajek e nel castello di Praga/Hradcany, come segno di una professione pubblica della confessione cattolica. Infatti, all'esterno, sono ricoperte da un rivestimento simile al sacello della Santa Casa.

Petra Schwarz enumera nel Belgio 52 località come Loreto-Standorte⁶⁵. Altrettante ne enumera Marco Moroni in un suo saggio⁶⁶.

Chiese, cappelle, altari e altre rappresentazioni figurative lauretane furono costruite nella penisola balcanica e nel Mediterraneo orientale dal 1476 al 1850, in particolare durante la pressione dovuta all'espansione turca, che nel 1683 raggiunse addirittura Vienna.

Imitazioni del sacello della Santa Casa

Baviera

fino al 1600	1601-1630	1631-1650	1651-1680	1681-1700	1701-1750	1751-1800
1	8	7	10	10	12	3

Baden – Württemberg

fino al 1600	1601-1630	1631-1650	1651-1680	1681-1700	1701-1750	1751-1800
1	2	2	9	-	4	-

Austria

fino al 1600	1601-1630	1631-1650	1651-1680	1681-1700	1701-1750	1751-1800
1	1	12	17	10	13	2

Boemia e Moravia

fino al 1600	1601-1630	1631-1650	1651-1680	1681-1700	1701-1750	1751-1800
1	4	2	12	8	13	21

Svizzera

fino al 1600	1601-1630	1631-1650	1651-1680	1681-1700	1701-1750	1751-1800
16	4	2	6	7	4	3

Totale

fino al 1600	1601-1630	1631-1650	1651-1680	1681-1700	1701-1750	1751-1800
20	19	25	54	35	46	29

Belgio

Enumera 52 località Loreto-Standorte.

Le Madonne Nere di Einsiedeln e Altötting: devozione - copie - pellegrinaggio

Irmgard Siede

Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim

1. *Johann Baptist Straub, San Ruperto, 1759, Ettal, rotonda, altare di San Corbiniano.*

¹ L. Koch, *Ettal*, Monaco 1980⁴, p. 45.

² G. P. Woeckel, *Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725-1775)*, Weissenhorn 1975, p. 227; P. Volk, *Ignaz Günther Vollendung des Rokoko*, Ratisbona 1991, pp. 78-79.



2. *Ignaz Günther, San Ruperto, 1755-1760, Altötting, chiesa dei cappuccini.*

Nel 1759 lo scultore Johann Baptist Straub completò una scultura di san Ruperto (fig. 1) – patrono della diocesi di Salisburgo – per l’altare di San Corbiniano nella rotonda del monastero di Ettal, situato nelle alpi bavaresi¹. Ma chi raffigura la statua dorata che il santo regge tra le braccia? Si tratta della famosa immagine miracolosa della Madonna di Altötting, che in realtà all’epoca era già annerita. L’immagine fu ricoperta d’oro sicuramente per sottolineare il suo particolare e superiore grado di santità. San Ruperto, primo vescovo di Salisburgo e grande evangelizzatore delle alpi orientali figurava come santo “normale”, mentre la Madonna come santa “di livello superiore”. Un fatto comprensibile in quanto, a partire dal Medioevo, questa Madonna aveva iniziato a godere di una particolare venerazione.

È interessante notare come lo scultore Ignaz Günther, nell’ambito della sua attività alla corte dei duchi bavaresi, abbia lasciato una raffigurazione molto simile del santo salisburghese con una scultura scolpita tra il 1755 e il 1760, dove si vede san Ruperto che abbraccia la Madonna di Altötting (fig. 2)². Oggi questa statua è di proprietà privata, ma un tempo si trovava nella chiesa dei cappuccini di Altötting, dove è ritornata da poco.

Inoltre nella *Frauenkirche* di Monaco di Baviera, il cosiddetto “duomo” monacense, si trovano vari riferimenti alla statua di Altötting.



1) Nella cappella di San Ruperto spicca la grande tela del pittore Andreas Wolff (fig. 3), databile intorno al 1690, che raffigura il titolare della cappella mentre dedica la statua miracolosa alla regina del cielo³. La Madonna è raffigurata senza corona, ma con in mano lo scettro, con il fermaglio prezioso e avvolta in un manto dall'esterno bianco.

2) Nella cappella centrale del coro, sempre della *Frauenkirche*, si trova una copia della Madonna (fig. 4), realizzata in legno di tiglio, ma con le mani e la testa in avorio. Fu collocata lì il 12 dicembre 1659⁴. Apparteneva all'arciconfraternita monacense *Unserer Lieben Frau zu Altötting*, fondata nel 1579⁵.

3) Non va infine dimenticato che sui portali della *Frauenkirche* si trovano dei rilievi a forma di medaglioni, che raffigurano i cinque patroni del duomo monacense. Tra di essi si trova anche l'immagine miracolosa di Altötting⁶, che pure non era presente nei disegni preparatori realizzati da Ignaz Günther a partire dal 1772. I portali furono commissionati da due confraternite, una delle quali era l'arciconfraternita *Unserer Lieben Frau zu Altötting*.

Queste osservazioni ci portano ad alcune considerazioni, partendo dal fatto che all'epoca la Madonna di Altötting era già annerita. Volendo realizzare una copia del simulacro mariano non si faceva dunque copiare l'immagine così com'era, ma la si impreziosiva adoperando colori (in questo caso: oro/bianco) o materiali pregiati (in questo caso: avorio che, fra l'altro, è un simbolo mariano) diversi dall'originale.

In virtù della rappresentazione di san Ruperto mentre dedica la madonna ad Altötting, e in linea con quanto riportato dalla tradizione di allora, secondo la quale il vescovo aveva addirittura portato la madonna ad Altötting, la statua votiva rimanda ad un periodo antecedente rispetto a quello del suo reale completamento, e cioè all'epoca in cui Ruperto aveva evangelizzato la zona di Salisburgo e delle alpi orientali, intorno al 700 d.C.⁷. A questo fatto rimanda, ad esempio, ancora oggi il nome di *Rupertiwinkel* adoperato per i dintorni di Salisburgo. L'iconografia dell'immagine *San Ruperto dedica la Madonna* mostra la Madonna sempre "nuda", cioè senza gli abiti che sono documentati solo a partire dal 1657, ma che probabilmente c'erano già intorno al 1500⁸.

Tutto questo ci introduce direttamente nel complesso tema relativo alle Madonne Nere presenti nell'ambito delle zone alpine; alla devozione legata ad esse; alle copie



3. Andreas Wolff, *San Ruperto*, circa 1690, Monaco di Baviera, Frauenkirche, cappella di San Ruperto.

4. *Madonna di Altötting*, 1659, Monaco di Baviera, Frauenkirche, cappella dell'arciconfraternità *Unserer Lieben Frau zu Altötting*.



³ H. Ramisch, *Ein Gang durch das Innere des heutigen Doms*, in P. Pfister, H. Ramisch, *Der Dom zu Unserer Lieben Frau in München*, Monaco 1994³, pp. 93-146, *ibid.* pp. 128-130; U. Götz, *Der Rupertusaltar von Andreas Wolff um 1690. Ein gemalter Disput über das marianische Gnadenbild*, in *Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metro-*

politankirche zu Unserer Lieben Frau in München, a cura di H. Ramisch, Monaco 1994, pp. 253-262, p. 255; P. Pfister, *Die Frauenkirche in München*, Ratisbona 2008¹⁰, p. 24.

⁴ Götz, 1994, p. 260 e p. 262 n. 27.

⁵ P. Pfister, *Blick in die Geschichte*, in P. Pfister, H. Ramisch, 1994³, pp. 11-50, *ibid.* pp. 15-16; Ramisch, 1994, p.

122; Pfister, 2008, pp. 20-24.

⁶ Woeckel, 1975, pp. 449-451.

⁷ I. Schmidt-Sommer, *Salzburg*, in *Marienlexikon*, 5, 1993, pp. 651-654.

⁸ G. von Bezold, B. Riehl, G. Hager, *Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern*, *Bezirksamt Altötting*, Monaco e Vienna 1982, p. 2401.



5. Abbazia benedettina di Einsiedeln, Svizzera.

6. Madonna di Einsiedeln, "nuda", circa 1410-1420, Einsiedeln, Gnadenkapelle.



delle statue originali realizzate in seguito e anche all'eventuale collegamento di queste opere con il contesto del pellegrinaggio.

Desideriamo dunque rivolgere la nostra attenzione ad alcuni aspetti della loro venerazione, prendendo le mosse da due casi particolari: Einsiedeln e Altötting.

Einsiedeln

A sud del lago di Zurigo, già nella zona delle Prealpi di Glarus, si trova

l'abbazia benedettina di Einsiedeln (fig. 5), fondata nell'Alto Medioevo all'interno del *Finsteren Wald*, il "Bosco oscuro", nel territorio del vescovado di Costanza.

Come molte altre immagini miracolose, anche la Madonna di Einsiedeln è conosciuta quasi esclusivamente come statua "vestita" (vedi fig. 11). Indossa per lo più abiti preziosi del XVII secolo, che lasciano scoperti solo il volto e le mani nere, sue e del Bambino Gesù. Se si osserva la statuetta senza abiti, si nota innanzitutto il viso dolce, che lascia intravedere i lineamenti dell'ideale di bellezza tardo gotico: la forma rotonda della testa, la fronte alta, gli occhi piccoli e ravvicinati, il naso delicato e la bocca minuta. Le ciocche di capelli aderiscono al capo: mancano il velo e la corona. L'abito rosso, con motivi di melograni e scollatura rotonda, è cinto in alto e ricade verso il basso in pieghe tubolari parallele. Manca un abito esterno (fig. 6). Sul braccio sinistro di Maria siede il Bambino Gesù, che nella mano sinistra regge un uccello e con la destra benedice. La posizione delle dita della mano destra di Maria si può comprendere solo se si immagina la presenza di un oggetto, probabilmente uno scettro. La statua sembra essere stata realizzata fin dall'inizio per indossare altri "abiti", cioè manto, velo, corona e scettro⁹.

Se immaginiamo la statua vestita, allora la Vergine con il Bambino sul braccio sinistro, corona e scettro, rispecchia il modello della "regina dei cieli", come si era sviluppato nell'Île-de-France nel corso del XIII secolo, in contrapposizione con l'"odigitria" bizantina. La trasformazione nella sfera religiosa durante il XIII secolo fece sì che la Madonna romanica, che era trono e recipiente della divinità, divenisse la Signora e Regina dei Cieli e Cristo invece un bambino¹⁰. L'uccello, che compare spesso anche nelle Madonne francesi del XIV secolo, è da intendersi come un richiamo alla passione di Cristo, mentre il motivo con i melograni rappresenta un simbolo mariano. E il significato di questi simboli è il seguente: il cardellino mangia i cardi, che sono piante simboleggianti la passione di Cristo; mentre i melograni – secondo il *Cantico dei Cantici* – rappresentano immortalità e amore¹¹.

Come spesso accade con le Madonne nere, esiste un paradosso: i luoghi e le immagini miracolose sono molto noti, ma il più delle volte le sculture non sono realmente studiate dal punto di vista storico-artistico.

⁹ Vedi G. Holzherr, *Einsiedeln: Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Monaco - Zurigo 1987, pp.

19-20; G. Holzherr, *Die Stiftskirche Einsiedeln*, Ratisbona 2005¹⁹, p. 5.

¹⁰ P. Bloch, *Madonnenbilder*, Berlino 1984², pp. 12-13.

¹¹ H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Monaco e Berlino 1996⁶, pp. 363-364.

Fino ad oggi si credeva – ricordo Ilse Baier-Futterer¹², Ernst Murbach¹³, Linus Birchler¹⁴, Joachim Salzgeber¹⁵ e il riassunto di Oechslin del 2003¹⁶ – che la Madonna di Einsiedeln fosse stata realizzata ad Ulma o nell'area del lago di Costanza intorno al 1440. Nel corso della verifica del suddetto inquadramento storico si è poi scoperta – nel Museo Agostiniano di Friburgo i. Br. (Inv. Nr. S 26/10) (fig. 7) – la statua di una santa datata intorno al 1410-1420 e localizzata in una finora non meglio identificata bottega del Reno superiore¹⁷. Questa statua mostra una fisionomia con occhi a mandorla molto simile a quella dell'immagine di Einsiedeln. Ad essere particolarmente somigliante è però soprattutto la veste, anch'essa cinta in alto e con le stesse sottili pieghe tubolari. Ciò che in Francia era particolarmente fluente e più sinuoso, a Friburgo ed Einsiedeln appare invece indurito e schematicamente irrigidito. In più, l'abito della statua di Friburgo è rosso smalto come quello della Madonna Nera. Questo raffronto, in ogni caso, suggerisce che la statua di Einsiedeln possa essere stata realizzata già nel primo quarto del XV secolo, nella zona del Reno superiore.

La statua di Einsiedeln (fig. 6) è intagliata in legno di tiglio, è alta 113 cm ed è incavata nella parte posteriore. Il Gesù Bambino e l'uccello sono stati lavorati separatamente e aggiunti in seguito. La colorazione nera è stata completata dal restauratore Johann Adam Fuetscher di Ludesch, che, il 2 settembre 1799, ha compilato anche una relazione sullo stato della versione originale della statua. Aveva scoperto dei resti di tela, soprattutto nella zona della veste di Maria, sui quali era stato steso del colore e stampato il motivo; l'orlo era dorato. Aveva trovato il volto della Madonna e del Bambino neri, non perché fossero stati dipinti con quel colore, ma perché anneriti dal fumo delle lampade e delle candele che per molti secoli avevano bruciato all'interno della cappella. Infine aveva deciso di ritoccare l'opera ridipingendo tutti gli incarnati di nero, come nella versione originale¹⁸.

Altötting

Altötting (fig. 8) si trova sull'Inn, nelle colline moreniche subalpine della Baviera Superiore ed è una comunità di canonici. Una volta apparteneva alla diocesi di Salisburgo, dal 1816 alla diocesi di Frisinga, e dal 1822 fa parte della diocesi di Passavia.

¹² I. Baier-Futterer, *Die Bildwerke der Romanik und Gotik*, Zurigo 1936, p. 169.

¹³ E. Murbach, *Das Einsiedler Gnadenbild und seine Zeitverwandten*, in *Corolla Heremitaica*, a cura di A. A. Schmid, Olten e Friburgo 1964, pp. 137-153.

¹⁴ L. Birchler, *Das Einsiedler Gnadenbild*, in *Einsiedlensia, Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Linus Birchler 1893-1967*, vol. II, Zurigo 1997, pp. 10-28.

¹⁵ J. Salzgeber, *Die Geschichte des gotischen Einsiedler Gnadenbildes*, in "Studien und

Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige", 111 (2000), pp. 190-203.

¹⁶ W. Oechslin, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz*, vol. III, *Der Bezirk Einsiedeln*, 1. *Das Benediktinerkloster Einsiedeln*, Basilea 2003, pp. 394-397.

¹⁷ D. Zinke, *Augustinermuseum Freiburg. Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance 1100-1530*, Monaco 1995, pp. 43-45.

¹⁸ Salzgeber, 2000, pp. 199-202.



7. Santa, circa 1410-1420, Friburgo, Museo Agostiniano, Inv. Nr. S 26/10.

8. Gnadenkapelle di Altötting, Baviera.



A differenza della statua di Einsiedeln, questa Madonna (fig. 9) è raffigurata in piedi e regge il Gesù Bambino con il braccio sinistro. Sembra quasi incorporea (fig. 10): la tunica e il manto, chiuso con un fermaglio di pasta vitrea sul petto, ricadono verso il basso creando un ricco drappeggio. Sul velo di Maria è inoltre situato un rialzo, che funge da sostegno per una corona. Le corone, probabilmente, erano fin dall'inizio a forma di gigli e realizzate in legno o in metallo. Nella mano sinistra, con tutta probabilità, doveva esserci uno scettro. Il capo di Maria è rivolto verso il Bambino Gesù, che indossa solo una maglia e regge nella mano destra un globo terrestre. Anche questa scultura era concepita fin dall'inizio per essere rivestita. Di fatto la Madonna e Gesù indossano solitamente abiti e corone decorati con perle. Per quanto riguarda il tipo iconografico, anche questa statua doveva dunque rappresentare la Regina del Cielo¹⁹.



9. *Madonna di Altötting, "vestita", circa 1330, Altötting, Gnadenkapelle.*

10. *Madonna di Altötting, "nuda", circa 1330, Altötting, Gnadenkapelle.*



In base a vari elementi stilistici questa statua viene datata intorno al 1330 e localizzata dalla maggior parte degli studiosi nella Renania Superiore o nell'Alsazia, e da altri ancora in Belgio, a motivo del suo carattere incorporeo, in virtù della forma del panneggio e della tipologia del velo²⁰. Seguendo questa ipotesi, si suppone che un abate della vicina abbazia cistercense di Raitenhaslach, tornando da Cîteaux, abbia magari portato con sé questa Madonna.

Nel considerare questa possibilità vale però la pena di sottolineare che la statua non è ancora stata studiata in modo approfondito dal punto di vista stilistico. Una prima ricerca dimostra che ci sono diverse somiglianze stilistiche tra questa Madonna e alcune statue appartenenti all'ambiente salisburghese, ma anche con una Madonna della collezione Reider – nel Bayerisches Nationalmuseum (Graf, no. 489, no. 442)²¹ – risalente al secolo XIII-XIV.

La statua di Altötting è stata realizzata in legno di tiglio, ed è alta 64 cm. Dalle fonti risulta che in origine il velo fosse d'argento, il manto bianco all'esterno e blu all'interno, la tunica rossa e l'incarnato rosastro, cioè quasi gli stessi colori che avevamo osservato anche per i vestiti sulla tela di Wolff.

Le differenze concernenti il colore dell'incarnato sono da ritenersi il risultato di un lungo processo di ossidazione causato dal fumo delle lampade e delle candele accese continuamente davanti alla Madonna.

Né la Madonna di Einsiedeln né quella di Altötting sono creazioni locali, bensì opere importate da località più o meno vicine. Il modello iconografico è sempre quello della "Regina dei Cieli", realizzata in modo da poter essere rivestita con abiti fin dall'inizio o in un secondo tempo. Presumibilmente entrambe le statue erano nere già alla fine del XV secolo o forse anche qualche tempo prima. A questa ipotesi si può giungere studiando la storia delle due statue e nel caso di Altötting – come vedremo più avanti – anche studiando la storia e lo stile delle diverse copie dell'immagine miracolosa.

¹⁹ Sachs, 1996, pp. 250-252.

²⁰ G. Suckale-Redlefsen, *Schwarze Madonnen*, in *Schöne Madonnen am Rhein*, a cura di

R. Suckale, Lipsia 2009, pp. 160-175.

²¹ H. Graf, *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums*,

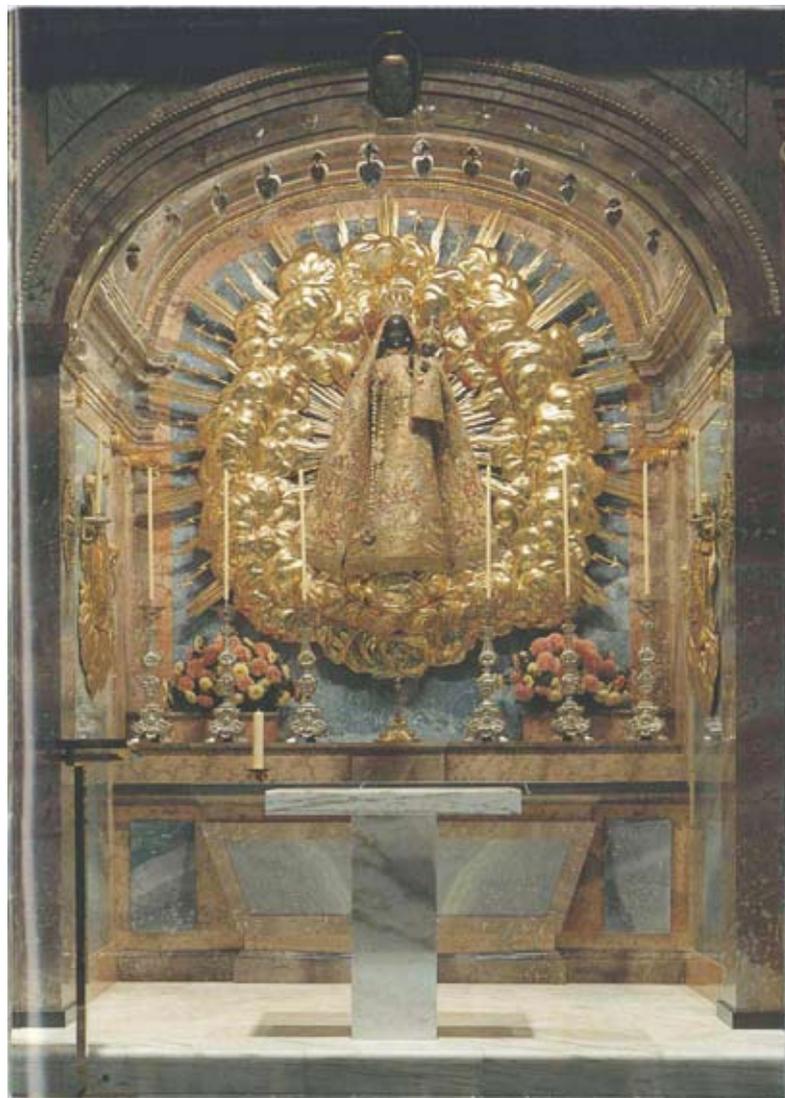
vol. VI, *Das Mittelalter, II. Gotische Altertümer der Baukunst und Bildnerei*, Monaco 1896, no. 442 e no. 489.

Storia e venerazione a Einsiedeln

La Madonna nera di Einsiedeln si trova nella “Santa Cappella” (fig. 11)²², eretta nel luogo dove il frate eremita e sacerdote di Reichenau, Meinrad, aveva una cella attorno all’835. Oggi si trova nel cosiddetto *Chörlein* (un bovindo) sopra l’altare, in un’aurea luminosa.

Attorno a Meinrad si radunarono rapidamente altri eremiti, che nel 934 furono riuniti ufficialmente in una comunità benedettina dal preposto della cattedrale, Eberardo di Strasburgo. Presto fu eretta anche la prima chiesa del convento, che il 24 agosto 948 fu consacrata in onore della Santa Vergine e di San Maurizio. La chiesa e la cappella furono ampliate già nel 987, e perciò esistevano una cattedrale superiore e una inferiore, e in quest’ultima era probabilmente fin da allora integrata la “Cappella degli Eremiti”. Devastanti incendi verificatisi nel 1029, 1226, 1465, 1509 e 1577 resero necessari continui restauri del convento e la trasformazione di entrambe le chiese. Particolare attenzione richiedeva in questo contesto la cappella votiva, che non poteva essere spostata. Nel 1617-1683 essa fu dunque interamente avvolta in marmo nero e furono aggiunti tre rilievi, a spese dell’arcivescovo-duca di Salisburgo, Paris Lodron, e con il sostegno di suo fratello, il conte di Hohenems. A partire dal 1704 la ricostruzione del convento e della chiesa fu assegnata al fratello Kaspar Moosbrugger, che aveva il compito di trovare una formula architettonica che consentisse ai pellegrini di visitare la cappella votiva e allo stesso tempo permettesse anche lo svolgimento delle processioni. Egli progettò quindi la realizzazione di un imponente ottagono²³.

Secondo uno scritto di Ottone III, datato 29 gennaio 980, i monaci volevano servire «Dio e la Santa Vergine giorno e notte nel convento mariano degli eremiti» (fig. 5)²⁴. A questo intendimento corrisponde l’importanza del nome di Maria nella raccolta dei manoscritti liturgici completata sotto l’abate Gregorio nella seconda metà del X secolo. Seguendo l’analisi di Hangartner sui “messali plenari” (Cod. Eins. 113 e 114) di Einsiedeln nella seconda metà dell’XI secolo, si può dedurre dalla raccolta di antifone e sequenze della processione che esisteva un’organizzazione sontuosa e particolarmente festosa delle celebrazioni mariane²⁵. Dalla *Vita* di Meinrad, redatta nell’XI secolo, si può dedurre che la Santa Cappella fosse inizialmente consacrata al Salvatore. Poi, nel 1286, per la prima volta venne denominata “Cappella mariana”. La leggenda della consacrazione da parte degli angeli è un falso di Reichenau, realizzato verso la metà del XII secolo, e in seguito collegato a Maria. Una versione della suddetta leggenda risalente al 1314 narra, infatti, che il Redentore scese dal cielo, alla presenza di angeli, e Maria apparve sull’altare luminosa come un fulmine.



11. Interno della Gnadenkapelle di Einsiedeln, Svizzera.

²² J. Salzgeber, *Einsiedeln*, in *Marienlexikon*, II, 1989, pp. 308-309.

²³ Oechslin, 2003; Holzherr, 2005, pp. 2-8, 11-12, 14.

²⁴ Holzherr, 1987, p. 18.

²⁵ B. Hangartner, *Missalia Einsidlensia. Studien zu drei neumierten Handschriften des 11./12. Jahrhunderts*, St. Ottilien 1995, pp. 117, 122, 125-126, 134, 140.

Verso il 1318 Rudolf von Radegg, maestro di scuola ad Einsiedeln, racconta nella sua *Cappella Heremitana* che Maria fu invocata qui come interceditrice e sotto la Santa Cappella sgorgò la sorgente di *Fraubrunnen*, che aiutava i numerosi pellegrini con il suo potere curativo. Questo significa che il pellegrinaggio esisteva già prima del 1318. Inoltre, doveva esistere già prima della nostra statua un'immagine miracolosa, che fu infatti identificata in una statua raffigurante una Madonna seduta e realizzata intorno al 1190 a Basilea o St. Blasien. Questa statua esiste ancora ed è raffigurata anche sul sigillo del convento del 1239. Probabilmente un secondo simulacro mariano del XIII secolo è finito preda delle fiamme nel 1465. Si ritiene che la copia più antica dell'immagine miracolosa sia la raffigurazione presente su una campana della *Liebfrauenkirche* di Berg am Irchel, nel cantone di Zurigo, documentata già nel 1268. Questa campana era un regalo dell'abate Konrad di Hohenrechberg (1480-1526). Il primo documento riguardante l'abbigliamento della statua di Einsiedeln – con corona e manto blu – è la cronaca del convento domenicano di Santa Caterina a San Gallo dove, fin dal 1484, si trovava una copia della Madonna che riprendeva gli abiti della Madonna di Einsiedeln²⁶.

Presumibilmente a causa della pratica del culto, il simulacro mariano di Einsiedeln si annerì molto rapidamente. Forse fu anche danneggiato durante l'incendio del 1465. In ogni caso nel 1698 l'immagine miracolosa e l'interno della cappella erano già così anneriti dalla fuliggine delle candele e delle lampade, che un predicatore paragonò la cappella a una fucina²⁷.

12. Interno della Gnadenkapelle di Altötting, Baviera.



Storia e venerazione ad Altötting

L'immagine miracolosa di Altötting si trova in una cappella su pianta ottagonale (fig. 12), il cui interno risale al periodo carolingio. Quando Carlomanno di Baviera divenne re, nell'876, fece erigere una basilica ad Altötting, dove in seguito fu seppellito. Durante le invasioni degli ungheresi tutto il complesso fu devastato. Fu poi il duca Ludovico I di Baviera che nel 1180 fece risanare l'intera struttura. A partire da quel periodo rimase sempre un forte legame tra Altötting e i duchi di Baviera, fino al punto che essi, nel 1673, chiamarono l'architetto di corte Enrico Zuccali a rinnovare l'esterno dell'ottagono²⁸.

²⁶ T. Zingg, *Das Kleid der Einsiedler Muttergottes*, Einsiedeln 1974; Salzgeber, 2000, p. 193.

²⁷ Salzgeber, 2000, p. 194; D. Kälin, *Notwende*, cat. della mostra, Einsiedeln 2003, pp. 9-10; Holzherr, 2005, p. 4; Holzherr, 1987, pp.1-23.

²⁸ von Bezold, 1982, pp. 2379-2404; A. Gribl, *Altötting*, in *Marienlexikon*, I, 1988, pp. 118-120.

Come ad Oropa²⁹, poi pian piano su questo sfondo storico si andò sovrappo-
nendo la leggenda secondo la quale san Ruperto – vescovo di Salisburgo e grande
evangelizzatore delle Alpi orientali – a partire dal 696 avrebbe fondato Altötting e
imposto anche il culto della Madonna Nera (fig. 9). Aventin è il primo che, nella sua
Historia Otinga, uscita nel 1518, racconta questa leggenda³⁰.

La venerazione della Madonna nella cappella a pianta ottagonale è anteriore alla
realizzazione della statua poi annerita, come ci fa capire un sigillo, sul quale è raffi-
gurata una Madonna seduta.

Come risulta dalle fonti, a partire dal 1386 i canonici dovevano occuparsi soprat-
tutto dei pellegrini, che allora già accorrevano da tutta Europa. Di conseguenza si
decise di ampliare la chiesa, aggiungendo una navata, e di costruire il deambulatorio
intorno all'ottagono (fig. 8).

La grande fama e le fortune della statua di Altötting iniziarono con un miracolo
nel 1489, allorché una madre portò il suo bambino morto davanti alla statua, si mise
a pregare e il bambino si risvegliò. Un ulteriore sviluppo del culto si può notare a
partire dal momento in cui Maria divenne *patrona Bavariae* sotto Massimiliano I di
Baviera, cioè intorno al 1600³¹.

In entrambi i casi qui analizzati, cioè Einsiedeln e Altötting, le statue in origine
non erano nere, ma lo divennero con il tempo, a causa del fumo delle candele. Inve-
ce, fin dall'inizio le statue erano state scolpite in modo tale da poter essere rivestite.
Man mano che cresceva la venerazione e aumentava il flusso di pellegrini le statue
diventavano sempre più nere e, in collegamento con il processo d'annerimento, le
Madonne furono progressivamente separate dall'accesso diretto. In seguito vennero,
per così dire, integrate nella sfera celeste tramite un'aureola d'oro. Se poi più tardi si
decise anche di dipingere il volto annerito, questo avvenne probabilmente per distin-
guere il volto della Madonna da quello di una creatura comune. Inoltre, sia a Einsie-
deln che ad Altötting, l'immagine miracolosa era legata ad una sorgente miracolosa.
Il luogo di venerazione veniva sempre messo in rilievo da una costruzione centrale, e
ad Altötting come ad Einsiedeln questa funzione veniva svolta dall'ottagono. In en-
trambe i luoghi, il colore nero caratterizza anche lo spazio che circonda l'immagine
mariana. Si tratta sempre di luoghi che erano stati significativi durante la prima cri-
stianizzazione o che lo erano divenuti in seguito attraverso delle leggende. Altötting
ed Einsiedeln erano inoltre allo stesso tempo anche luoghi prediletti dai sovrani.

Copie delle statue e pellegrinaggio

Della Madonna di Altötting si conoscono oggi oltre 272 copie, e della statua voti-
va di Einsiedeln oltre 50³². Come mai queste immagini miracolose venivano imitate e
perché in un numero così elevato di casi?

Fin dai primi pellegrinaggi era prassi abituale che il fedele, una volta giunto ai
luoghi santi, volesse portare con sé delle reliquie, dei ricordi o anche solo degli og-
getti considerati sacri, in quanto riempiti con sostanze provenienti dal santuario o
in quanto erano stati in contatto con il santo o gli erano appartenuti. Questi oggetti,
fin dai primi tempi, potevano poi essere decorati con i titolari del luogo sacro, op-
pure essere copie di tavole dei santi o anche imitazioni dei reliquiari. Una volta che
il pellegrino era tornato a casa, questi oggetti gli assicuravano tutela e protezione, in
considerazione delle fatiche e degli stenti che aveva dovuto patire per raggiungere la
lontana meta del suo pellegrinaggio³³.

²⁹ I. Siede, *La diffusione delle Madonne nere nell'arco alpino*, in *Il volto oscuro del divino*, VI Convegno Internazionale di Studio, Bari-Foggia-Lucera, 20-23 gennaio 2010 (in corso di stampa).

³⁰ von Bezold, 1982, pp. 2383-2384.

³¹ von Bezold, 1982, pp. 2379-2404; Gribl, 1988, pp. 118-120; R. Bauer, *Bayerische Wallfahrt Altötting. Geschichte-Kunst-Volksbrauch*, Ratisbona 1998⁴, pp. 24 e 32.

³² Suckale-Redlefsen, 2009, p. 164.

³³ A. Angenendt, *Heilige und Reliquien*, Monaco 1994, pp. 132-137.



13. Copia della Madonna di Einsiedeln, prima del 1663, Gottshaus, St. Pelagiberg, Svizzera.



14. Schabmadönneli, circa 1675, una volta a Bressanone, Collezione privata.

In questo senso, non sorprende che entrambe le immagini miracolose qui analizzate si trovino lungo strade antichissime e molto importanti, rimaste importanti vie di comunicazione e di pellegrinaggio anche dopo il Medioevo e addirittura sino ad oggi.

Per Einsiedeln è fondamentale soprattutto la via proveniente da Reichenau, che passa da Costanza e Zurigo per poi continuare per Santiago o per Roma, via Coira e via Como. Già nel X secolo i re prendevano questa via per giungere a Roma. Holzherr, ad esempio, ha raccolto informazioni su numerosi pellegrini, anche di alto rango, che passavano per Einsiedeln, nel loro pellegrinaggio verso Roma o Santiago. Ad esempio sappiamo che sia Carlo IV, nel 1354, che l'imperatore Sigismondo, nel 1417, sono passati per Einsiedeln³⁴. Un'altra importante via proveniva invece dalla Francia (Alsazia), attraversava il Giura per arrivare poi ad Einsiedeln. Di conseguenza una buona parte delle copie dell'immagine miracolosa di Einsiedeln si trova lungo queste antichissime strade e parte è sparsa in vari luoghi montani³⁵.

Le copie riproducono fedelmente sia il colore nero che i vestiti. Una delle prime repliche dell'immagine di Einsiedeln, della fine del Quattrocento, è quella di Freudenfels. Con questo tipo corrisponde anche quella di St. Pelagiberg, a Gottshaus presso Bischofszell, che si trova dunque sulla via di pellegrinaggio proveniente da Costanza. Questa chiesa fu fondata nel 1486 e divenne subito meta di pellegrinaggio ad una copia molto fedele della Madonna nera di Einsiedeln (fig. 13). È alta 118 cm, scolpita in legno di tiglio e con il retro incavato, ed è dipinta in modo identico a quella di Einsiedeln. La critica più antica datava la statua alla fine del Quattrocento, ora si propende maggiormente per una data attorno al 1663. In questo senso potrebbe anche essere una delle statue che Einsiedeln fece scolpire da Josef Kälin nel periodo della Controriforma, e che vennero poi consacrate e sigillate dall'abate del monastero³⁷. Purtroppo, in questo contesto non è possibile analizzare dettagliatamente tutte le copie, che avevano diverse forme, e delle quali alcune erano dipinte, altre stampate e altre ancora erano di piccole dimensioni per essere collocate nella cappella privata (fig. 14)³⁸. Vorrei però sottolineare come, con il progressivo aumento del numero di pellegrinaggi nella seconda metà del Quattrocento, sia parallelamente e immedia-

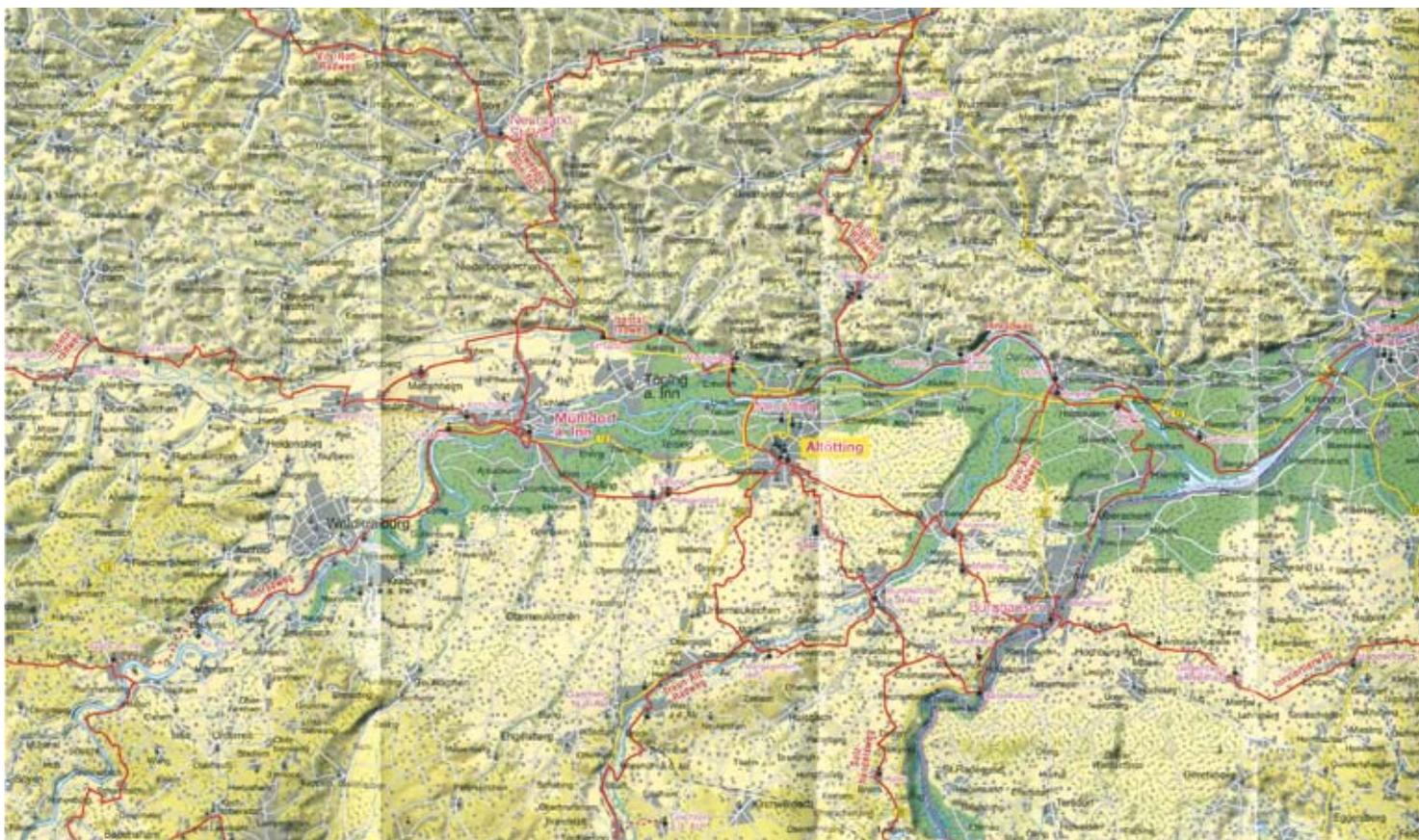
³⁴ Holzherr, 1987, p. 22.

³⁵ M. Tobler, «Wahre Abbildung». *Marianische Gnadenbildkopien in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz*, in "Der Geschichtsfreund", 144 (1991), pp. 1-426.

³⁶ A. Knoepfli, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau*, parte III, *Der Bezirk Bischofszell*, Basilea 1962, pp. 384-388.

³⁷ La Madonna a Rastatt è una Madonna scolpita da Kälin con una reliquia della Madonna einsiedlense, ugualmente quella di Schlackenwerth. Devo la segnalazione a p. Lustenberger.

³⁸ Cfr. *Schabmadönneli*, circa 1675, una volta a Bressanone, ora collezione privata; una stampa della Madonna di Einsiedeln databile nel secolo XIX, Gressoney; Kälin, 2003, p. 13.



tamente aumentato anche il numero di copie della Madonna di Einsiedeln presenti lungo le vie di pellegrinaggio che portavano al monastero svizzero.

15. *Vie di pellegrinaggio ad Altötting.*

Paragoniamo ora questa situazione con quella di Altötting. Le vie di pellegrinaggio che fino ad oggi portano ad Altötting sono 14 (fig. 15). Queste seguono le antiche strade e confluiscono nel luogo dove, nel Basso Medioevo, la via Romana che portava da Augusta a Salisburgo si incrociava con quella che veniva dal Brennero e proseguiva poi per Passavia³⁹. Come Einsiedeln, anche Altötting era un punto di riferimento per chi voleva giungere nei luoghi santi di Roma o Santiago de Compostela. A partire dal Quattrocento, lungo queste strade e vie di pellegrinaggio troviamo diverse copie della Madonna Nera di Altötting nella versione “nuda”⁴⁰. Voglio mostrare qui due esempi del XV secolo presenti a Mainburg e Dorfen (fig. 16), e rimasti là fino ad oggi. Quella di Mainburg è inoltre anche una Madonna dal volto nero. I pellegrini provenienti da Weltenburg e diretti ad Altötting passavano da Mainburg, mentre a Dorfen passavano quasi tutti quelli che provenivano dall’ovest, da Monaco, da Frisinga o da Augusta. Entrambe i luoghi furono fondati dai duchi bavaresi. Inoltre, anche se non sappiamo di quale provenienza siano, in vari musei – per esempio a Monaco e a Zurigo⁴¹ –, si trovano delle repliche quattrocentesche/cinquecen-

16. *Copia della Madonna di Altötting, secolo XV-XVI, Dorfen, Wallfahrtskirche.*



³⁹ H. Bauer, A. Kellendorfer, *Pilgerradwege nach Altötting*, Hohenwart 2003.

⁴⁰ Per esempio la Madonna di fine Seicento a San Giorgio di Zellhof presso Perwang; la

Madonna bruna nella chiesa *Maria Schnee* a Schleeburg; la Madonna della *Etzkapelle* a Dorfen; la Madonna di Raitenhaslach oppure la Madonna della *Altöttingkapelle* della Ni-

colaikirche di Monaco.

⁴¹ Schweizerisches Landesmuseum (Inv. AG 41), cfr. Suckale-Redlefsen, 2009, p. 170.

tesche dell'immagine miracolosa di Altötting. Le sei copie presenti nel Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera sono del secolo XV-XVIII e in tutti e sei i casi il tipo di legno, le misure, il carattere dell'immagine e la veste cromatica rivelano che si tratta di copie della Madonna di Altötting. Ma una sola di queste Madonne è nera⁴². Questo fenomeno ancora non è stato oggetto di uno studio sistematico, ma sembra che – diversamente dalla situazione di Einsiedeln – alcune delle suddette copie dell'immagine miracolosa di Altötting siano collegate con l'attività dei duchi di Baviera e il loro ruolo di fondatori di numerose chiese. Le copie della Madonna di Altötting si trovano soprattutto nella zona che al tempo corrispondeva alle diocesi di Salisburgo o di Frisinga, Ratisbona e Passavia. Queste copie arrivarono fino ad Ossiach in Carinzia. Dalla fine dell'VIII secolo in poi Ossiach apparteneva ad Altötting. Nella navata settentrionale di questa chiesa si trova una replica del 1912 della statua venerata ad Altötting: si tratta probabilmente della copia di una statua più vecchia⁴³.

⁴² Graf, 1896, p. 79, no. 1299-1302; *Ibid.*, no. 1303 data del Seicento ed è anche bruna; *Ibid.*, p. 86 no. 1359 è una copia in bronzo fuso databile poco dopo il 1711 e si trovava sopra l'ingresso principale di una casa a Monaco di Baviera nella Pfandhausstraße 7. La Madonna bruna di Altötting diveniva protettrice di case.

⁴³ S. Hartwagner, *Ossiach. Kirche und Stift*, Klagenfurt s.a., pp. 71-72.

⁴⁴ von Bezold, 1982, p. 2401.

⁴⁵ Schmidt-Sommer, 1993, p. 652.

⁴⁶ G. Benker, *Ludwig der Bayer, ein Wittelsbacher auf dem Kaiserthron*, Monaco 1997, p. 260.

Nell'ambito di un eventuale studio sistematico sarebbe da integrare anche l'osservazione che, per quanto riguarda la statua di Altötting, le lesioni del legno nella zona della nuca sono riconducibili all'estrazione di alcuni pezzettini di legno successivamente riconosciuti come reliquie⁴⁴. Molto probabilmente essi furono poi piantati nelle varie copie del simulacro di Altötting (fig. 16).

E a questo punto si spiega anche perché fosse dorata l'immagine votiva tra le braccia di san Ruperto, che avevamo osservato all'inizio di questa presentazione (fig. 1): la Madonna di Altötting semplicemente non era (e non è) solo la statua di una santa, ma è una vera e propria reliquia.

Personalmente ho l'impressione che anche nel Tardo Medioevo la presenza delle Madonne dal volto nero nell'arco alpino sia da ricondurre principalmente al grande flusso di pellegrini diretti a Roma e a Santiago, i quali speravano di ricevere una protezione particolare dalle Madonne Nere.

Per quanto riguarda l'arcidiocesi di Salisburgo durante il Medioevo è necessario ricordare ancora un altro aspetto. Indipendentemente dalla leggenda tarda che narra come il primo vescovo di Salisburgo abbia donato la Madonna di Altötting, il culto della Vergine aveva a Salisburgo un ruolo molto importante già dal Basso Medioevo. Le prime chiese venivano abitualmente dedicate alla Madonna⁴⁵. In questo modo, accanto al primo nucleo di potere civile, ad Altötting apparve presto l'ottagono dedicato alla Madonna e situato praticamente all'incrocio delle più importanti vie di collegamento. Sono questi, secondo me, i principali motivi per cui i duchi bavaresi hanno sempre avuto una particolare attenzione per il santuario di Altötting. L'ottagono con l'immagine miracolosa era infatti il centro della topografia sacrale della Baviera.

Tutti i sovrani bavaresi avevano un particolare legame con la Regina dei Cieli. Le ultime parole di Ludovico di Baviera – il fondatore dell'ottagono di Ettal, dedicato anch'esso alla Madonna e dotato di un'immagine mariana quasi coeva con quella di Altötting –, furono: «Mutter Gottes, Himmelskuningin, bîs bî mîner schîdung...» («Madre di Dio, sia presente alla mia morte...»)⁴⁶. A quale Madonna volesse rivolgersi non lo sappiamo, in quanto non poté terminare la frase perché morì.

Ringrazio la dott.ssa Mechthild Pörnbacher, il prof. Guido Gentile e il padre Othmar Lustenberger per i loro consigli.



Monastero di Einsiedeln, Madonna Nera, spoglia (*Klosterarchiv Einsiedeln KAE, F3.32/3.1*)

Origini e trasformazioni del culto della Madonna Nera oltre Atlantico

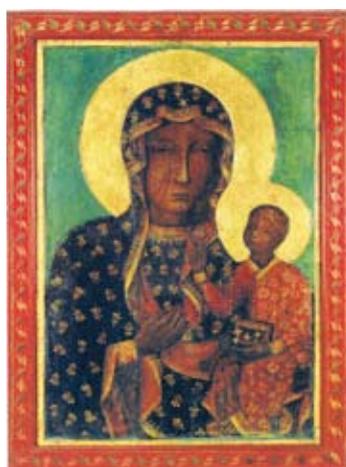
Małgorzata Oleszkiewicz-Peralba

Università del Texas in San Antonio



1. *La Vergine di Guadalupe, Città del Messico.*

2. *Nostra Signora di Częstochowa, Polonia.*



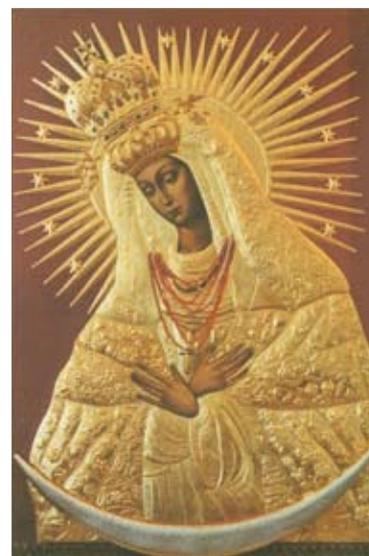
* Se non indicato diversamente, tutte le traduzioni proposte nel testo inglese sono mie.

¹ L. Chiavola Birnbaum, *dark mother: african origins and godmothers*, San Jose 2001.

In questo studio*, ho compiuto una ricerca sulle origini e le trasformazioni del culto della Madonna Nera nel Vecchio Mondo e nelle Americhe. Ho cominciato con l’Africa e l’Europa e ho seguito le migrazioni nel Nuovo Mondo, specie in Messico, nei Caraibi e negli Stati Uniti.

Ho cominciato ad interessarmi all’argomento negli anni ’80, osservando le straordinarie analogie tra il culto delle Madonne latino-americane, quali la Vergine di Guadalupe del Messico (fig. 1), la Vergine del Carmen del Perù o Nostra Signora dell’Apparizione del Brasile e il culto della Madonna Nera in vari paesi dell’Europa Centrale, casi questi a me familiari, come ad esempio la Nostra Signora di Częstochowa (fig. 2) e la Nostra Signora di Ostra Brama (fig. 3) del mio paese d’origine, la Polonia e Nostra Signora Vladimirskaja in Russia. Nel corso della mia vita, ho viaggiato e studiato molto e ho condotto ricerche sul campo in Europa e in diversi paesi d’America Latina e in città con forti presenze latino-americane negli Stati Uniti. Tra i paesi da me attraversati, posso citare Polonia, Russia, Lituania, Spagna, Francia, Perù, Uruguay, Brasile, Cuba e Messico e tra le città degli Stati Uniti, New York, Santa Fe, San Francisco e la città dove vivo attualmente, San Antonio. Nella maggior parte di questi luoghi, ho potuto osservare una fervente devozione verso una o più Madonne Nere e ho cominciato a interrogarmi sulle ragioni di un culto così forte e diffuso e sulle sue diverse forme. Nonostante le differenze, le forme di devozione sembrano avere molto in comune, specialmente l’idea di base di protezione materna e di giustizia per tutti, sempre associata alle Madonne Nere. Analogamente, le Madonne Nere sembravano unire e accogliere diverse fasce sociali oggetto di divisioni, discriminazioni o in situazioni di pericolo.

Secondo gli studiosi di genetica, l’umanità proviene dall’Africa, da cui, in varie ondate migratorie, si è diffusa negli altri continenti. Gli storici della cultura, e tra questi Lucia Chiavola Birnbaum, ritengono che nel corso di queste migrazioni, i nostri antenati conservassero la memoria collettiva della Madre Nera¹ originale, la nostra madre comune. Gli scavi archeologici dimostrano come immagini di Grandi Dee Madri fossero venerate fin dai tempi più remoti. Un buon esempio è dato dal bassorilievo paleolitico della



3. *Nostra Signora di Ostra Brama, Vilnius, Lituania.*

Venere di Laussel, datato tra il 25.000 e il 20.000 a.C., trovato nella Francia meridionale. Il bassorilievo raffigura una donna incinta con la mano sinistra appoggiata sul ventre, mentre la destra impugna un corno con tredici incisioni, che corrispondono ai tredici mesi di venti giorni della gestazione, come il calendario lunare maya. Analogamente, nell'area delle attuali Ucraina, Moldova e Romania, si sono trovate statuine risalenti alla cultura neolitica di Cucuteni-Tripol'e che raffigurano donne il cui triangolo pubico, evidenziato, è identificato con la terra, da cui nasce la pianta (fig. 4). L'idea si è mantenuta per millenni e in ultimo ha preso la forma di molti diversi culti della Grande Dea Madre della nascita, della morte e della rigenerazione, quali ad esempio Mokosh e Żemynia nell'Europa del nord e Żywa o Żywie (fig. 5) e Złota Baba (Donna d'oro) in Polonia. Il culto della Madre Terra Umida in Russia e della Santa Terra tra gli slavi occidentali rimanda al potente archetipo della madre. La terra nera fertile fu poi identificata con la Vergine Maria, colei che dà alla luce Dio, colei che nutre, come si evince dalla poesia contadina del poeta russo Nikolai Kluiev:

La madre di Dio, la nostra terra nera,
benedice il contadino col dono del pane².

Lo stesso concetto lo si ritrova nella poesia contadina polacca:

E allora [il contadino] si inginocchia sul suo nero seno [della terra]
pieno di sole e di pioggia
e comincia a sussurrare una supplica a bassa voce
dacci terra – cara madre
il nero pane saporito³.

La Madre Nera era rappresentata dalle Grandi Dee Madri in diverse culture, quali la Ishtar babilonese, la Inanna sumera e la egizia Iside.

L'origine di quest'ultima Dea Madre Nera è descritta nell'aretologia di Maronea: «La terra, dicono, è la madre di tutti, da lei che è stata la prima (ad esistere) tu sei nata (come sua) figlia»⁴.

Iside ha preceduto da vicino l'immagine della Madre Nera di Dio cristiana. Possiamo notare somiglianze nella loro iconografia: quasi tutte le Dee Madri e le Madonne Nere sono rappresentate con la corona in capo, assise in trono col divino bambino in grembo, talvolta mentre lo allattano. Buoni esempi sono dati dalla egizia Iside, col suo divin figlio Horus (fig. 6) e dalla Madonna catalana di Montserrat con

² Citato in W. Nikitin, *Kult Matki Bożej a literatura rosyjska*, in *Kult maryjny*, Warsaw-Moscow 1989, p. 111.

³ Anonimo citato in J. Bartmiński et al., *Kosmos. Słownik stereotypów symboli ludowych*, vol. I, Lublin 1999, p. 54.

⁴ Vedi L. Zakbar, *Hymns to Isis in Her Temple at Philae*, Hannover-London 1988, p. 142.



4. Figurina di Dea Madre neolitica come donatrice della vita. Ucraina (M. Oleszkiewicz-Peralba).



5. Baba o Żywa. Ritaglio raffigurante una dea in forma di albero, simbolo della vita e della crescita (M. Oleszkiewicz-Peralba).



6. La dea egizia Iside con Horus (M. Oleszkiewicz-Peralba).



7. La Vergine catalana di Montserrat, Spagna (M. Oleszkiewicz-Peralba).

8. La Vergine Maria intenta a filare. Affresco della chiesa di Sorpe, Catalogna, Spagna (M. Oleszkiewicz-Peralba).



⁵ Zakbar, 1988, p. 51, inno 4.

⁶ E. Perkowska, *Złota Baba*, dattiloscritto, collezione Jacek Dobrowolski, Warsaw s.d., p. 27.

⁷ Vedi Nikitin, 1989, p. 110.

⁸ Anonimo citato in Nikitin, 1989, p. 108

⁹ «Podania, przesady, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody», *Zbiór wiadomości d Antropologii Krajowej*, ZWAK, 5 (1881), p. 152, citato in W. Eisele-K. Renik, *Sanktuarium Maryjne w Polsce*, in *Kult maryjny*, 1989, p. 38.

il figlio Gesù (fig. 7). Anche i nomi di antiche dee, quali “Regina del cielo e della terra” (Inanna) o “Signora del cielo, della terra e degli inferi” (Inanna e Iside)⁵, anticipano appellativi più tardi della Vergine Maria. Sono molti gli esempi di tale collegamento e vanno dagli appellativi assegnati da re e papi, quali “Regina di Polonia” e “Regina del mondo”, ai canti e ai poemi mariani, in cui la Madre del Dio cristiano viene presentata come “Signora del Cielo”, “Madonna eterna”, “Regina del Cielo e della Terra” e “Madre di tutto il Creato”⁶. Ad esempio, lo studioso russo, P. Florenski, scrive nella poesia *In pace*:

Ave Vergine, Regina del Cielo,
che porti Dio nel seno, da secoli immacolata
[...]
Vienici in aiuto, tu in cui dimora la Parola di Dio...⁷.

Un altro esempio è la poesia russa *Poesia per una Bellissima Regina*:

Bella Regina Madre di Dio!
Ascolta le preghiere dei tuoi servi,
Accogli le nostre calde lacrime,
Non chiudere le porte del regno dei cieli,
Salvaci dalla perdizione eterna!
Perché tu sei la terra, la madre terra intrisa di lacrime⁸!

Un altro attributo comune alla Dea Madre precristiana e alla Vergine Maria, Madre di Dio, è il loro collegamento tradizionale con la filatura. Azioni circolari, che comprendono anche il cucire, la semina e la danza, simboleggiavano la creazione della vita. Ed è sulla scorta di questo concetto che si eseguivano rituali pre-cristiani, come ad esempio le danze circolari (*korowody*), di solito sulle sponde di un lago (altro simbolo di fertilità). Immagini femminili del folklore slavo, quali Rusaka e Baba Yaga, spesso sono presentate come filatrici, in ciò simili alla dea Mokosh e alla dea-santa Paraskeva Piatnitsa, figura di transizione dell’Europa orientale (Russia, Ucraina, Macedonia e Bulgaria), che viene rappresentata come una filatrice di lino e lana, seduta accanto ad un pozzo per l’acqua. Nell’antica Grecia, le tre Moire o Parche erano le filatrici del destino umano, rappresentate mentre «filavano un filo d’oro, d’argento o di lana» che simboleggiava le tre fasi della vita umana. La Madre di Dio cristiana è a volte dipinta e descritta anch’essa come una filatrice. Un racconto tradizionale polacco dice: «Una volta, centinaia di anni fa, la Madre di Dio filava così bene, filava un filo sottile, lungo»⁹. Anche nel Medio Evo erano popolari immagini della Vergine Maria intenta a filare. Cito alcuni esempi: *Maria Vergine con una conocchia*, un dipinto del XV secolo del Maestro di Erfurt e un affresco del XII secolo della chiesa di Sorpe, in Catalogna (fig. 8). Nel primo, l’azione della filatura indica chiaramente la crescita graduale della vita, mentre il filo passa sopra l’immagine tonda di Gesù nel ventre di Maria. Al di là dell’Atlantico, molte dee azteche e pre-azteche erano dipinte anch’es-

se con fusi, bacchette di filatura e fagotti di cotone da filare¹⁰. Si possono trovare collegamenti anche nelle religioni latino-americane di derivazione africana, come ad esempio candomblé, santería, e vudu, ed anche nelle credenze dei maya, in cui l'albero sacro, il *kapok*, chiamato rispettivamente *iroko*, *ceiba*, *mapou* e *yaxche*, produce seta-cotone, materiale usato per filare e tessere.

La Madonna Nera di Częstochowa è considerata Madre e Regina di tutti i polacchi e del mondo. La sua icona, conservata nel monastero paolino di Jasna Góra in Polonia è un'opera bizantina datata tra il VI e il XIV secolo. È dipinta nello stile *Hodigitria* o "Colei che indica la via": la Madonna sostiene il bambino Gesù con la mano sinistra e con la destra lo indica come "la via per l'umanità". L'originale di questo stile di pittura si trovava a Costantinopoli e fu bruciato nel 1453 dai turchi, durante la conquista della città¹¹. La parola deriva dal sito del monastero *Hodegon* di Costantinopoli, in cui avevano sede le *hodegon* o guide. Nel dipinto, Gesù regge il Vangelo e lo sguardo della Madonna è diretto verso lo spettatore. Comunque, le origini leggendarie dell'icona risalgono ai tempi biblici e si dice che fu proprio san Luca a dipingerla su una tavola ricavata dal tavolo della Sacra Famiglia. Il dipinto fu portato nel santuario di Jasna Góra, probabilmente nel 1382 dalla Rutenia, dopo la fondazione del monastero paolino di Jasna Góra da parte del duca Stanislao di Opole, poco tempo prima quello stesso anno. Nella seconda metà del XV secolo, il famoso storico e canonico di Cracovia, Jan Długosz (1415-1480), scrisse nel suo *Liber beneficiorum dioecensis Cracoviensis*:

[A Częstochowa] è conservato un dipinto di Maria, la più gloriosa e venerabile delle vergini, la regina del mondo e dei polacchi, eseguito con stupefacente e straordinaria maestria, il cui volto conserva la più serena espressione da qualunque punto di vista lo si guardi. Si dice che sia opera di san Luca, proprio l'evangelista [...]. Chiunque osservi il dipinto è pervaso da un senso di peculiare devozione, come se stesse osservando una persona viva¹².

L'icona acquistò rapidamente grande rinomanza, dato che si credeva che avesse compiuto molti miracoli, sia individuali che nazionali, tra cui la salvezza della Polonia dall'invasione svedese del 1655, detta *Potop* o "Diluvio", e da diverse "alluvioni" posteriori, quali russificazione, germanizzazione e secolarizzazione. Papa Giovanni Paolo II ne ha confermato la forza e il significato nella famosa dichiarazione riferita al santuario di Jasna Góra: «Qui siamo sempre stati liberi»¹³.

Re, dignitari e soldati si sono genuflessi davanti al suo altare, chiamato "Altare della Patria", invocando protezione e vittoria in battaglia per una Polonia libera e per un'Europa cristiana¹⁴.

Dalla fondazione del monastero, tutti i re polacchi, tranne l'ultimo, Stanislao Augusto Poniatowski (1764-1795), sono venuti a Jasna Góra dopo l'incoronazione per rendere omaggio a Nostra Signora di Częstochowa. Inoltre, nel 1656, il re Jan Kazimierz proclamò la Madonna di Częstochowa "Regina di Polonia" e nel 1717 papa Clemente XI la incoronò "Regina del Mondo"¹⁵. Le sue funzioni protettive ricordano quelle di un *palladium*, ovvero l'immagine scolpita di Pallade Atena che doveva servire a salvare Troia dagli invasori e che faceva parte della tradizione delle deità protettive. Ancora oggi, la Madonna Nera di Ostra Brama è esposta in una finestra sopra l'antica porta di Vilnius e i devoti vengono a inginocchiarsi e a pregarla in mezzo alla strada.

¹⁰ Ad esempio, le dee Tlazolteotl-Ixcuina, Teteo-innan/Toci, Temazcalteci, Huixtocihuatl e Ciuacoatl. Vedi T. Sullivan, *Tlazolteotl-Ixcuina: The Great Spinnet and Weaver*, in *The Art of Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, a cura di E. Hill Bone, Washington DC 1982, pp. 8-21; D. Durán, *Book of the Gods and Rites and The Ancient Calendar*, trad. e cura di F. Horcasitas e D. Heyden, Norman (Oklahoma) 1971, tav. 24; Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*, trad. C. E. Dibble e A. J. O. Anderson, 6 voll., Salt Lake City 1950-1969, 1:4.

¹¹ R. J. Abramek, *Teologia sanktuarium Jasnogórskiej Bogarodzicy*, in *Jasnogórski ołtarz ojczyzny*, a cura di Jan Majdecki, Częstochowa 1991, p. 13.

¹² Citato in J. S. Pasierb-J. Samek, *The Shrine of the Black Madonna at Częstochowa*, Warsaw s.d., p. 6.

¹³ Abramek, 1991, pp. 11-14.

¹⁴ Esempi sono il re Jan Kazimierz e anche il re Jan Sobieski che fermò l'invasione turca a Vienna nel 1683.

¹⁵ Z. Podgórzec, *Kult obrazów Maryi w Polsce*, in *Kult maryjny*, 1989, pp. 26.

La Madonna Nera è stata anche considerata la “Regina e Comandante della Polonia”, la “Vergine Madre di Dio”, “Fortezza di difesa”, “Città potente e ben fortificata”. Il suo culto è diventato strettamente interconnesso con la nazione polacca. In molte raffigurazioni, è stata ed è ancora rappresentata insieme a simboli patriottici, quali stemmi araldici e bandiere. Ma probabilmente il ruolo e il sentimento prevalenti che circondano la Madonna di Częstochowa sono quelli relativi alla sua funzione materna e protettiva verso la Chiesa, la nazione polacca e tutti i credenti¹⁶. Ma il suo ruolo supera queste categorie, dato che il suo grande potere richiama anche devoti al di fuori della religione cattolica. La sua immagine porta anche i segni dei colpi di spada inferti da invasori nel 1430, tre tagli sulla guancia destra di Maria, che potrebbero simboleggiare le ferite inflitte alla nazione polacca e anche le ferite di Cristo. Nel corso dei secoli e ancora oggi, l'icona della Madonna Nera di Częstochowa, collocata nel monastero paolino di Jasna Góra, è stata considerata miracolosa e ha attirato milioni di pellegrini e visitatori dalla Polonia, ma anche da altri paesi e continenti. Il suo significato è espresso mirabilmente nella poesia *Preghiera a Maria Madre* di Wojciech Bąk:

Vergine!
 Uomini anziani sono morti col tuo nome sulle labbra –
 Soldati sono caduti col tuo nome sulle labbra –
 Credenti sono morti col tuo nome sulle labbra –
 Col tuo nome sulle labbra i condannati hanno salutato la luce del sole,
 Per i vincitori il tuo nome come un sigillo sulle labbra¹⁷!

La sua icona rappresenta il legame tra cielo e terra, tra umanità e deità. È colei che porta lo Spirito Santo ed è la Chiesa stessa¹⁸.

Per quanto riguarda i colori della Madonna Nera di Częstochowa, l'oro dell'aureola e dell'orlo della veste come il rosso della veste di Gesù e della fodera della veste della Madonna simboleggiano la divinità; il verde dello sfondo delle aureole, la rinascita, lo Spirito Santo¹⁹ e la crescita; e il blu scuro delle vesti indica l'infinito, il vuoto primordiale e il cielo (come nel suo nome “Regina del Cielo”). Nello stesso tempo, il rosso della veste di Gesù indica il potere esterno, mentre il blu indica la forza e la potenza interiore. Il nero – il colore della sua pelle – indica fertilità, rinascita e femminilità. La Pietra Nera, trovata nel Foro Romano nel 1899, contenente la più antica iscrizione in lingua latina (circa 500 a.C.) era un attributo della Grande Madre. Analogamente, la Pietra Nera, la *Ka'aba*, che simboleggia la Dea, esiste ancora oggi alla Mecca ed è considerata la più sacra dagli arabi, a partire quanto meno dal III secolo d.C.²⁰.

Un interessante aspetto dell'evoluzione della Madonna Nera polacca di Częstochowa oltre Atlantico è la sua identificazione con la Dea Madre Nera, Ezili Dantò, sugli altari e nelle cerimonie vudu di Haiti. Curiosamente, i tagli di spada sulla sua guancia destra sono reinterpretati come incisioni tribali africane. Ad Haiti, fa parte di una trinità di dee: Lasyrenn, Ezili Dantò e Ezili Freda, analogamente ad altre trinità di dee, di diverse culture, che corrispondono alle tre fasi della vita: gioventù, maternità e vecchiaia, e anche alle fasi lunari. Nelle regioni slave, sono le figure sommerse di Rusalka, la giovane; di Terra Madre Umida, la dea matura, e di Baba Yaga o Wiedźma (“colei che sa”), la vecchia strega sapiente che ha il potere della trasformazione. Oggi, sono ridotte a leggende e a fiabe e Rusalka e Baba Yaga,

¹⁶ Abramek, 1991, p. 18.

¹⁷ Citato in E. Rakoczy, *Jasnogórska Hetmanka*, Warsaw 1998, p. 15.

¹⁸ H. Paprocki, *Mariologia – wspólne źródło prawosławia i katolicyzmu*, in *Kult maryjny*, p. 13.

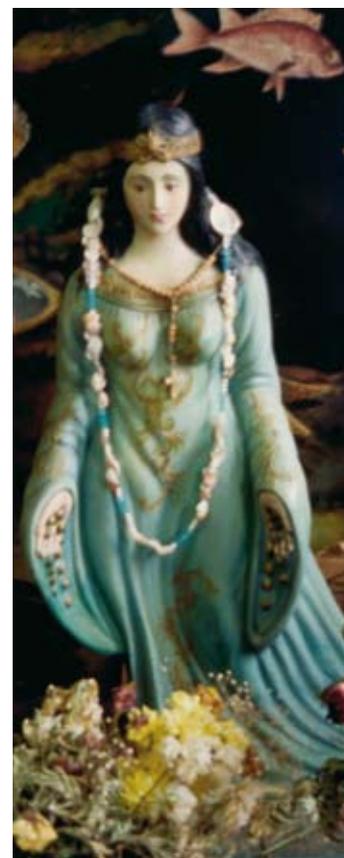
¹⁹ Abramek, 1991, pp. 11-12; W. Kopalinski, *Słownik symboli*, Warsaw 1990, pp. 492-495.

²⁰ B. G. Walker, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, New York 1988, p. 504; Kopalinski, 1990, p. 54.

sono state entrambe demonizzate, mentre la Madre Terra è stata assorbita dal culto della Madre di Dio. Nella cultura azteca messicana, la trinità è composta da Xichiquetzal, “Fiore di Queztal in fiore”; Tonantzin, “Madre Nostra,” e Toci “Nostra Nonna.” Nella religione afro-brasiliana candomblè, di derivazione yoruba, questa si compone di Oxum, la giovane dea civettuola; di Iemanjá, la dea madre (fig. 9), e di Nanã – la vecchia saggia. In particolare, nelle religioni sincretiche afro-latino-americane, come la santería cubana e la candomblé brasiliana, il culto di queste tre dee è assai vivo. Come la Vergine Maria, il cui nome latino, Maria, significa “i mari”, sono tutte collegate alle acque e rappresentano il ciclo di nascita, crescita e rigenerazione, caratteristico della natura.

Ma come ha potuto la Madonna Nera di Częstochowa arrivare sugli altari vudu di Haiti e di New Orleans negli USA? Si sa che tra le truppe inviate da Napoleone Bonaparte a soffocare la rivolta degli schiavi neri africani contro la dominazione francese nella colonia di Santo Domingo agli inizi del 1800, erano presenti soldati polacchi. La marcia di Napoleone attraverso l’Europa aveva fatto sperare i polacchi nella costituzione di uno stato polacco indipendente, dopo le spartizioni del XVIII secolo²¹. Sappiamo anche che, spostandosi all’estero, i polacchi portavano seco immagini della loro amatissima Madonna di Częstochowa. Molti soldati polacchi, adusi a combattere per “la nostra e la vostra libertà” (*za naszą i waszą wolność*), si unirono alla causa degli schiavi ribelli e rimasero ad Haiti. Nel tempo, l’immagine della Madonna Nera polacca fu adottata sugli altari del culto locale ancestrale africano, dando vita ad un fenomeno sincretico in cui la figura divina di una cultura o di una religione è reinterpretata in base a codici e credenze locali e identificata con un’altra. Tali fenomeni sono molto comuni in altre parti dell’America Latina, ad esempio, in Messico, a Cuba e in Brasile ove la religione cattolica fu imposta ai sistemi nativi di credenze indiane e africane. Il risultato fu l’inizio di nuove religioni, quali santería e palo monte a Cuba e candomblé e xangô in Brasile. Quando alcuni proprietari francesi di schiavi, temendo una rivolta nella colonia di Santo Domingo, fuggirono con i loro schiavi alla volta del territorio francese della Louisiana, nel sud degli attuali Stati Uniti²², il culto vudu e i suoi riti li seguirono e li si può osservare ancor oggi a New Orleans (fig. 10).

Il comportamento dei soldati polacchi era espressione dei loro sentimenti patriottici verso la Madonna Nera di Częstochowa. D’abitudine, gli esuli, i soldati e le persone in fuga portavano con sé le immagini della Madonna e pezzetti della terra nera polacca durante le persecuzioni e le diaspore dei secoli XIX e XX. Quando, ad esempio, Frederick Chopin emigrò in Francia nel 1830, aveva con sé un pezzetto di terra polacca²³, e quando mio padre, Eligiusz Oleszkiewicz, dovette lasciare la sua natia Vilnius dopo la II Guerra Mondiale, quando questa fu inglobata dall’Unione Sovietica, portò con sé l’immagine di un’altra Madonna Nera miracolosa, Nostra Signora di Ostra Brama. Durante secoli di spartizioni, guerre e persecuzioni della terra e del popolo polacchi, la Madonna Nera



9. La dea afro-brasiliana Iemanjá, Salvador de Bahia, Brasile, 1996 (M. Oleszkiewicz-Peralba).

10. Altare vudu, New Orleans, USA. La dea Ezili Dantò è raffigurata come la Madonna di Częstochowa, 2002 (M. Oleszkiewicz-Peralba).



²¹ Nel 1807, Napoleone creò il ducato di Varsavia, che non divenne mai uno stato indipendente e durò pochi anni, ma servì a ristabilire la Polonia sulla carta europea.

²² Napoleone vendette il territorio della Louisiana agli Stati Uniti nel 1803.

²³ J. M. Chomiński, *Chopin* [Cracovia, 1978], p. 53, citato in Bartmiński, 1999, p. 25.

è stata il simbolo che li ha tenuti uniti. Nel suo diario, il governatore nazista della Polonia, Hans Frank, riconosceva che: «Quando tutte le luci si spensero per la Polonia, rimasero pur sempre la Santa di Częstochowa e la Chiesa»²⁴. Storicamente, la sua immagine fu posta sui pettorali degli ulani, su corazze, bandiere, stendardi, dipinti, medaglioni ed anelli (fig. 11), e a lei sono state dedicate molte composizioni letterarie e musicali. Un buon esempio di devozione culturale è dato dalla poesia *Strażniczko granic* (*Custode dei confini*) del prete F. Ochała:



11. Pettorali con l'immagine della Madonna con Cristo e il blasone polacco (Collezione dell'autrice).

Nella tua gloria e nello splendore metallico delle bianche aquile
tu riempi tutta la storia polacca, Regina piena di grazia,
Maria, Custode dei confini.
Vigile Regina dei margini e degli accampamenti.
Non lasciare che il nemico ferisca la Terra natia, rimargina le sue ferite.
Vieni, vieni a salvarci, Madonna ferita!
La Battaglia della Fede infuria sulla fedele terra polacca.
Signora con la corona da regina, col tuo piede vittorioso
schiaccia la superbia... Guidaci!
Madre coraggiosa, tranquilla, porto sicuro!
Noi marceremo alla tua chiamata ripieni delle parole di Dio.
E sempre pronti a servire la nostra Regina²⁵!

Nella seconda metà del XX secolo, di essa si fecero usi nuovi e talvolta con vere trasformazioni. Sotto il papato di Giovanni Paolo II (1978-2005), la Madonna Nera cominciò ad essere considerata l'unificatrice dei tempi e delle nazioni, acquisendo titoli quali "Patrona dell'Unità europea" e "Legame tra Chiesa d'Occidente e Chiesa d'Oriente"²⁶. Durante il movimento di Solidarność, che ebbe inizio nel 1980 e portò alla caduta del regime comunista nel 1989, l'immagine della Madonna Nera fu applicate su risvolti di abiti, su guidoni, stendardi e su un francobollo di Solidarność; era considerata da tutti la patrona della lotta del sindacato polacco. Oltre a ciò, prigionieri politici mettevano la sua immagine sugli asciugamani, una consuetudine simile alla *arte de paño* con la Vergine di Guadalupe creata dai prigionieri messicani e messicano-americani. Negli anni 1980, furono create molte opere d'arte rappresentanti l'immagine della Madonna Nera ferita, identificata con la terra polacca. Un esempio significativo è dato da un dipinto del 1982 di Wanda Gałczyńska, *Stabat Mater*, in cui la Madonna è raffigurata trafitta da spade, piangente per la sua amata Polonia. Le trasformazioni si sono spinte anche oltre, come nella raffigurazione della Madonna di Częstochowa che indossa una maschera antigas, dal titolo "Morte nell'Aria", apparsa sulla copertina della rivista "Wprost", nel 1994, per protesta contro l'inquinamento atmosferico. Questa raffigurazione suscitò l'aspra opposizione della Chiesa cattolica, che la considerava sacrilega e, a quanto mi risulta, questo grado di trasformazione non si è più ripetuto in campo artistico o culturale in Polonia. Non è tuttavia possibile disconoscere che il ruolo ancestrale della Madonna Nera come combattente per la giustizia sociale e come protettrice del suo popolo, specialmente dei diseredati e dei senza voce, è rimasto e continua ad esprimersi in questa immagine.

Quando gli emigranti polacchi giunsero negli Stati Uniti, a partire dal 1854, anch'essi portarono con sé immagini della Madonna Nera e costruirono città e luoghi di culto, chiamandoli spesso col suo nome. Significativamente, il primo insediamento polacco negli Stati Uniti, fondato da esuli provenienti dalla Slesia, circa un'ora e mezzo a sud di San Antonio, in Texas, fu chiamato Panna Maria o "Vergine

²⁴ Rakoczy, 1998, p. 172.

²⁵ Citato in Rakoczy, 1998, p. 277.

²⁶ Abramek, 1991, p. 17.



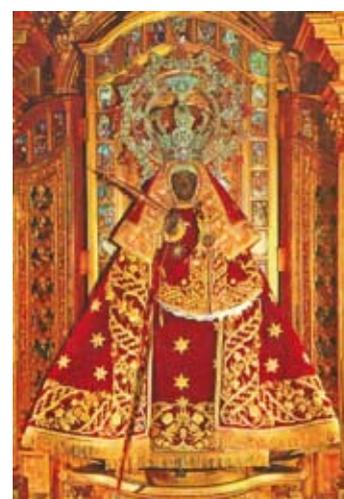
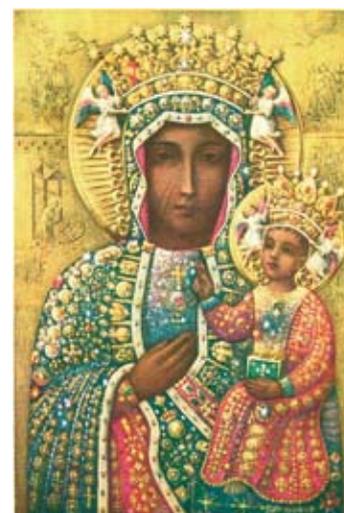
12. *Il santuario della Madonna Nera di Częstochowa di San Antonio, Texas, USA, 2010* (M. Oleszkiewicz-Peralba).

13. *La Madonna Nera di Częstochowa, stampa, USA* (Collezione dell'autrice).

Maria". Altre città in quest'area, ad esempio, Częstochowa e St. Hedwig, hanno preso il nome di santi e luoghi santi polacchi. Nel 1986, a San Antonio fu costruito un santuario dedicato alla Madonna Nera, a commemorazione del primo millennio di cristianesimo in Polonia (966-1966) (fig. 12). Curiosamente, all'entrata del santuario si può vedere l'immagine della Vergine messicana di Guadalupe, il che riflette il fatto che attualmente questo quartiere della città è abitato prevalentemente da una popolazione di origine messicana e il luogo di culto è comune a polacchi e messicani. L'identificazione simbolica di Nostra Signora di Częstochowa con la Vergine di Guadalupe conferma la similitudine delle loro funzioni.

Durante i lunghi passaggi oceanici, l'immagine della Madonna Nera veniva ripetutamente riprodotta, e talvolta trasformata, in base alle esigenze e alle circostanze locali. Ad esempio, in luoghi quali il Santuario e le Grotte della Madonna Nera di Częstochowa a Eureka, nel Missouri, le fattezze nere, severe e antiche di Nostra Signora di Częstochowa risultano molto più giovani e più chiare rispetto al ritratto originale. Questa è anche l'immagine della Madonna Nera che di solito si trova sulle cartoline religiose al di fuori della Polonia (fig. 13). Questa trasformazione delle fattezze non deve sorprendere, visto che nella società nord-americana è fortissimo il culto della gioventù e della bellezza, alimentato da Hollywood e dall'industria cosmetica, culto che colpisce tutte le aree sociali, religione compresa. Di conseguenza, anche la Madonna Nera ha subito un intervento di plastica facciale.

Un'altra Madonna Scura di cui vorrei occuparmi in questa sede, è quella indicata abitualmente col nome di Vergine di Guadalupe. La Guadalupe di Villuercas in Estramadura è una riproduzione tipica della Madonna Nera, una statua coronata e assisa in trono col divin bambino in grembo (fig. 14). Secondo la leggenda, questa immagine fu trovata da un povero pastore nel 1322 e il suo culto si diffuse in Spagna tra il XIV e il XVI secolo. Sappiamo anche che un gran numero di conquistatori spagnoli del Nuovo Mondo, tra cui Fernando Cortés, Pedro de Alvarado, Francisco Pizarro e Vasco Nuñez de Balboa, provenivano dalle regioni impoverite dell'Estremadura e molto probabilmente erano devoti alla Madonna. Comunque, mi concentrerò



14. *Nostra Signora di Guadalupe, Villuercas, Spagna.*

²⁷ Per quanto abbia cercato l'immagine della Vergine di Guadalupe di Villuercas verso la metà degli anni 2000 in Spagna, mi è stato impossibile trovarne una; si trovavano solo immagini della Vergine messicana.

²⁸ M. Oleszkiewicz-Peralba, *The Black Madonna in Latin America and Europe: Tradition and Transformation*, Albuquerque 2007, p. 53.

²⁹ Citato in *Testimonios históricos Guadalupeños*, a cura di E. De La Torre Villar e R. Navarro de Anda, Mexico City 1982, pp. 43-44.

³⁰ *Testimonios históricos Guadalupeños*, 1982, p. 65.

³¹ Citato in K. Tlapoyawa, *The Myth of La Virgen de Guadalupe*, 2000.

³² Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, a cura di Angel María Garibay K., Mexico City 1956, vol. III, p. 352.

³³ Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, 2 245b, e Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de México*, 2: 82, citati in J. Lafaye, *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness, 1531-1874*, trad. B. Keen, Chicago-London 1976, p. 215.

sulla storia della Vergine di Guadalupe messicana, un nuovo culto iniziato dopo la conquista del Messico (1519-1521), che, con l'andare del tempo, si impose sul precedente, perfino in Spagna²⁷. Per quanto la famosa leggenda affermi che la Vergine Maria apparve, da sola, con indosso un mantello turchese e una veste rossa (vedi fig. 1), all'umile indiano messicano (azteco) Cuauthtlatonzin, ("L'aquila che parla", battezzato poi col nome di Juan Diego), sulla collina di Tepeyac vicino a Tenochtitlan, oggi Città del Messico, nel 1531, non tutti accettano questa versione dei fatti. Quelli che non credono all'apparizione, danno dell'evento una versione diversa. Ritengono che il ritratto sia stato dipinto dal famoso artista indiano Marcos Cipac de Aquino e utilizzato per la conversione al cristianesimo, per la causa dell'indipendenza dalla Spagna ed anche per il consolidamento dell'identità nazionale messicana. Questa tesi è confermata da numerosi documenti, come ad esempio il famoso sermone del 1556 di frate Francisco Bustamante, che denunciava «il culto eccessivo rivolto ad un dipinto dell'indiano Marcos e collocato nel santuario di Guadalupe, perché riteneva il culto idolatrico»²⁸:

[Gli] pareva che il culto che la città prodigava presso un certo romitaggio o casa di Nostra Signora, che chiamavano Guadalupe, (fosse) molto dannoso per i nativi, perché faceva loro credere che il dipinto, opera di un indiano, facesse miracoli [...] e che dire loro [agli indiani] che un'immagine dipinta da un indiano facesse miracoli, creasse grande confusione e potesse annullare il bene che era stato seminato, perché altri culti, ad esempio quello della Madonna di Loreto e altri, avevano solide fondamenta mentre questo ne era privo, tutto ciò lo stupiva alquanto²⁹.

Non esistono neppure attestazioni scritte delle apparizioni della Vergine messicana di Guadalupe fino alla metà del XVII secolo. Inoltre, l'immagine è molto simile a quella collocata nel coro del santuario di Guadalupe a Villuercas, Spagna³⁰ e il museo storico del Castello di Chapultepec a Città del Messico conserva una particolare bandiera di Fernando Cortés, del tempo della conquista del Messico, che contiene anche un'immagine molto somigliante a quella della famosa Vergine messicana di Guadalupe. La figura sulla bandiera è stata descritta dallo storico italiano Lorenzo Boturini (1702-1775), come segue: «Su di essa è dipinta una bellissima immagine della Vergine Maria. Porta in capo una corona d'oro ed è circondata da dodici stelle d'oro, tiene le mani giunte in preghiera...»³¹. La corona e le stelle d'oro, contenute originariamente nell'immagine della Vergine di Guadalupe e visibili nei dipinti del periodo coloniale, sono state più tardi eliminate dall'immagine.

È anche documentato che la collina di Tepeyac, luogo delle cinque presunte apparizioni, era il luogo di culto più sacro della dea madre azteca Tonantzin-Ciuacoatl (Nostra Madre-Donna Serpente) al tempo della conquista, luogo frequentato da migliaia di pellegrini indiani. Lo dice fra Bernardino de Sahagún: «[S]u Tepeyac [...]. c'era un tempio consacrato alla madre degli dei, chiamata Tonantzin, che significa "madre nostra" [...] e la gente veniva da lungi [...] e portava molte offerte»³², anche per fra Juan de Torquemada: «[Tonantzin] era la divinità cui [gli indiani] erano molto devoti [...] folle innumerevoli venivano da centinaia di leghe intorno per la celebrazione dei giorni festivi della dea». Descrizione confermata dal gesuita Clavijero: «Tonantzin aveva un tempio su una collina ad una lega a nord di Città del Messico e le sue feste erano frequentate da folle immense di persone e si celebravano molti sacrifici»³³. Sahagún afferma anche che «a queste feste erano soliti partecipare uomini e donne, giovani e giovanette; grande era l'afflusso di gente in quei giorni e

tutti chiedevano andiamo alla festa di Tonantzin, e quando in quel luogo fu eretta la chiesa di Nostra Signora di Guadalupe, la chiamavano anche Tonantzin. [...] E ora vengono a visitare questa Tonantzin da molto lontano, da tanto lontano come prima, e questo culto è anche sospetto, perché ovunque vi sono molte chiese di Nostra Signora ed essi non le frequentano, ma vengono da terre lontane a questa Tonantzin, come per l'innanzi»³⁴. Inoltre, tutti i documenti storici disponibili mettono in dubbio le presunte apparizioni della Vergine di Guadalupe. Sappiamo anche che il primo santuario spagnolo fu costruito sulla collina di Tepeyac nel 1609 e che l'immagine originale di Tonantzin fu sostituita con un'altra, probabilmente quella della Guadalupe spagnola e in seguito, dopo il 1575, con la Guadalupe messicana³⁵. È solo dalla metà del XVIII secolo che Guadalupe diventa un centro di attenzione e anche di fervore collettivo, nazionalistico. Nel 1737 è stata proclamata patrona ufficiale di Città del Messico e nel 1746 dell'intera Nuova Spagna. Nel 1754 papa Benedetto XIV istituì la data ufficiale della sua festività cattolica³⁶.

Un attento esame dell'iconografia offre importanti chiavi di lettura del suo significato per i messicani. È una Vergine Maria cristiana, ma rivela alcuni tratti sincretici che la rendono una sintesi perfetta delle due principali componenti – indiana e europea – della nascente nazione messicana. Ad un'osservazione superficiale, grande è la rassomiglianza con l'Immacolata, specie col prototipo di questa, l'Immacolata "Tota Pulchra" dell'VIII secolo, e anche con la Donna dell'*Apocalisse*. Ma osservando meglio i suoi colori e altri elementi, si ricavano altre indicazioni sulla sua origine e sul suo significato. Il mantello, invece del solito azzurro, è turchese o azzurro-verde, il colore sacro degli Aztechi, associato con l'ovest e il sud, con l'acqua e il fuoco, con l'abbondanza e la scarsità. È anche il colore sacro di Chalchutlicue, la dea dell'acqua e della fertilità (quella con la gonna di pietre verdi), della Dea Madre Tlazolteotl (Dea delle Lordure) e del dio della guerra e del fuoco, Huitzilopochtli. La veste della Vergine di Guadalupe è di colore rosso, che per gli Aztechi simboleggia l'oriente, la gioventù, il piacere e la rinascita³⁷. Sta in piedi sulla luna ed è circondata dal sole e dalle stelle, elementi tutti del culto indiano e anche simboli dell'immaginario cristiano dei santi. I colori verde, rosso e dorato, come già ricordato, rivestono anch'essi un significato speciale per i cattolici e per gli abitanti del Vecchio Mondo: verde significa crescita e lo Spirito Santo; rosso e dorato indicano devozione e regalità. In questo modo, grazie alla sua iconografia sincretica a più livelli, la Vergine messicana di Guadalupe è piaciuta ed ha potuto essere interpretata in modi diversi sia dagli indiani che dai creoli.

Indipendentemente dalle sue origini – soprannaturali o costruite – la "Guadalupe", come viene spesso chiamata, ha svolto un ruolo molto importante nella consolidazione dell'indipendenza e dell'identità messicane. Analogamente alla Madonna Nera polacca di Częstochowa, è stata usata su bandiere patriottiche durante la guerra di indipendenza dalla Spagna del XIX secolo (1810-1821), durante la rivoluzione messicana del XX secolo (1910-1918) e durante la ribellione dei Cristeros (1927-1929), e compare nei dipinti simbolici del XVIII secolo, come quelli che raffigurano allegorie di Europa e Americhe unite dalla Vergine³⁸. Il suo culto è così forte che permea tutte le razze e tutte le classi sociali. Secondo lo storico messicano del XIX secolo, Ignacio Manuel Altamirano, unisce «tutte le razze [...], tutte le classi [...], tutte le caste, tutte le opinioni dei nostri politici. [...] Il culto della Vergine messicana è l'unico legame che li unisce»³⁹. La Madonna Nera polacca di

³⁴ Sahagún, 1956, vol. III, p. 352

³⁵ Lafaye, 1976, p. 233.

³⁶ S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, Mexico City 1995, p. 209.

³⁷ J. Soustelle, *El pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*, trad. spagnola María Elena Landa A., Puebla 1959, pp. 81-82.

³⁸ Esempi di questi dipinti sono il *Verdadero retrato de santa María Virgen de Guadalupe, patrona principal de la Nueva España jurada en México (1778)* di Josefus Rivera y Argomaniz, e il dipinto *Nuestra Señora de Guadalupe de México, Patrona de la Nueva España*, di anonimo, entrambi del XVIII secolo.

³⁹ Citato in Gruzinski, 1995, p. 209.

15. Magliette con Nostra Signora di Guadalupe in vendita presso la basilica omonima sulla collina di Tepeyac, Città del Messico, 2009 (M. Oleszkiewicz-Peralba).



Częstochowa e la Vergine messicana di Guadalupe hanno svolto ruoli simili nell'unificazione patriottica di nazioni divise, a causa di guerre o di invasioni straniere o a causa di popolazioni multi-etniche, multi-culturali.

Oggi, il culto della Vergine di Guadalupe è ancora fortissimo in Messico come anche nel "Grande Messico", ovvero le regioni degli Stati Uniti densamente popolate da persone di origine ispanica⁴⁰. Ed è qui, fuori dalla nazione messicana a prevalenza cattolica, che Guadalupe trascende maggiormente i confini della religione ed è adottata da gruppi diversi, come ad esempio il sindacato United Farmworkers, da gruppi contrari alla guerra e dalle femministe messicano-americane. È ancora la promotrice di cause diverse e la protettrice di tutti, nonostante la competizione dell'attuale concorrente messicana, la Santa Muerte⁴¹. Negli Stati Uniti, Guadalupe a volte abbandona il tipico atteggiamento di sottomissione e di staticità sul piedestallo e viene raffigurata mentre attraversa la strada, pratica il karate o lavora come una donna normale. Alcuni dei più importanti pittori chicani che hanno decostruito in questo modo la Vergine di Guadalupe sono Ester Hernandez, Yolanda M. López e Alma Lopez, tutte residenti in California.

La Vergine compare in opere letterarie, canzoni e dipinti ed è anche riprodotta su moltissimi capi di vestiario, dagli stivali, alle magliette, su braccialetti ed anelli nuziali, su medaglioni e persino nei tatuaggi (fig. 15). La sua apparizione su capi di vestiario è molto recente, ma l'arte del tatuaggio e dell'incisione su medaglioni risale ai periodi pre-ispanico e coloniale. Si presenta come un'immagine in grado di adattarsi al mutare delle circostanze e in costante fluttuazione, come gli immigranti che si identificano profondamente con essa. L'unico aspetto immutabile di questa Vergine Nera sembra essere il ruolo di protettrice e difensore dei suoi figli, specie dei più deboli, dei diseredati e dei discriminati, la sua tolleranza e il suo aiuto a tutti, il suo amore materno. Queste caratteristiche sono coerenti col fatto che la grande maggioranza delle apparizioni della Vergine Maria nel mondo hanno avuto come destinatari persone semplici, quali bambini (Nostra Signora di Fatima, in Portogallo), pastori (Nostra Signora di Guadalupe a Villuercas, Spagna), pescatori (Apparizione di Nostra Signora, Fiume Paraíba, Brasile) e indiani o schiavi africani (Nostra Signora di Guadalupe, Messico e Nostra Signora della Carità del Cobre, Provincia di Oriente, Cuba).

⁴⁰ Persone di origine latino-americana e spagnole.

⁴¹ Santa Muerte (Santa Morte): culto nuovo che ha fatto la sua apparizione a Città del Messico alla metà del XX secolo e si è diffuso in altre aree, tra cui Guatemala, Salvador e il confine USA-Messico. All'inizio era limitato a segmenti marginali della popolazione e anche al traffico di droga, ma negli ultimi dieci-quindici anni si è diffuso in tutte le classi sociali. Questa immagine emaciata, spesso abbigliata come la Vergine Maria, ha le sue radici nell'immaginario medievale e coloniale.

Tanto le Madonne Nere europee quanto le loro controparti del Nuovo Mondo sono collegate alle antiche Dee Madri africane, europee e medio-orientali e in quest'ultimo caso anche alle divinità americane native. Sono tutte tradizioni centrate sulla figura divina femminile con funzioni analoghe.

Abbiamo visto che la Madonna Nera, nelle sue molteplici manifestazioni al di là dell'Atlantico – alcune molto diverse da quelle ufficiali cattoliche – presenta sempre doti di saggezza, forza, protezione, nutrizione e amore, nonché messaggi di pace, giustizia e unione. Per essa, tutti i suoi figli, indipendentemente da nazionalità, razza e classe, hanno lo stesso diritto alla vita, al rispetto, alla pace e alla felicità. Attraverso secoli e continenti diversi, la Vergine ha svolto molto bene il suo ruolo e il suo amore materno, la sua guida e la sua protezione continuano ad essere esigenze molto sentite nel mondo moderno.

L'icona della Madonna Nera di Częstochowa. L'arte devozionale di Częstochowa come ricordo del pellegrinaggio a Jasna Góra

Janusz Jadczyk
Museo di Częstochowa

*Le immagini dipinte male
erano motivo di indignazione e addirittura di scherno.*

Il culto della Madonna di Jasna Góra, più comunemente detta di Częstochowa – che il principe Ladislao di Opole nel 1382 donò ai frati paolini, portandola dalla Rutenia Rossa (oggi territorio ucraino) e ponendola nella chiesa di Jasna Góra –, nell'arco di un secolo si diffuse capillarmente su tutto il territorio polacco. Al culto spirituale era legata indissolubilmente la coscienza religiosa dei polacchi che si recavano in pellegrinaggio a Jasna Góra. Gli oggetti devozionali e le immagini della Madonna Nera portati con sé sulla strada del ritorno, per i pellegrini rappresentavano una testimonianza materiale, ma anche un bene prezioso e speciale.

L'eccezionale esperienza spirituale dell'incontro individuale con l'originale nel santuario di Jasna Góra e gli immancabili souvenir dedicati alla figura della Vergine Maria, copie fedeli dell'immagine miracolosa, senza dubbio, furono e sono tuttora due elementi che testimoniano la devozione dei polacchi nonché una manifestazione del loro affetto per la Madonna di Jasna Góra, Regina della Polonia, chiamata nelle canzoni popolari dei pellegrini "Madonna Nera".

I documenti antichi basati sulle fonti danno molte informazioni sul culto della Madonna di Częstochowa. Già nel 1492 il re polacco Władysław Jagiello in una lettera al papa Martino V, descrive così il monastero di Jasna Góra: «... si mantiene soltanto grazie alle offerte dei pellegrini e trova sostegno dall'afflusso della gente, che per la maggior parte accorre in quella chiesa nella speranza della salvezza e della remissione dei peccati». La provenienza territoriale dei pellegrini che si recavano a Częstochowa era molto ampia: slesiani, cechi, moravi, lituani, ucraini, ungheresi e tedeschi.

Questo particolare omaggio all'icona della Madonna risale in realtà al profondo Medioevo (anche se mancano delle tracce materiali), ma fiorì particolarmente nel XVII secolo, periodo in cui, a causa di molte bufere di guerra e avvenimenti politici, aumentò la religiosità e si rafforzò notevolmente la devozione mariana. Nel 1681, nei sermoni scritti veniva sottolineato questo fenomeno: «Ricordati Nostra Signora che se tu volessi visitare tutte le chiese e i tabernacoli, non ne troveresti uno [...] che non sia ornato con la tua immagine».

In questa tradizione troviamo anche numerose conferme della venerazione nei confronti delle immagini mariane. Ad esempio, il sacerdote spagnolo Giovanni Eusebio Nieremberg nell'opera del 1698 *Affetto e amore verso Maria*, ricorda la convinzione del cristianesimo primitivo secondo la quale numerosi dipinti della Beata Vergine Maria traggono la loro essenza materiale, fisica e spirituale dalle opere dei dodici apostoli diffuse in tutto il mondo.

La diffusa venerazione per i ritratti della Madre di Gesù, Maria, è stata rafforzata dagli eventi soprannaturali, dalle guarigioni corporali, dai miracoli e dalle conversioni spirituali che si sono verificati al loro cospetto. Le indulgenze papali sono diventate, poi, incoraggiamenti istituzionali di venerazione nei confronti delle singole immagini miracolose e delle icone. Nel 1610 «una di queste indulgenze fu concessa da papa Paolo V alle immagini, corone del rosario, croci, tavolette dedicate a...».

Contemporaneamente oltre ai già citati impulsi positivi, si sfruttano volentieri anche i modelli negativi per influenzare l'immaginazione delle persone meno colte. Il loro messaggio è contenuto nel vivace dialogo con i dissidenti. Di conseguenza, per i credenti, alle immagini veniva dato un tema conduttore e conosciuto, venivano abbinare a preghiere singole e a intere raccolte. Per questo venivano appositamente stampate e incise sul metallo immagini mariane, targhe, oggetti religiosi, e agli artigiani orafi venivano commissionati medaglioni e anelli per i più abbienti. «... Erano così sinceramente devoti alla Beata Vergine, che portavano all'anulare il suo ritratto impresso su un anello», si legge nei sermoni scritti a Cracovia da Basilio Rychlewicz nel 1698.

La venerazione per la Vergine Maria raffigurata nell'immagine di Jasna Góra, ha assunto forme diverse nel corso della lunga storia della sua presenza a Częstochowa. Si sono sviluppati contemporaneamente il culto individuale di masse di fedeli di tutti i ceti sociali e quello ufficiale-nazionale consolidato dai re e dai ceti ricchi.

Le prime testimonianze compiute sul fenomeno delle repliche di massa della Madonna Nera di Częstochowa risalgono al periodo a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. Notizie precedenti non sono state conservate, anche se si può supporre la presenza di "qualche forma devozionale" anteriore.

Una particolare fioritura del culto e della devozione all'immagine della Madonna di Częstochowa si è verificata dopo gli oscuri eventi del "Diluvio Svedese", una guerra che devastò la Polonia a metà del XVII secolo. Le forze svedesi si arrestarono soltanto al monastero di Jasna Góra. Il santuario non venne conquistato, l'inverno del 1655 decimò i soldati che assediavano per 40 giorni le mura di Jasna Góra, e nel mondo di allora si diffuse la notizia della protezione miracolosa di Nostra Signora di Częstochowa sulla propria casa e sulla Polonia.

Questi meriti vennero riconosciuti anche dal re polacco Giovanni Casimiro che, qualche mese più tardi, nella cattedrale di Leopoli pronunciò i celebri voti e proclamò la Madonna di Jasna Góra Regina della Polonia.

Questi eventi, la cui fama si propagò in tutte le direzioni, diedero vita ad una particolare convinzione sulla miracolosità dell'immagine e sulla sacralità del luogo in cui essa si trova. Così i pellegrini si recavano dalla loro Regina, dalla Madre e dal suo cuore, per unirlo, con una fervente preghiera, ai propri cuori affaticati e provati dalla guerra svedese, e a ricordo di questo incontro si portavano sulla strada del ritorno la Madonna di Częstochowa. Questo fu ben descritto dal papa polacco, Giovanni Paolo II, nelle sue visite a Jasna Góra.

Il culto della forza protettrice della Madonna crebbe nel popolo polacco nel corso dei secoli, e con la crescente popolarità del centro religioso di Częstochowa, aumentò la domanda di ricordi devozionali e soprattutto della copia fedele dell'immagine miracolosa.

Nelle fonti del XIX secolo leggiamo: «... nessuno ha mai osato allontanarsi da quel luogo senza portare con sé anche solo una piccola immagine».

Quella delle immagini non divenne subito una produzione di massa e gli artisti di Częstochowa all'inizio non riuscirono a soddisfare tutte le richieste. Le copie più antiche giunte fino a noi, presumibilmente del XVI secolo, nacquero nei laboratori dei maestri di pittura della Slesia o di Cracovia. I fatti storici del XVII secolo, appena menzionati, svilupparono e rafforzarono sia il culto della Madonna di Jasna Góra, sia l'atmosfera devozionale di Częstochowa.

Quando l'immagine della Madonna col Bambino, scura, vestita di un abito di metallo decorato di pietre preziose, coralli, ambra, divenne oggetto di adorazione e desiderio, i monaci di Jasna Góra cominciarono a far venire a Częstochowa pittori, orafi, ebanisti, che dovevano riprodurre copie fedeli dell'immagine miracolosa, e con l'approvazione dei paolini, venderle ai pellegrini, dividendo i profitti con il monastero.

Le copie dell'immagine miracolosa finivano nelle chiese ma anche nelle case dei ricchi e dei poveri, e il tipo di immagine scelto dipendeva dalle disponibilità economiche degli acquirenti. Motivo per cui erano giustificate la pittura, l'incorniciatura, la doratura e anche la stampa su metallo delle immagini sacre. Sorsero quindi botteghe artistiche, laboratori di pittura e altre realtà che offrivano immagini e devozionali, inizialmente nei pressi del santuario di Częstochowa e poi in tutta la città.

Quello della produzione di immagini divenne un artigianato ben sviluppato e in breve, nel XVIII secolo, si arrivò ad una tutela della riproduzione fedele dell'immagine della Madonna Nera col Bambino.

Ma, accanto a questi artigiani comparvero anche i cosiddetti “guastamestieri” che non si rifacevano ad alcuna regola. Il loro unico scopo era di ottenere profitti facili abusando dell'ingenuità dei pellegrini. Contro il fenomeno della merce scadente venduta sulle bancarelle vicino al monastero combatterono sia gli artigiani che i paolini.

Si arrivò così, nel 1718, alla pubblicazione da parte del principe Dominik Lubomirski, amministratore dei beni di Częstochowa, di un elenco dei diritti e delle norme per contrastare la contraffazione e la riproduzione imperfetta dell'immagine miracolosa.

Tra le azioni preventive furono nominati dei cosiddetti “censori” che dovevano segnalare e distruggere le immagini dipinte male. Tuttavia il processo dell'aumento delle opere scadenti, il loro prezzo basso e la loro comparsa in massa, ma anche la richiesta di queste opere da parte dei ceti poveri, fece sì che le peculiarità artigiane cedettero pian piano il passo. Si trattò di un processo irreversibile che infine dominò tutta la produzione devozionale di Jasna Góra.

Nel XIX secolo i pittori di Częstochowa, i produttori di copie dell'immagine della Madonna, erano fortemente diversificati. Tra di essi si distingueva qualche eminente artigiano tutore dell'immagine, ma la maggior parte era costituita da contraffattori. La loro esistenza tuttavia era giustificata dalla crescente richiesta di copie a buon mercato, ma anche dalla sempre più frequente comparsa di commercianti da altri centri religiosi, che diffondevano le riproduzioni di Częstochowa per tutta la Polonia e anche all'estero. Nei pressi del monastero di Jasna Góra vendevano gli ambulanti (in polacco *budnicy* da *buda*, postazioni devozionali nei pressi dei cancelli attraverso i quali entravano i pellegrini).

Spesso queste immagini erano vendute dagli stessi pittori, direttamente nelle loro botteghe. Il pittore Adrian Głębocki nel 1879 scriveva che le immagini acquistate non erano ancora asciutte «... erano fatte nel giro di pochi minuti e pagate bene».

Tra gli altri artisti di Częstochowa si possono ricordare Edward e Kazimierz Błasikiewiczowie, il loro padre Jan, Edward Mączyński, Feliks Jędrzejczyk, Gottlieb Harbich.

Nella maggior parte delle riproduzioni c'era l'immagine della Madonna e la sua rappresentazione con il Cristo crocifisso. Si utilizzava anche come sfondo il panorama di Jasna Góra e su di esso l'immagine della Madonna sorretta da due angeli. Il viso e le mani della Madonna e del Bambino erano dipinte tradizionalmente di marrone scuro, mentre gli altri elementi del vestito e le decorazioni erano di colore chiaro. Predominavano il rosso, il giallo vivo, l'azzurro e il verde. Un tratto caratteristico erano i paramenti e lo sfondo floreale.

Molte delle immagini conservate hanno uno sfondo variegato con elementi dorati e ex-voto d'argento in rilievo. Altri tipi di immagini molto popolari tra i pellegrini erano quelle decorate. Solo i volti e la mani della Madonna e del Bambino erano dipinti con un colore scuro ad olio, i vestiti erano modellati in rilievo in gesso colorato, nei quali venivano incastonati elementi ornamentali. Spesso si trattava di stelle, rombi e roselline. A volte gli abiti erano di legno, come delle sculture a sé e ornati come quelli di gesso. Veniva utilizzata anche la tecnica della "pettinatura", cioè la decorazione dello sfondo con uno speciale pettine che creava l'effetto di linee parallele, ondulate o disposte a lisca di pesce.

A cavallo tra il XVIII e il XIX secolo cominciarono a diventare popolari i cosiddetti specchietti, cioè immagini dipinte sul vetro con uno sfondo a specchio. Probabilmente arrivavano dalla Slesia dove questa tecnica era molto diffusa. E contemporaneamente a questa tecnica comparve l'offerta di piccoli ritratti su specchietti con la cornice di metallo. I più piccoli venivano indossati come medaglioni o incastonati negli anelli.

La tecnica grafica era la più economica, più veloce da realizzare e la più facile da vendere. Questi i motivi per cui si impose in quel periodo.

Realizzati con la tecnica dell'incisione su legno, e successivamente dell'incisione su rame, e poi ancora stampati con appositi macchinari, oltre alle singole immagini incorniciate, cominciarono ad essere prodotti a Częstochowa anche i libri di preghiera e devozionali. Il livello della grafica devozionale era molto vario.

Predominavano le opere di arte popolare o addirittura primitiva, ma c'erano anche laboratori ad alto livello artistico. Gli incisori mettevano a disposizione i propri lavori a prezzi bassi, colorandoli soltanto con acquerelli di breve durata. Un'ampia offerta di questa tipologia di stampe di massa dell'immagine della Madonna di Częstochowa veniva proposta dalla nota stamperia e litografia di Kohn e Oderfeld.

Un interessante e altrettanto importante ambito dell'arte devozionale di Jasna Góra è quello della fotografia. Con il presentarsi di nuove opportunità, arrivarono a Częstochowa i fotografi con le loro macchine fotografiche per assicurarsi una buona postazione e scattare foto sotto le mura del monastero.

Affinché le foto fossero di maggior effetto, sistemavano su un telaio un grande telo speciale sul quale erano dipinti motivi mariani e di Jasna Góra, con la data della foto. La data veniva poi corretta più volte avendo cura che lo sfondo di Jasna Góra

fosse sempre attuale. Molte di queste fotografie e altri souvenir devozionali, croci, scapolari, rosari di legno e di vetro, immaginette sante e quadri si trovano ancora oggi nelle case polacche, a prova della nostra pietà popolare e della devozione alla Madonna, protettrice e Regina della Polonia.

Oggi Częstochowa è un grande centro socio-economico con 250.000 abitanti nel nord della Slesia, con le sue ambizioni metropolitane di civiltà e cultura. Ma nei pressi del monastero di Jasna Góra si possono sempre incontrare pellegrini in preghiera, e sulle bancarelle i souvenir devozionali, a volte riprodotti con i metodi antichi trasmessi nei laboratori di generazione in generazione. È evidente che il culto e la devozione dei polacchi sono la nostra grande forza.

Nota bibliografica

O. Kajetan Raczyński, *Cudowny Obraz Matki Boskiej na Jasnej Górze w Częstochowie*, Częstochowa 1948.

Aleksander Jaśkiewicz, *Sztuka Dewocyjna Częstochowy*, Catalogo della mostra, Museo di Częstochowa, Częstochowa 1991.

Antoni Jackowski, Izabela Sołjan, *Pielgrzymki na Jasną Górę*, dattiloscritto.

Antoni Jackowski, *Jasnogórskie pielgrzymowanie bez granic*, Częstochowa 2005.

Literatura i kultura w Częstochowie. Częstochowa w literaturze i kulturze, materiale privato a cura di Elżbieta Hurnikowa, Elżbieta Wróbel, Anna Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2009.

Z dawna Polski Tyś Królową. Pamiątka z pielgrzymki do Jasnej Góry, Catalogo della mostra a cura di Regina Rok e Aleksandra Jaśkiewicza, Museo di Częstochowa, Częstochowa 2002.



Sacro Monte di Crea, Cappella II, Riposo di S. Eusebio, con la statua della Vergine

Le Madonne eusebiane: Oropa e Crea

Delmo Lebole

Studioso di storia della Chiesa biellese

Il tema trattato riguarda i santuari di Oropa e di Crea. Sono stati uniti perché, secondo la tradizione, avrebbero una comune origine: sarebbero stati fondati da sant'Eusebio, vescovo di Vercelli, nel IV secolo. La storia di questi due santuari si svolge quasi parallela: troviamo gli stessi avvenimenti e costruzioni devozionali, come i Sacri Monti, edificati a Crea e a Oropa in tempi diversi, ma che formano un *unicum* con i rispettivi santuari per far conoscere in forma visibile anche agli analfabeti i misteri della vita della Madonna. E tanto a Crea quanto a Oropa, troviamo dei grandi caseggiati per ospitare i pellegrini.

Tratterò principalmente della statua della Madonna Nera di Oropa e del suo sacello.

Sono convinto che nessuno di noi risolverà l'enigma delle Madonne Nere. Si manifestano delle opinioni, presentando alcune scoperte, ma, più che di storia, si tratta di quei misteri che hanno creato le tradizioni, per rendere più famosi, più antichi e miracolosi i santuari nelle loro origini e nel loro sviluppo. La *devotio populi*, ha creato non solo devozione, ma anche una storia inventata, che è pura leggenda.

A diffondere questi finti ritrovamenti, che sanno di miracolo, hanno certamente contribuito quei questuanti, che a nome del santuario, per secoli hanno girato per le parrocchie a raccogliere offerte, credendo che il racconto delle grazie e miracoli che avvenivano a Oropa più sapeva di straordinario e taumaturgico, maggiormente invogliasse i fedeli a dare il loro obolo (fig. 1).

La statua e il sacello sono gli elementi più importanti nella storia di Oropa, ma non risolvono il problema del nero della Madonna. Gli esami fatti possono probabilmente aggiungere qualche elemento circa il colore dell'incarnato del volto della Madonna e del bambino Gesù e alla datazione, nulla più.

La statua, ricavata da un unico tronco, a cui fu unito il Bambino, è di legno di cembro o cirmolo: gli esami sul legno furono eseguiti nel 1910 e nel 1920. Entrambi furono ripetuti 12 e 10 anni fa con la prova del carbonio 14, confermando la qualità del legno e indicando

l'epoca dell'esecuzione della statua. Rappresenta una Madonna in piedi, che non ha un titolo particolare. Nella seconda metà del secolo scorso divenne opinione comune che rappresentasse la presentazione di Gesù al tempio. Nulla di più falso era mai



1. Statua della Madonna di Oropa con le corone e i gioielli della quarta incoronazione, del 1920.

stato scritto su Oropa. Le Madonne medievali, quando sono raffigurate in piedi e col Bambino in braccio e la corona in testa, come la nostra, non rappresentano mai un fatto della vita della Madonna.

Le tolsero il pomo e le misero in mano una vil moneta (mi dissero presa in Palestina).

Fu la prima e unica volta che la Madonna nella millenaria sua storia ebbe a che fare col denaro. Dagli esami fatti risulta invece che in origine le dita della mano destra sorreggevano un fiore, che, forse, anzi senza forse, a causa della sua rottura (si vede ancora l'inizio del gambo spezzato nella mano), fu trasformato in pomo sormontato da una croce. Il fiore in una mano della Madonna è un elemento tipico a tante statue medioevali.

La *Vita Antiqua* di sant'Eusebio, che risale all'VIII-IX secolo, è il primo documento che ci parla della costruzione, da parte di sant'Eusebio, di una cappella nella località di Crea. Nonostante la notizia della fondazione sia stata scritta quattro o cinque secoli dopo, la tradizione della fondazione del santuario di Crea da parte di sant'Eusebio doveva essere anteriore. Ma le date di sant'Eusebio e della *Vita antiqua* sono troppo distanti per affermare che la statua risalga all'epoca eusebiana.

Troviamo la stessa tradizione eusebiana a Oropa, molti secoli dopo e gli studi storici attestano che la statua è più antica di quella di Crea, datandola al XIII secolo, e può risalire, secondo gli ultimi esami del carbonio 14, ai secoli IX-X.

A questo punto bisogna mettere in correlazione la costruzione del sacello: gli archeologi sostengono che i tre sacelli della Valle di Oropa, Santa Maria e San Bartolomeo e di San Paolo della Burcina, possono risalire all'VIII-IX secolo. Esiste una stessa epoca sia per la statua sia per il sacello. Per Santa Maria di Oropa, statua e sacello risalgono più o meno allo stesso periodo (fig.1).

Per quanto riguarda la statua della Madonna, si è mai vista una statua medievale con un pomo in mano? A Oropa il pomo è un'aggiunta del 1500. In epoca antica, la statua aveva in mano, come si è detto, un fiore, come la maggior parte delle Madonne medievali. Quelle del periodo romanico sono raffigurate sedute o in piedi, *Maiestas* o *Sedes Sapientiae* e tengono con un braccio il Bambino e con la mano destra un fiore.

Una quindicina di anni fa, la statua è stata ritoccata e quando la sera veniva ritirata nell'appartamento del rettore del santuario, ho avuto la possibilità di fotografarla in tutti i particolari. In queste fotografie si vede che nella mano destra della Madonna, si trova ancora una parte del gambo di un fiore (fig. 2), che per la fragilità del legno probabilmente si ruppe e fu sostituito in un primo tempo da un pomo di legno, diventato d'oro e diamanti nel sec. XVII (fig. 3).



2. Particolare della mano destra della statua della Madonna di Oropa che un tempo teneva tra le dita il gambo di un fiore reciso come nelle statue medioevali francesi.

3. Particolare della statua della Madonna di Oropa con il pomo d'oro.



Un fiore simile si trova pure nella voluta del pastorale del vescovo Ajmone di Challant, conservato nel Museo dei tesori del santuario (fig. 4), dove la Madonna ha lo stesso atteggiamento della nostra e tiene nella mano destra un fiore intatto, con



4. *Pastorale in avorio di manifattura francese, IV sec.* (“Eventi e Progetti”).

il gambo e i petali, che sembra formino una margherita. In questo pastorale di avorio del XIV secolo la Madonna è ritratta alla maniera medievale, con un fiore in mano. Se poi si esaminano le fotografie di un'altra statua della Madonna, riprodotte quella di Oropa, che si trovava scolpita nel retro di una croce campestre di Fénis e rubata qualche decina di anni fa, si notano gli stessi elementi esistenti sulla statua del nostro santuario, confermando che il pomo esisteva già nel sec. XVI.

Com'è nata la tradizione eusebiana della Madonna di Oropa? Non abbiamo documenti antichi che attestino che sia stato sant'Eusebio a costruire il sacello o a portare la statua. È una tradizione per rendere più importante il simulacro, che col passare dei secoli si arricchì di sempre nuovi particolari. Si deve fare una distinzione tra storia e tradizione. Sant'Eusebio compare per la prima volta nei documenti relativi a Oropa solo nella *Chronica Bugellae* di Jacopo Orsi del 1488, in cui sta scritto che il santo pose la prima pietra del sacello dove si venera una miracolosa statua della Madonna, a cui accorrono fedeli anche da lontane regioni. Non si dice ancora che la Madonna era stata portata dallo stesso sant'Eusebio. La tradizione,

con sempre nuove aggiunte, divenne purtroppo storia, non soltanto tra i devoti di Oropa, ma anche tra gli scrittori.

Gli studi dalla seconda metà del secolo scorso hanno mosso guerra alla tradizione, distinguendo quanto poteva ritenersi storico e quanto era pura tradizione, o meglio invenzione. La critica storica, non priva di battaglie letterarie, spogliò la statua dalle incrostazioni fantastiche accumulate nel passato. Non si può però dire altrettanto per quanto riguarda la predicazione: dopo un periodo di smarrimento e di prudenza, di recente è ritornata alle “storie” vecchie, quando non si poteva scrivere di Oropa senza dire che era stato sant'Eusebio a trovare la statua in Oriente e a portarla a Oropa per dar vita a un santuario. Si osò affermare che la statua della Madonna di Oropa era stata scolpita niente meno che da san Luca, a cui si dedicò una delle cappelle del Sacro Monte.

Se qualcuno avesse negato queste cose – e questo è capitato personalmente anche a me non molti anni fa, – sarebbe stato giudicato reo del rogo, perché si era sempre creduto così, perché si era sempre scritto e parlato così. Jacopo Orsi è il primo scrittore che nel 1488 parla della tradizione, affermando che «il beato Eusebio pose la prima pietra del sacello di Oropa». Come seconda notizia dice che in quella chiesa era venerata un'immagine antichissima della Madonna, che attirava a sé numerosi fedeli, non soltanto dai villaggi vicini ma anche dalle regioni più lontane. Da questo si viene a sapere che la tradizione eusebiana nel 1400 non solo era esistente, ma doveva avere già allora radici antiche.

A che epoca possono risalire le origini della tradizione eusebiana? Non certamente all'epoca del vescovo Ajmone di Challant, che nel 1294 venne quassù a consacrare

la seconda chiesa di Oropa, non per le fantastiche sue origini, ma per l'aumento dei devoti, per cui non era più sufficiente il piccolo sacello. Alle origini di Oropa non troviamo fatti straordinari normalmente legati alla fondazione di molti santuari.

Ancora recentemente ho letto su un libro che il santuario di Oropa è stato fondato, alla fine del sec. XIII, dal vescovo Ajmone di Challant, il quale fece scolpire ad Aosta l'attuale statua e la portò quassù. Qualcuno osò scendere nei particolari, dicendo che prima di portarla da Vercelli a Oropa, la tenne una settimana nel suo studio. Nel Medioevo nessun santuario è nato in questo modo. I santuari sono sorti o in seguito a una apparizione della Madonna o da una immagine già esistente, ritenuta taumaturgica per qualche evento particolare.

Prima viene la statua, o l'immagine, e poi la *devotio populi*. Fa ridere pensare che il vescovo Ajmone un bel giorno ordini alla scuola lignea della Valle d'Aosta, sua terra di origine, una statua della Madonna, la porti a Oropa per fondare un santuario, affrontando cinque ore di cammino solo da Biella a Oropa per una strada che era un semplice sentiero o al massimo una mulattiera. Con una diocesi che a quei tempi comprendeva buona parte del Piemonte non poteva scegliere un posto più lontano e scomodo di Oropa!

È mia opinione che il santuario sia nato da un'immagine già esistente, già venerata e che attirava a sé i fedeli anche da lontano. Quindi la consacrazione della nuova chiesa da parte del vescovo Ajmone di Challant conferma che già esisteva una statua e anche una *devotio populi* in continua crescita, che necessitava di una chiesa più ampia.

La tradizione ha però avuto il grande merito di aver salvato il sacello medioevale, che nelle due ricostruzioni delle chiese nel sec. XIII e nel sec. XVII, fu adattato a presbitero, perché si era convinti che fosse stato costruito da sant'Eusebio.

In tutti i volumi dedicati alla storia di Oropa, non ce n'è uno dove non si parli delle sue origini miracolose: sant'Eusebio che trova la statua, san Luca che la scolpisce.

Un autore dice addirittura che se la statua non era stata scolpita da un santo, poteva essere stata scolpita soltanto dagli angeli.

La statua non ha titolo particolare, come la Madonna del Carmine, del Rosario, l'Addolorata, ecc. e neppure raffigura la presentazione di Gesù al tempio. La Madonna di Oropa è "Madre e Regina", *Regina Montis Oropae*. La regalità viene dalla corona, che poggia sul suo capo, la maternità dal Bambino che tiene sul braccio sinistro.

Come sono sacrosante le parole che leggiamo sul portale della Basilica Antica: «*O quam beatus, o beata, quem viderint oculi tui*». È una scritta augurale per il fedele che, dopo un lungo cammino, sta per incontrare la Madre.

Guardando quella scritta, si anticipa la gioia dell'incontro. Quella soglia che nel passato veniva baciata dalle lunghe fila dei processionanti, è il benvenuto da parte della Madonna. Sopra la porta del sacello un'altra scritta, dettata probabilmente dal vescovo Ferrero all'inizio del Seicento, quasi ci blocca: «*Advena, siste gradum, timeas intrare sacellum - quo pius Eusebius signa colenda tulit - et tulit et coluit. Testatur crypta*». «Pellegrino, fermati! Non ardire entrare in questo santo luogo costruito dal pio vescovo Eusebio. È un luogo sacro. Da tanti secoli è conservato e venerato come una reliquia». *Timeas*: «Abbi quasi paura a entrare». Il fedele era così accolto nella casa della Madonna. Poi la paura passava, si entrava nel sacello e trovavi una statua che gli scrittori esaltavano come antichissima e taumaturga, scolpita da san Luca e portata dall'Oriente dal pio Eusebio.

Col tempo, la fede ha ampliato quella piccola chiesa originale, con la costruzione di una terza e di una quarta chiesa, di un complesso di caseggiati, che formano il santuario, edificati per poter accogliere una folla sempre crescente di pellegrini.

L'incontro di una madre con i figli è sempre commovente. Si dimentica persino quanto si deve dire. Basta guardare e si trova la forza di aprire il cuore e deporre in quelle mani benedette la propria preghiera di ringraziamento o di richiesta. Doveva essere ancor più commovente nel passato, questo momento, perché fino a un secolo e mezzo fa la Madonna non era visibile tutto il giorno e veniva scoperta per poco tempo, a ora fissa, nel primo pomeriggio. E la gente arrivava e si accalcava sfilando davanti al sacello per poterla vedere anche per pochi istanti: «O *Quam beatus*», quanto è felice e fortunato, colui che ti può guardare. Si avverava il primo augurio «*Quam beatus... !*».

Questo poco tempo concesso ai pellegrini aumentava il desiderio di poterla vedere e dava forza per presentarle le proprie suppliche.

C'è un altro fatto interessante riguardante la statua: prima del secolo XVI non si trovano raffigurazioni (all'infuori della ricordata croce di Fénis), che rappresentino la Madonna di Oropa. C'era solo quella di Oropa e per vederla bisognava venire a Oropa, affrontando un cammino che sovente durava parecchi giorni.

Troviamo le prime due statue in legno della Madonna di Oropa soltanto all'inizio del 1600: una è conservata nella chiesa di San Giacomo del Piazza e l'altra nella chiesetta dell'Alpe di Mera in Valsesia.

Nonostante la presenza del Sacro Monte di Varallo, la devozione verso la Madonna di Oropa si era diffusa rapidamente anche in questa valle. Lo stesso voto della città di Biella, dopo la peste del 1522, di far dipingere una tavola raffigurante la Madonna attorniata dai Santi Ausiliatori contro le pestilenze, eseguita dal famoso Bernardino Lanino di Vercelli, non prende a modello la statua oropense, ma una delle tante Madonne della scuola pittorica cinquecentesca vercellese (fig. 5).

Aggiungerei ancora un'altra cosa, in riferimento al tema trattato dal Convegno: perché la Madonna d'Oropa è nera? Confesso per la seconda volta che non lo so. Sarei contento se un giorno qualcuno mi dicesse di averlo scoperto. Gli esami finora fatti sulla statua hanno fatto un passo avanti sull'epoca della scultura e sul fatto che non è nata nera, ma con l'incarnato a colori.

Qualche decina di anni fa i francescani del santuario di Crea avevano fatto restaurare la loro Madonna nera. Quando i restauratori la riportarono non volevano ritirla, dicendo:

«Questa non è la nostra Madonna! La nostra era nera». Togliendo l'ultima ridipintura, avevano trovato la policromia originale, che dimostrò come anche quella statua fosse stata dipinta di nero in un secondo tempo.



5. *Ex voto* dipinto da Bernardino Lanino in seguito alla pestilenza del 1522.

La Madonna di Oropa ha una caratteristica particolare. Se la osservate bene, vedrete un Bambino col volto di adulto e il volto della Madonna di una dolcezza incomparabile: è una Madonna che non sorride, ma che guarda, è una madre che accoglie il peccatore e il santo, che presenta il Figlio ai suoi figli, è la «*Nigra sum sed formosa*». Con il nero si è voluto nascondere la bellezza umana per mettere in risalto quella interiore. Vedrete un volto dai lineamenti velati, meno scuri, diverso da quelli delle mani e del Bambino: credo che i restauratori non abbiano mai osato ritoccare quel volto, conservando un nero più chiaro, che il tempo ha reso meno forte e più antico. Sulle guance della Madonna il nero è quasi scomparso e sta ritornando allo stesso colore del legno in cui fu scolpita.

È vuota nella parte posteriore (fig. 6), usanza praticata in tutti i tempi, per renderla più leggera nelle processioni e per una migliore conservazione del legno. Le labbra sono colorite di rosso (fig. 7). È un particolare importante perché conferma che la statua di Oropa, come quella di Crea e tante altre Madonne, non è stata dipinta di nero all'epoca della sua scultura, ma in un secondo tempo. E questo perché? È uno dei misteri di queste Madonne, risalenti in buona parte alla stessa epoca. In Occidente troviamo le statue nere, in oriente le icone.

Nel Biellese c'è una Madonna dipinta di nero fin dall'inizio: si tratta della statua della Madonna del santuario di Graglia. È una copia del 1620 della Madonna di Loreto, che riproduce un originale più antico. Nel santuario di Oropa si conserva un'altra statua del 1300. Si tratta di una Madonna seduta che guarda il Bambino che sta in piedi sulle sue ginocchia. Si diceva che fosse stata trovata in un solaio, ma dai documenti risultò invece che era stata acquistata da un antiquario di Torino verso la metà del secolo scorso e si seppe persino quanto era stata pagata. Era stata più volte ridipinta con gli incarnati neri. Fu restaurata fino a trovare i resti della policromia originale: anche in questa statua il nero era un'aggiunta posteriore.

Quando fu scolpita la statua di Oropa? Nel 1294, probabilmente il 15 di agosto, il vescovo di Vercelli, Aimone di Challant, salì su queste scomodissime montagne (prive di strade fino alla prima Incoronazione del 1620), per consacrare una seconda chiesa. Vi erano due soli edifici, la chiesa officiata da alcuni eremiti di origine locale, che al tempo del vescovo vercellese «*arctam vitam et penitentiam facentium*» e una piccola *domus*, dove vivevano e ospitavano i viandanti (*viatores*), divenuti in questo stesso secolo pellegrini. L'unico motivo giustificante questa costruzione va ricercato nella crescente *devotio populi*. L'avvenimento non creò leggende. Ancora una volta la devozione del popolo può spiegare la nascita e lo sviluppo da questo tempo in avanti del santuario.

Oropa ha come centro la statua della Madonna. Tutto il resto, quello che forma il santuario, è stato costruito nel corso dei secoli per i pellegrini, che fino a poco più di un secolo fa ricevevano gratuito l'alloggio e i poveri anche un piatto di minestra.

Senza la statua non ci sarebbe Oropa, e quando nei secoli passati si progettò di costruire una terza chiesa, si pensò di edificarla fuori o appena fuori dal recinto, verso la montagna, per conservare la Madonna nella sua secolare nicchia e per non demolire il sacello, dove il beato Eusebio l'aveva collocata. E così si fece.

I santuari crescono col tempo in proporzione della *devotio populi*. Pensiamo al santuario di cento anni fa e a quello di oggi: troviamo



6. Statua della Madonna di Oropa vista nella parte posteriore.

7. Particolare del volto della Madonna di Oropa da cui traspare la policromia originale.



due realtà diverse. Ed è cambiata anche la pietà popolare. Si sono conservati, modificandoli, gli antichi salmi o processioni delle parrocchie, che occupano quasi tutte le domeniche e feste della bella stagione. Non si sente quasi più parlare di “noventanti”, che nel passato formavano una classe di devoti assai importanti, come non si sente più cantare «la litania che tacque in tuo sacello or ora». Oropa aveva una doppia melodia per il canto delle litanie e una delle tradizionali devozioni popolari di chi pellegrinava al santuario consisteva nel far cantare le litanie. Il santuario è rimasto però una delle pietre miliari della nostra fede, una madre vegliarda che guida ancora le nostre popolazioni.

Oropa non ha bisogno di nessun aggettivo e di nessun commento: quando un biellese dice “Oropa” ha detto tutto, tanto che è diventato proverbiale il detto secondo il quale «I biellesi non credono in Dio, ma nella Madonna di Oropa sì». Quanta gente indifferente viene a Oropa, ma quando arriva davanti la chiesa, dice: «Nduma a salutè la Madonna» («Andiamo a salutare la Madonna»), come se fosse una persona di famiglia vivente. C'è qualcosa dentro di noi che ci conduce e ci attira verso la Madonna.

Concludo mettendo in risalto alcuni punti fondamentali:

1) La prova del carbonio 14 è stata fatta in due luoghi diversi: negli Stati Uniti e in Polonia. Le prove hanno dato risultati che differiscono di 30-40 anni l'una dall'altra, collocando la statua tra la seconda metà del IX secolo e l'inizio del X. È la stessa epoca dell'erezione del sacello e l'inizio della trasformazione dei *viatores* in pellegrini. Questa è la prova scientifica da cui risulta che la statua risalirebbe a quel periodo storico, mentre, gli storici dell'arte la dicono non anteriore al 1200.

2) Si tenga sempre distinta la tradizione dalla storia. La tradizione eusebiana di Oropa potrebbe (uso il condizionale) stare in piedi se si togliessero tutte le parti miracolose legate alla sua scultura da parte di san Luca, al suo ritrovamento in Oriente, al suo trasporto a Oropa da parte di sant'Eusebio e agli avvenimenti straordinari di tutti i tempi, affermando che sant'Eusebio non portò questa statua attualmente venerata (ci sono troppi secoli di distanza), ma *la devozione alla Madonna*.

3) Oltre alla statua, a Oropa è importante anche il sacello. Nei vari restauri, quando si doveva spostare una pietra, la si segnava per poterla ricollocare al suo posto originale, perché la tradizione sosteneva che in quel posto l'aveva collocata sant'Eusebio. Tanta fu la venerazione del sacello che fu conservato come una reliquia e nel 1920, pensando di valorizzarlo maggiormente, fu chiuso in una gabbia di marmi.

4) La statua della Madonna ha lasciato il santuario soltanto nel 1949, durante la *Peregrinatio Mariae*, che è da considerarsi l'avvenimento religioso biellese più importante del secolo. C'è un precedente che si trova anche in altri santuari. Già nel 1500 si era tentato di portarla a Biella nella nuova chiesa di Santa Maria Maggiore, ma vuole la tradizione che la statua sia diventata così pesante, che fu solo possibile riportarla indietro. Sul posto costruirono anche una cappella per ricordare l'avvenimento, in cui si vedono quattro canonici che, quasi sconfitti, riportano a Oropa la statua della Madonna.

Molteplici sono gli avvenimenti fantastici creati nella storia dei santuari: stiamo attenti a distinguere ciò che è vera storia da quello che è pura tradizione. Mi auguro che qualche studioso sia così fortunato da scoprire perché la Madonna di Oropa è nera e perché tante Madonne, come quelle di Oropa e di Crea, sono state dipinte di nero in un secondo tempo.

Nota bibliografica

Delmo Lebole, *Storia della Chiesa Biellese: il Santuario di Oropa*, 2 voll., Gaglianico 1996 e 1998.

Mario Trompetto, *Storia del Santuario d'Oropa*, Biella 1983.

Angelo Stefano Bessone, *Storia di Oropa dal XIII al XIX Secolo*, Centro Studi Biellesi, 1970.

Pier Luigi Perino, *L'albero della statua di Oropa*, in "Rivista Biellese", 12/3 (2009), pp. 5-17.

TAVOLA ROTONDA

VERGINE, MADRE, REGINA. LA RIVOLUZIONE CULTURALE DELLE DONNE

Il manto della Vergine. Aspetti della devozione mariana tra Medioevo e prima età moderna

Anna Benvenuti

Università degli Studi di Firenze

¹ R. Pacciani, *Santa Maria della Pietà a Bibbona e Santa Maria delle Carceri a Prato*, in *La chiesa a pianta centrale*, a cura di B. Adorni, Milano 2002, pp. 81-95. Sulla storia dell'edificio cfr. *Santa Maria delle Carceri, Prato*, Mostra iconografica e documentaria, Prato, giugno-luglio 1977, a cura di F. Guerrieri, Prato 1977 e S. Bardazzi, E. Castellani, F. Guerrieri, *Santa Maria delle Carceri a Prato: il punto di arrivo delle elaborazioni architettoniche dell'Umanesimo*, Prato 1978; *Santa Maria delle Carceri a Prato. Miracoli e devozione in un santuario toscano del Rinascimento*, a cura di A. Benvenuti, Firenze 2005.

² Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542*, ristampa anastatica, Firenze 1985, pp. 41-42.

³ La devozione mariana a Prato era del resto assai consolidata e ruotava attorno alla reliquia della cintura della Vergine Maria custodita nella pieve di Santo Stefano. Cfr. *La sacra cintola nel Duomo di Prato*, Prato 1995.

⁴ Landucci, 1985, pp. 47-48.

⁵ «Quanti mutamenti sono stati nella mia città pure nella figura di Nostra Donna? È fu un tempo, che a Santa Maria da Cigoli ciascuno correva; poi s'andava a Santa Maria della Selva; poi ampliò la fama di Santa Maria in Pruneta; poi a Fiesole a Santa Maria Primerana; e poi a Nostra Donna d'Orto San Michele; poi s'abbandonarono

E in questo tempo molto si parlava di una devozione di Nostra Donna trovata a Bibbona, d'un tabernacolo fuori di Bibbona¹, un trarre di balestro; ch'è una vergine Maria a sedere con Cristo in braccio come si levò di croce, come si dipingono l'altre piatà, La quale cominciò insino a dì 5 di aprile 1482 la quale si trasfigurava, cioè diventava d'azzurra rossa, e di rossa poi nera e di diversi colori. E questo dicono aver fatto molte [volte] insino a questo dì, e sanato diversi infermi e fatto molti miracoli e di molte paci, intanto che vi correva tutto il mondo. E non si dice altro in questo tempo e io ò parlato a molti che dicono di veduta averla veduto trasfigurare, in modo che gli è necessario a crederlo².

Così Luca Landucci, memorialista fiorentino, poi seguace di Gerolamo Savonarola, ricorda uno dei tanti prodigi che nel secondo Quattrocento toscano animarono immagini di Maria dipinte su vecchi intonaci di tabernacoli di strada. Nel suo diario, al luglio del 1484, egli annotava la nascita di una simile devozione a Prato³: «E in questo tempo, di luglio 1484, si cominciò una devozione a Prato d'una Vergine Maria la quale vi correva tutto il paese. Faceva de' miracoli come quella di Bibbona, in modo che si cominciò a murare e ordinare una grande spesa»⁴.

Anche qui, come a Bibbona, un dipinto a fresco rappresentante la Vergine col Bambino si era animato, manifestando la presenza "immanente" della Madonna e divenendo sede di apparizioni e miracoli.

Nel caso pratese si trattava di un dipinto con cui la pietà cittadina, tra il 1330 ed il 1340, aveva voluto dare conforto religioso ai prigionieri di un carcere – le dugentesche "Stinche" – ponendoli sotto il patrocinio della Madre dispensatrice di misericordia e dei santi Stefano, patrono della città, e Leonardo, tradizionalmente invocato per ottenere la liberazione dalle catene fisiche della prigionia e da quelle morali del peccato.

La "marianizzazione" dello spazio

I due casi segnalati dal memorialista non costituivano, nella Toscana del Quattrocento, una novità: dell'impennata mariana vissuta dalla devozione popolare già nel Trecento era stato noto e critico testimone anche un altro famoso narratore, il novelliere fiorentino Franco Sacchetti, che scrivendo ad un amico perugino lamentava la volubilità dei suoi concittadini nella predilezione accordata ad una serie di luoghi mariani sorti al suo tempo nel territorio fiorentino⁵. Viene da chiedersi quale sarebbe stata la reazione del letterato se avesse potuto assistere al maturo sviluppo

di quel processo che nel Trecento era solo agli esordi. Fu infatti a partire dal pieno Quattrocento che la proliferazione di epifanie mariane e la conseguente creazione di nuovi centri di culto assunse proporzioni rilevanti destinate a dilatarsi ulteriormente nei due secoli successivi⁶.

Alla redistribuzione del sacro mariano che toccò sia le aree rurali delle campagne sia gli spazi urbani delle città nella prima e nella piena età moderna presiedettero molti fattori, a cominciare da un riassetto complessivo del popolamento e dalla creazione di nuove necessità antropiche, ad esempio in conseguenza dell'avanzare del processo di bonifica di molte aree palustri⁷, da cui discese anche la necessità di un aggiornamento del tessuto ecclesiale. Determinante fu anche il rinnovarsi della pastorale e dei suoi strumenti – a cominciare dalla stagione della grande predicazione “popolare” e dalla mutazione da essa indotta nelle forme della comunicazione religiosa –, che comportò un impegno imponente nella rimozione di quei sedimenti arcaici che ancora scandivano tanta parte della vita devozionale sia nel mondo urbano che in quello rurale. Rimanendo in Toscana, ad esempio, nel 1428 Bernardino da Siena aveva officiato in Arezzo l'esaugurazione dell'antica fonte “tectata” in cui, sul colle *Pitillianum*, si era mantenuta desta una consuetudine culturale che rinviava al sedimento pagano dei culti per le acque e i loro poteri terapeutici⁸. Tra il 1435 ed il 1444 al suo posto venne edificata la chiesa-santuario di Santa Maria delle Grazie dalla quale gli osservanti francescani⁹ amministrarono in città il nuovo culto mariano, antidoto alle sopravvivenze superstiziose del passato. Nel 1480 a Boccadivino, sul versante emiliano dell'Appennino tosco-emiliano, la Madonna era apparsa a due pastorelli¹⁰. Nel 1484 aveva dato “nuova” veste santuariale ad un luogo, S. Brigida, anticamente segnato dal ricordo dei santi irlandesi che nel Medioevo “profondo” avevano fatto della diocesi fiiesolana un territorio missionario. Ad Arezzo, nel febbraio del 1490, un pellegrino reduce da Loreto vide scorrere lacrime sul volto dell'Annunziata che campeggiava in una edicola costruita molti anni prima, nel 1439, durante l'infuriare di una pestilenza. Il prodigio giustificò la genesi di un nuovo santuario, detto da allora della Madonna delle lacrime¹¹. Più o meno nello stesso periodo un dipinto di Maria cominciò a stillare gocce di sudore, nella chiesa S. Maria *foris portam* a Pistoia, giustificando la

tutte; e alla Nunziata de' Servi ogni persona ha concorso con gran con [lacuna nel testo] alla quale, o per un modo, o per un altro, sono state poste e appiccate tante immagini, che se le mura non fossero poco tempo fa state incatenate, a pericolo erano col tetto insieme di non dare a terra. Ora in fine a una picciola cappelletta che si chiama Santa Maria delle Grazie sul ponte Rubaconte, fatta a similitudine del Sepolcro di Cristo, tutti li popoli traggono; quasi ogni di conviene per lo piccolo luogo, che si spicchi della cera, per dare luogo all'altra. E così la gente: e Dio il sa quanto netta di peccati; come se Nostra Donna avesse più forza a far le grazie in un luogo, che in un altro. O gente stolta, che tut-

to questo sta ne' cuori nostri, che ogni volta che fossero ben disposti, in ogni luogo è apparecchiata la Nostra Donna. Voglio pur avere narrato questo, perché questi nostri pescatori religiosi ogni modo truovano, purché possano pigliare de' pesci non in quella forma, ch'è discepoli di Cristo. E questo è tutto per la maladetta cupidità, che in loro tanto regna». Franco Sacchetti, *Lettera a Giacomo di Bonconte Coppoli*, in Idem, *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano 1957, pp. 1115.

⁶ Cfr. in proposito A. Benvenuti, I. Gagliardi, *Santuari in Toscana. Primo bilancio di una ricerca in corso*, in *Per una storia dei santuari cristiani d'Italia: approcci regionali*, Atti del Convegno *I santuari cristiani*

dell'Italia settentrionale e centrale, Trento 2-5 giugno 1999, a cura di G. Cracco, Bologna 2002, pp. 265-310. Cfr. anche *Santuari di Toscana*, a cura di A. Benvenuti, Firenze 2002. Per i singoli santuari cui si fa riferimento, si veda il Censimento dei Santuari cristiani in Italia <http://80.205.162.231/>

⁷ Cfr. *Il paesaggio dei miracoli. Maria Santissima della Fontenuova a Mosummano. Santuari e politiche territoriali nella Toscana medicea da Ferdinando I a Cosimo I*, Atti del Convegno di Monsummano Terme, 6-7 dicembre 2002, a cura di A. Benvenuti e G. C. Romby, Pisa 2004.

⁸ M. Montesano, *Aspetti e conseguenze della predicazione civica di Bernardino da Siena*,

in *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, sous la direction d'André Vauchez, Rome 1995, pp. 265-276; M. Montesano, *Distruggere, fondare, sacralizzare*, in *La città e il sacro*, a cura di F. Cardini, Milano 1994, pp. 371-418.

⁹ M. Montesano, *L'Osservanza francescana e le dinamiche storico-religiose nella prima metà del Quattrocento*, in *Cultura planetaria o pianeta multiculturale*, 2 voll., a cura di S. Giusti, Roma 1996, I, pp. 295-308; M. Montesano, *Supra aqua et supra ad vento. "Superstizioni, maleficia e incantamenta" nei predicatori francescani osservanti (Italia, sec. XV)*, Roma 1999.

¹⁰ P. Guidotti, *La Madonna di Boccadivino: tradizione iconografica e poesia popolare*, Bologna 1983; P. Guidotti, *La Madonna di Boccadivino nel racconto secentesco di don Lorenzo Amoretti*, Bologna 1979; P. Guidotti, *Boccadivino: un santuario, una compagnia laicale, una religiosità popolare*, in *Analisi di un territorio*, vol. II, Bologna 1982.

¹¹ Cfr. *Ricordo del IV centenario del prodigio operato dalla Madonna delle lacrime in Arezzo: 1490-1890. Arezzo 1890*. Sorto nel 1439 accanto ad un ospedale amministrato dalla Confraternita della Santissima Annunziata, l'oratorio ospitò una statua della Madonna che, secondo quanto recita la leggenda di fondazione, il giorno 26 febbraio 1490, durante un violento temporale che danneggiò la struttura dell'edificio, fu vista piangere. In conseguenza della fortuna incontrata nella devozione locale l'antico oratorio fu sostituito nel 1517 da un tempio più elegante e maestoso.

¹² *Il Santuario di Santa Maria del Sasso di Bibbiena dalla protezione medica al Savonarola: storia, devozione, arte*, a cura di A. F. Verde e R. M. Zaccaria, Firenze 2000. Si veda anche V. Fineschi, *Compendio storico critico sopra le due... immagini di Maria Santissima che si venerano nella Chiesa de' PP. Domenicani di Santa Maria del Sasso nel Casentino*, Firenze 1792. Anche questo santuario era all'origine un modesto oratorio edificato negli anni della grande moria del 1348 nei pressi di una roccia sulla quale si riteneva che fosse apparsa la Vergine ad una bambina. Nel secolo successivo (1444) nuovi prodigi accrebbero la fama del luogo sacro che divenne uno dei più noti del Casentino, tappa del pellegrinaggio alla Verna, giustificando la sua radicale trasformazione architettonica. Coi frati predicatori osservanti, cui fu dato in cura il santuario, esso fu preso sotto la protezione medica.

¹³ A. L. Brogiali, *Il Santuario di Santa Maria delle Grazie presso Stia in Casentino diocesi di Fiesole*, Firenze 1874; *Invito al Santuario delle Grazie: profilo storico e guida per i visitatori del Santuario di Santa Maria delle Grazie presso Stia, in diocesi di Fiesole*, a cura di M. L. Fini, Prato [s.d.].

¹⁴ Come nel caso della Madonna delle Carceri anche l'immagine medievale della Madonna del Calcinaio di Cortona, effigiata sul muro di una conca, era collocata in un'area dismessa e poco dignitosa. Il prodigio che decretò il suo recupero culturale, accaduto nel giorno di venerdì santo del 1484 – quando i buoi di un contadino impegnato nell'aratura si inginocchiarono più volte davanti all'immagine della Vergine con il Bambino – richiamò una folla di devoti davanti ai quali, la domenica di pasqua, si produssero nuovi miracoli. Nel 1485 fu posta la prima pietra del santuario. Cfr. P. Matracci, *La chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona e l'opera di Francesco di Giorgio*, Cortona 1991; P. Davies, *Santa Maria del Calcinaio a Cortona come architettura di*

nascita del santuario della Madonna dell'Umiltà, mentre apparizioni a Bibbiena¹² e a Stia¹³ consacravano la nuova vocazione santuariale di alcuni "sassi" del Casentino o di edicole trascurate. Qualche anno prima, nel 1484, a Cortona l'omaggio prestato da alcuni buoi al lavoro davanti alla Vergine dipinta in una edicoletta rurale sanciva la nascita del santuario della Madonna del Calcinaio¹⁴; e ancora nella diocesi aretina, una piccola maestà edificata vicino ad una quercia era stata sede di manifestazioni prodigiose. Nuovi miracoli riportavano all'uso devozionale aree cultuali di più remota tradizione mariana, come Santa Maria delle Vertighe¹⁵, nei pressi di San Savino, o immagini care alla devozione civica, come la Madonna dipinta su una delle porte del castello di San Giovanni Valdarno¹⁶ che negli anni '80 del Quattrocento manifestava i suoi poteri concedendo prodigiosamente ad una nonna di poter allattare il nipotino rimasto orfano.

Questo tripudio mariano coinvolgeva anche le città, come Fiesole, con la sua antica icona mariana in Primerana¹⁷, o la non lontana Impruneta¹⁸, o Pisa, dove "sotto gli organi"¹⁹ si venerava una Madonna carica dei ricordi dell'epopea antimoresca della costa tirrenica, o Pistoia, dove una immagine di Maria si era animata davanti al letto di una inferma originando il santuario della Madonna del Letto²⁰. Per non parlare poi di Siena, città mariana per antonomasia, che nel culto alla Madonna del Voto²¹ richiamava la gratitudine cittadina per il pericolo scampato a Montaperti (1260). Ma

pellegrinaggio, in Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro, Atti del Convegno internazionale di studi, Urbino, monastero di Santa Chiara, 11-13 ottobre 2001, a cura di Francesco Paolo Fiore, vol. II, Firenze 2004, pp. 679-706; sempre utile G. Mancini, *Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona*, Cortona 1868.

¹⁵ *Ragguaglio storico del Santuario di M. SS. di Vertighe presso la nobil terra del Monte San Savino*, Siena 1840; T. Dalle Balze, *Guida storica del santuario di Vertighe*, Monte San Savino 1894. Secondo la cinquecentesca leggenda di fondazione, il santuario sarebbe sorto il 7 luglio del 1100, anno della prodigiosa traslazione della "Santa Casa" di Maria Vergine dalla Palestina sul colle delle Vertighe. Una chiesa dedicata a Maria era sicuramente esistente nel 1073, quando veniva ricordata in un documento, ma le attestazioni di una tradizione santuariale di culto risalgono al secolo XV, benché siano tali da lasciarci intendere che si tratta di un fenomeno ben più antico di quell'epoca.

¹⁶ S. Casciu, *Il Museo della Basilica di Santa Maria delle*

Grazie: guida alle opere e itinerario storico artistico nelle chiese di San Giovanni Valdarno, Montepulciano 1993; P. Bonci, *Madonne coronate in Italia e nel mondo: nel 3° centenario dell'incoronazione di Maria SS.ma delle Grazie di San Giovanni Valdarno*, Fiesole 2004. Il santuario si originò tra il 1478 e 1479.

¹⁷ *Santa Maria Primerana, chiesa del popolo fiesolano: le opere d'arte*, a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, Fiesole 1988; *Memorie relative alla chiesa e alla miracolosa immagine di Santa Maria Primerana di Fiesole*, Firenze 1802.

¹⁸ F. Rondinelli, *Relazione del contagio stato in Firenze l'anno 1630. e 1633. Con un breve ragguaglio della miracolosa immagine della Madonna dell'Impruneta*, Firenze 1634; G. B. Casotti, *Memorie storiche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, Firenze MDCCXIII; *Impruneta una pieve, un paese: cultura, parrocchia e società nella campagna toscana*, Firenze 1983; *L'Impruneta: una pieve, un santuario, un comune rurale*, Firenze 1988.

¹⁹ R. Cappelli, *La Madonna di Sotto gli Organi che si venera*

nel Duomo di Pisa, Pisa 1979; F. Baggiani, *La Madonna di Sotto gli Organi nella storia religiosa e civile di Pisa*, Pisa 1998.

²⁰ Il santuario, conosciuto anche come Madonna del Letto o Oratorio della Vergine Maria al parto di San Lorenzo, fu edificato tra 1450 e 1490 con la partecipazione finanziaria del comune di Pistoia nei locali di un ospedale dove la Madonna era apparsa di fronte al letto di una giovane ammalata. L'affresco che ritrae l'evento miracoloso fu realizzato nel 1490 e rappresenta la Madonna con in braccio il Bambino, avvolta da un velo e fluttuante nell'aria. Cfr. P. Bargellini, *La Madonna delle Grazie o del Letto: presso l'ospedale di Pistoia*, Firenze 1961; *La Madonna del Letto in Pistoia: origine e storia del Santuario a ricordo del I° Congresso mariano pistoiese*, Pistoia 1938; F. Porrettano, *La Madonna del Letto in Pistoia: origine e storia del Santuario con una relazione delle feste giubilarie celebratevi nel 1904*, Borgo S. Lorenzo 1905.

²¹ M. Butzek, *Per la storia delle due "Madonne delle Grazie" nel Duomo di Siena*, in "Prospettiva", 103/104 (2001/2002), pp. 97-109.

la Vergine “dagli occhi grossi” non era la sola venerata in città: nel corso del XV secolo, nel Terzo di Città una epifania assai simile a quella che si attribuiva al santuario imprunetino di Santa Maria – buoi che si inginocchiano consentendo il ritrovamento di una immagine dimenticata –, segnava l’inizio della devozione per la Madonna della Grotta, scandendo la fase quattrocentesca di una iperdulia mariana che nel Cinquecento si sarebbe poi risemantizzata nel culto prestato a quella di Provenzano. Anche in Firenze, che aveva vissuto un Duecento mariano all’insegna del riscatto dalla oppressione ghibellina, la Madonna dominava l’universo cultuale e culturale. Se gli alleluianti del 1233 con il loro capo carismatico, Giovanni da Vicenza, non avevano potuto varcare le mura della prudente città del giglio, sempre diffidente nei confronti dei gran moti devozionali, i domenicani che in quegli anni perfezionavano accanto all’immagine del loro fondatore anche quella dei colori guelfi di Maria, si erano attivamente impegnati a promuovere quelle associazioni e quelle devozioni che avrebbero fatto stringere sotto il mantello della Madonna i *novi cives* e le loro rivendicazioni politiche²². Nel Quattrocento Maria era ormai il “segno” dominante nel santorale della repubblica fiorentina: sua madre, Anna, l’aveva difesa contro i tentativi di tirannide riscattandone le libertà compromesse dalla dura signoria del duca d’Atene²³. Patrona dell’abbondanza e della sicurezza municipali la Madonna campeggiava nel mercato del grano cittadino di Orsanmichele fin da quando esso era divenuto scrigno di una delle prime e più importanti immagini miracolose della storia cultuale della città²⁴. A lei, venerata nei tratti arcaici di Santa Maria Primerana o in quelli, altrettanto “acheropitici”, della tavola dell’Impruneta, ci si rivolgeva devoti e sottomessi nei tempi peste e di carestia, di alluvione o di siccità, mentre anche il contado e le più remote aree rurali, nella seconda metà del Quattrocento, venivano “marianizzati” all’insegna di una nuova catechesi cristiana volta ad eliminare definitivamente quelle *superstitiones* che, umbratili, si addensavano attorno ad antichi luoghi “sacri” naturali, fossero essi massi erratici o fonti terapeutiche o galattofore²⁵.

La pietas mariana. Carsicismi cultuali

La “marianizzazione” devozionale avviatasi nel XIII secolo attingeva, nel corso del Quattrocento, anche a quel composito percorso di riscoperta che, promosso dall’Umanesimo, riportava in primo piano le “origini” della cultura cristiana. Il lungo processo di definizione teologica del culto mariano aveva avuto profonde ripercussioni anche nel formarsi della coscienza ecclesiologica: attraverso la riflessione patristica e l’esegesi scritturale, Maria era divenuta emblema e figura stessa della Chiesa, *mater* e *matrix* del popolo cristiano. In questa chiave la Vergine era stata lungamente eponima delle stesse strutture organizzative della cura d’anime, tant’è che a lei furono in prevalenza dedicate le pievi, a loro volta “matrici” di altre chiese. Questo antico sedimento mariano della struttura territoriale della cristianità d’Occidente venne talora sommerso sotto altre intitolazioni, determinate da fattori vari quanto casuali, non ultima la successiva acquisizione di una reliquia capace di spostare l’attenzione da un culto “generico” ad uno specifico. Ma al di là degli assestamenti prodotti dal divenire delle devozioni, il titolo mariano fu per lungo tempo sinonimo concettuale di “ecclesia”, e quindi anche del luogo fisico in cui popolo cristiano si adunava per segnare le tappe fondamentale della vita di ogni credente: dal battesimo con cui si sanciva, presso il fonte della “plebs”, la sua nascita spirituale, fino ai rituali di commiato con cui il suo corpo si avviava al luogo consacrato per l’eterna dimora. In

²² A. Benvenuti Papi, *Pastori di Popolo*, Firenze 1988; J. C. Maire Vigueur, *Religione e politica nella propaganda pontificia*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, a cura di P. Cammarosano, Roma 1994, pp.65-83.

²³ A. Benvenuti, *I culti patronali tra memoria ecclesiastica e costruzione dell’identità civica: il caso di Firenze*, in *La religion civique à l’époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, Rome 1995, pp. 99-118.

²⁴ Benvenuti, 1995, pp. 99-118 e 513-515. Per le più note immagini mariane a Firenze cfr. T. Verdon, *Maria nell’arte fiorentina*, Firenze 2002.

²⁵ M. Montesano, *Santa Maria del Sasso presso Bibbiena e altri santuari mariani in Toscana. Razionalizzazione ufficiale e cultura folklorica*, in “Archivio storico italiano”, 152 (1994), pp. 299-316.

questo modo l'intero percorso umano si svolgeva "sub tutela Matris", all'ombra cioè del simbolico *maphorion* di Maria, quel mantello sotto le cui pieghe amarono farsi rappresentare i suoi "fideles" nell'atto della richiesta di protezione e di soccorso.

Questo aleggiare di Maria nel vivere quotidiano delle campagne o delle città si spiegava anche entro le possibilità di acculturazione che il composito sistema semio-logico del suo culto garantiva, adatto com'era, pur nei suoi progressivi aggiornamenti culturali, a raccordarsi con ritualità e depositi culturali arcaici connessi con i "misteri" della fecondità. Né avevano scalfito questo zoccolo sommerso i lunghi e contrastati itinerari dogmatici che avevano visto la *Theotócos* divenire "materia" di alcune tra le controversie più scottanti nella lenta definizione teologica delle Chiese cristiane. Il bisogno di meglio definirla nel pensiero comune aveva convissuto con il suo ricarico di leggende e di tradizioni devote e con la più sofisticata speculazione dottrinale. Così la scarna narrazione dei Vangeli e dei testi canonici della Scrittura si era integrata coi tanti dettagli ed aneddoti della letteratura apocrifa, specie di quella dell'Infanzia, generando quei tratti umani e materni della Madonna che, più adatti al trasferimento iconografico ed alla affabulazione devozionale, caratterizzarono la percezione popolare di Maria. Nel periodo aureo della umanizzazione dei personaggi evangelici – quel XII secolo che fu dominio incontrastato della cultura monastica –, Bernardo di Chiaravalle, e con lui il suo ordine, i cistercensi avrebbero contribuito – sulla scorta peraltro di una tradizione che era stata propria anche di Cluny e della sua congregazione – a diffondere i tratti dolci e misericordiosi della Vergine, "mamma" del piccolo Gesù, mediando con i toni affettivi dei sentimenti e della tenerezza materna l'antica ieraticità che l'iconografia bizantina aveva privilegiato, rappresentandola come una imperatrice reggente in attesa della maturità del Figlio. Complessi percorsi culturali ne avrebbero fatto il simbolo della Chiesa trionfante così come la patrona della rimonta ortodossa contro l'eresia dapprima, contro gli infedeli poi. Entro questo percorso "politico", il significato ideologico della Vergine nelle varie "emergenze" critiche vissute dalla cristianità e dalla Chiesa assunse caratteri diversi: così, ad esempio, nel corso dal XIII secolo, quando nello scontro italiano tra i papi e l'impero svevo Maria divenne l'emblema politico dei guelfi, simbolo innalzato sugli stendardi di una avanzata gloriosa del "popolo" cristiano stanco dell'arroganza ghibellina dei "grandi" ed espressione delle sue nuove capacità associative.

Sottomessi ai suoi piedi, devoti laudesi ne avrebbero cantato i lamenti di Madre addolorata; fervidi flagellanti si sarebbero strappati le vesti sotto le sferzate della "disciplina"; pietosi borghesi si sarebbero tassati per dar vita ad ospedali o associazioni di mutua assistenza e solidarietà. Il Medioevo centrale ed infine quello tardivo – che si affacciava con i suoi timori alle incerte soglie di un mondo moderno atterrito dalla morte e terrorizzato dalla malattia più di quanto non fosse stato l'evo più antico –, si rivolgeva corale ed unanime all'intercessione di Maria perché interponesse il suo carisma materno presso il Figlio ed alleviasse dai loro tormenti gli abitanti della "valle delle lacrime". Signora della fede trasmessa dalla Chiesa, Maria avrebbe assicurato alle armi cristiane anche l'effimera vittoria antiturca di Lepanto, mentre pezzo dopo pezzo le reliquie d'Oltremare, attorno alle quali si erano addensate le pratiche devote dei "peregrini ad Jerusalem" prendevano – se non avevano già preso – la via dei nuovi santuari d'Occidente. Né è un caso che proprio all'indomani del definitivo assestamento del dominio turco in Levante – con il quale coincise anche l'abbandono delle residue speranze di un recupero cristiano dei luoghi santi –, la crescita dei santuari mariani in Occidente si sarebbe fatta esponenziale, raggiungendo tra Cinquecento e Seicento il suo acme.

Legittimazioni da Oriente: le reliquie

A servizio della costruzione di una “sacralità” mariana occidentale avevano comunque giocato, già nei secoli precedenti, molti fattori, a cominciare da quella secolare traslazione di oggetti dalla Palestina che aveva consentito all’Europa di riprodurre nel proprio seno una “topografia” leggendaria della diaspora apostolica che rendeva tangibili e vicini i principali protagonisti della vicenda evangelica²⁶. Costantinopoli, la capitale del mondo bizantino, aveva però preceduto l’Occidente in questa “raccolta” di santi pegni con i quali la città, che era stata di Costantino e di Giustiniano, aveva ribadito il proprio ruolo non tanto di “Secunda Roma” quanto di “Nova Jerusalem”. Dai tempi dei primi pellegrinaggi delle basilisse bizantine verso i luoghi della memoria cristiana – a cominciare da quella Elena, madre di Costantino, cui la tradizione avrebbe attribuito il ruolo del ritrovamento della croce –, non era mai venuto meno lo sforzo dei sovrani orientali di compendiare tra le mura della città imperiale il patrimonio delle più importanti reliquie cristiane, cominciando da quelle della Vergine. Nella città del Corno d’Oro si veneravano i principali capi di vestiario che la gelosa tradizione bizantina le attribuiva: la veste, la cintura, il *maphorion* (il velo blu), il sudario, insieme alle sue più famose immagini, acheropite attribuite a san Luca²⁷.

Questo patrimonio sacro radicò nei santuari di Blachernae e Chalkoprateia una quantità di consuetudini liturgiche che – pur nel persistere di importanti differenziazioni rituali tra le chiese d’Oriente e quelle d’Occidente – ebbe importanti ripercussioni anche nello sviluppo del culto mariano in Europa, dove si diffusero leggende e miracoli di matrice bizantina.

Sostenute da questo sedimento narrativo, sia orale che scritto, reliquie “corporali” di Maria – come il latte, che era facile procurarsi a Betlemme, i capelli, le unghie o i vari olii prodotti da immagini taumaturgiche –, cominciarono a circolare sempre più frequentemente in Europa tra XI e XII secolo, divenendo occasione per la promozione di appositi spazi culturali mariani, come Oviedo o Chartres. Ma sarebbe stato solo con la rapina costantinopolitana del 1204 che oggetti più significativi, come la cintura, l’anello o le varie vesti, conobbero più o meno legittime *translationes* dal tesoro della Vergine del Faro su cui si avventarono i razziatori crociati. Il sacro bottino rapinato a Costantinopoli prima, a Salonico, a Corinto, sul Monte Athos poi, si ridistribuì in Europa secondo la provenienza dei vari contingenti occidentali: le regioni della Francia del nord e dell’est, ma anche la Borgogna o lo Champagne, il Belgio, la Germania, furono stavolta privilegiate rispetto alla Spagna, all’Inghilterra, alla stessa Italia, le cui città marinare e portuali, fino ad allora, si erano assicurate il principale gettito di reliquie derivato dalla successione delle spedizioni crociate. Sola eccezione fu Venezia, che si ritagliò la sua monumentale parte nel bottino destinandola al tesoro di San Marco.

Fu così, a partire da questo periodo che inizia la specializzazione culturale di certe città italiane²⁸, corredo al dispiegarsi di nuovi circuiti di pellegrinaggio. Evocato a solo titolo di esempio, questo proliferare di segni mariani, poggiato sul possesso di reliquie più o meno autentiche o di dubbia tradizione – dalle calzature della Madonna sino alle fasce da lei tessute per avvolgere il Bambino –, fu occasione e pretesto per una sempre più composita “ripetibilità” dei luoghi santi in Occidente: la stessa che sarebbe stata poi alla base, alla vigilia dell’età moderna, delle mimesi topografiche che traslavano in varie parti d’Europa, non più gli “oggetti” memoriali della passione

²⁶ Cfr. A. Benvenuti, *Pèlerinages, cultes et reliques des saints*, in *Abbayes et monastères aux racines de l’Europe*, sous la dir. de P. Poupard et B. Ardu-ra, Paris 2004, pp. 161-174.

²⁷ M. Bacci, *Pro remedio animae*, Bari-Roma 2004.

²⁸ M. Warner, *Sola fra le donne: mito e culto di Maria Vergine*, Palermo 1999.

e dei personaggi evangelici, ma l'intero "spazio sacro" da essi evocato, come negli "assemblaggi" simbolici dei Sacri Monti, a loro volta preludio al più compatto dispiegarsi della pratica devozionale della Via Crucis o, per restare in ambito mariano, delle ripetizioni delle "Sante case" di Nazaret, quale l'italiana di Loreto o l'inglese di Walsingham. Questo mentre l'avanzata turca in Levante portava ad un nuovo acme di leggendarie e miracolose *translationes* che facevano giungere in Occidente – analogamente a quanto era avvenuto nel XII secolo, quando tante leggende contestualizzarono in Europa la diaspora dei personaggi evangelici – miracolose tavole della Vergine in fuga davanti alla violenza infedele. Basti qui solo evocare come esempio il caso toscano della Madonna di Montenero, santuario sorto attorno ad un'immagine di Maria che si riteneva provenire dal Negroponte, o quello della maremmana Madonna del Frassine, cui la tradizione attribuiva lontane origini orientali.

Attraverso percorsi leggendari, molte reliquie che erano state patrimonio bizantino andarono a comporre il tesoro delle chiese d'Occidente: così a Prato la Cintura di Maria o a Chiusi (e da lì a Perugia) l'anello delle sue nozze con Giuseppe²⁹, contribuendo al radicamento e al successo popolare di un culto che avrebbe finito per inglobare tutta la famiglia mariana, da Giuseppe a Gioacchino ed Anna, senza trascurare Elisabetta e suo marito e gli altri "parenti" che la tradizione apocrifa attribuiva alla Vergine.

Il segno dell'antica madre

Da quando la cultura monastica – e in particolare quella irradiata attraverso le congregazioni regolari dell'età della Riforma gregoriana – aveva riproposto il culto mariano in tutta la sua complessità simbolica, la Signora delle pievi aveva esteso la sua influenza anche ai recessi solitari bonificati dalla presenza dei santi eremiti o delle esperienze cenobitiche. Nelle campagne Maria si era incontrata con le antiche madri della fertilità, e il suo culto si era fuso e confuso con i riti che da sempre si accompagnavano al tempo terribile del parto e del puerperio. La Vergine, ieratica regina che teneva in grembo sul trono il Figlio, a sua volta giudice e re, aveva veduto il suo ventre gonfiare, e farsi segno visibile del santo fardello custodito nelle profondità del suo corpo³⁰. In questa metamorfosi che sottolineava non tanto i valori affettivi della maternità, quanto quelli misteriosi e terribili della procreazione, Maria assumeva lentamente su di sé i poteri delle antiche divinità preposte alla conservazione della specie, catalizzando una quantità di riti e di funzioni che erano stati propri di altri culti, estranei al cristianesimo e spesso più antichi di lui. Legata alle capacità rigenerative che si associavano all'acqua – simbolo stesso dell'eterno fluire della vita e della morte dal basso "ctonio" (sottterraneo) delle viscere della terra all'alto "uranico" (celeste) delle nubi e della pioggia –, la Madonna avrebbe spesso trovato la sua sede in quelle sorgive cui si attribuivano particolari virtù terapeutiche, soppiantando con il legittimo culto che a lei si poteva tributare, i riti più antichi che quei luoghi ininterrottamente avevano ospitato in ossequio alla *virtus* naturale che in essi risiedeva.

Trionfante sugli antichi poteri delle divinità pagane delle acque, Maria, che di esse avrebbe ereditato i caratteri sacri, divenne dunque numinosa signora di quelle fonti³¹ cui si attribuiva potere galattoforo: la capacità cioè di favorire la montata latte e un tranquillo allattamento nella più critica tra le età dell'uomo, quella neonatale e infantile. Un po' dovunque, alle acque utili sia alle puerpere sia al bestiame, anch'esso soggetto ai rischi della riproduzione e della natalità, si sarebbe sovrapposto un culto

²⁹ A. Spicciani, *La leggenda del santo anello di Chiusi*, in "Bullettino senese di storia patria", 100 (1970), pp. 82-106. A Perugia l'anello fu oggetto di un culto particolarmente vivo nel contesto del circuito devozionale connesso al "Perdono" della Porziuncola. Vedi A. Fantozzi, *Documenta perusina ad indulgentiam Portiunculae spectantia*, in "Archivum franciscanum historicum", 9 (1916), pp. 280-284; M. L. Buseghin, *Il Santo anello*, Perugia 2003; *Il Santo Anello: leggenda, storia, arte, devozione*, a cura di R. Caracciolo, Perugia [2005].

³⁰ *Convegno Internazionale sulla Madonna del parto di Piero della Francesca*, Monterchi (Ar) 1980.

³¹ V. Dini, *Il potere delle antiche madri. Fertilità della terra, fecondità della donna e culto delle acque nella devozione magico-religiosa*, Firenze 1995; I. Cassigoli, *Ecce mater: la Madonna del latte e le sante galattofore: arte, iconografia e devozione in Toscana fra Trecento e Cinquecento*, Firenze 2009.

mariano che rifondava in senso cristiano luoghi consacrati dall'uso a cerimonialità "altre". In questo modo antichi percorsi in cui la tradizione pastorale e transumante aveva identificato aree liminali di contatto con la sacralità naturale, sarebbero divenuti importanti nodi culturali di tradizione mariana nei quali la riscoperta quattrocentesca di miracolose tavole della vergine ripristinava mai sopiti usi culturali. L'associazione del culto mariano al parto ed al puerperio doveva favorire la diffusione di reliquie particolari, come quella del latte della Vergine, che in alcuni casi, come a Montevarchi³², dettero origine a nuovi santuari, favorendo la proliferazione di una quantità di leggende connesse alla protezione della primissima infanzia. I rischi reali di questo delicato momento dell'esistenza, falciato dalla mortalità, produssero una quantità di pratiche di protezione: ad esempio al demonio, responsabile di ogni male, si attribuì anche una sorta di invidia nei confronti dei neonati umani, che, si riteneva, egli tendesse a sostituire con proprie creature. La credenza nell'esistenza di questi "cambioni" era il frutto di complesse acculturazioni nelle quali il timore "classico" nei confronti delle lamie – streghe succhiatrici del sangue dei bambini – si era forse confuso con antiche tecniche germaniche di "esposizione" alle intemperie dei neonati al fine di assicurare la sopravvivenza dei più forti. Questa superstizione generò il tipo patronale della "Vergine del soccorso" che, armata di bastone, avrebbe tutelato i bambini contro gli assalti del diavolo "cambiatore". In questa funzione Maria venne associata ai culti di san Lorenzo e di santo Stefano, anch'essi invocati, come per altre strade san Nicola di Bari, per la protezione dell'infanzia³³.

Ma al di là delle possibili "specializzazioni" del suo culto, la Madonna rimaneva la patrona per antonomasia, incarnazione di una speranza di sopravvivenza fisica e morale tra le tante insidie della vita amministrata dal demonio: fossero esse la malattia, la disgrazia, la miseria o l'avvilente compagnia della fame. Nei secoli "bui" dell'età moderna, dilaniati ancor più di quelli medievali dai flagelli della guerra e dell'epidemia, in Toscana come altrove la Madonna doveva ricominciare ad "apparire" in più luoghi, specialmente in quelli in cui il mare tornava ed essere confine con la spaventosa alterità dei turchi e dei pirati barbareschi.

Chartres e Rocamadour in Francia, Einseideln in Svizzera, il santuario della Virgen del Pilar a Saragozza e quello della "Moreneta" a Montserrat in Spagna, Altötting in Germania, Walsingham in Inghilterra, o per restare in Italia i santuari di Oropa, o quello bolognese della Madonna di S. Luca o i notissimi di Loreto o di Pompei, accanto alle chiese romane che *ab immemorabili* prestavano culto solenne alla Vergine, sono altrettanti nomi di una devozione mariana che andò radicandosi localmente in maniera estremamente capillare, generando una sorta di fibrillazione che consentì, a partire da XV secolo, la "generazione" spontanea, spesso affidata ad eventi miracolosi e a tradizioni popolari, di una fittissima trama di luoghi dedicati a Maria.

Concludendo

A partire dal XIII secolo non ci fu città italiana che non tributasse un suo solenne culto a Maria che andò a sovrapporsi, fino a soppiantarli, agli antichi onori riservati ai patroni cittadini. Inscritta nelle lunette delle chiese, dipinta sulle porte cittadine, eternata nelle infinite immaginetto del tabernacoli e delle "maestà" rurali dove presiedeva alle liturgie stagionali delle rogazioni, nel corso del XV secolo la Madonna si avviava alla "riconquista" di quelle campagne dove ancora – nei disagi indotti dalle

³² G. Tartaro, *Dabo tibi ubera mea: pietà popolare e universi simbolici. La Madonna del latte di Montevarchi attraverso i secoli*, Panzano in Chianti (Firenze) 2004. Reliquie del latte di Maria sono venerate un po' dovunque in Italia, come a Pavia, Venezia, Padova, Assisi, Roma (nelle chiese dei Santi Cosma e Damiano e di S. Crisogono), Fabriano, Napoli e in diverse parti della Sicilia. Anche in Francia questo tipo di reliquia ebbe molta fortuna: ne resta memoria a Parigi, nella chiesa di Notre-Dame, ad Avignone, Tolone, Aix-en-Provence, Chartres, Besançon, Puy en Valey, Reims, Rodez, Viver, S. Omer. In Spagna ad Oviedo, Toledo, S. Emiliano. In Germania a Colonia, Treviri e Monaco. Reliquie del latte si trovano anche nei Paesi Bassi, in Danimarca e, in Inghilterra, nel santuario mariano di Walsingham.

³³ B. de Gaiffier, *Le diable voleur d'enfants. A propos de la naissance des Saints Etienne, Laurent et Bartélemy*, in *Etudes critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles 1967, pp. 163-170.

ricorrenti epidemie, dalle bande mercenarie che seminavano fame e distruzione nel quadro guerresco sotteso alla formazione degli “stati territoriali” – tornavano a regnare gli antichi demoni dell’insicurezza e della paura. In questo periodo di incertezze e di paure, molte immagini disseminate lungo i bordi delle strade rurali o dipinte sui crocicchi urbani divennero sedi di epifanie mariane e attorno ad esse, spesso staccate dai loro antichi intonaci ed inserite entro uno spazio santuarioale apposito, si coagularono forme popolari di devozione sostenute dalla richiesta taumaturgica ed apotropaica generata dalla difficoltà dei tempi. Giustificata dal riaccendersi del ciclo pandemico di quella peste che dal Trecento al Seicento avrebbe devastato l’Europa e in genere sostenuta dalla crisi di sicurezza biologica che sconvolse il sistema sociale occidentale nella prima età moderna, una quantità impressionante di “luoghi” mariani nuovi o rinnovati sul solco di una precedente consuetudine culturale rappresentò la risposta popolare ad una crisi di certezze che, a partire dagli anni del grande scisma, travolse anche la fiducia nelle istituzioni ecclesiastiche tradizionali. Questa fioritura determinò il formarsi di una tradizione narrativa che, pur ripetendo nei moduli tipologici delle leggende di fondazione, caratteri ricorrenti, fu una delle più singolari manifestazioni spirituali della storia religiosa occidentale.



Lucera, Cattedrale, statua lignea di S. Maria Patrona, dopo il restauro del 1999

La concretezza femminile del cristianesimo

Lucetta Scaraffia

Università di Roma "La Sapienza"

La devozione verso le Madonne Nere mantiene ai nostri occhi qualcosa di misterioso e incomprensibile, quindi doppiamente affascinante. Anche se si tratta sempre di immagini antiche, quasi tutte di origine medievale o dell'inizio età moderna, e fortemente legate al luogo in cui molte di loro furono – narrano le leggende¹ – trovate miracolosamente, e anche se quasi sempre il restauro rivela come all'origine l'incarnato della Vergine e del Bambino fosse rosato, bianco, e che poi a renderlo scuro era stato il fumo delle candele e il logorìo del tempo. Statue e immagini come tutte le altre, quindi? All'origine certo sì, ma poi la patina scura sembra essere stata provocata dalle molte candele accese, cioè dalla grande devozione che le ha contrassegnate nel tempo, tanto da far pensare – per fare una facile equazione – che Madonne Nere voglia dire Madonne molto amate, molto pregate. Tanto che qualcuna ha superato per fama la dimensione locale, ed è diventata centro di pellegrinaggio molto più vasto, devozione nazionale se non addirittura internazionale come nel caso della *Virgo Nigra* di Montserrat (Barcellona) o di quella di Czestochowa in Polonia. Ma la devozione alle Madonne Nere comincia sempre legata ad un luogo, ad una terra, e questo legame con la località è spesso sottolineato dalle leggende di ritrovamento dell'icona o della statua, rinvenuta in un luogo specifico non per caso, ma perché proprio lì la Vergine voleva essere venerata, generando un legame intenso e indissolubile con quello spazio e chi ci abita.

Nel periodo storico in cui compaiono le Madonne Nere come centro di venerazione locale, infatti, il legame fra una comunità e la Madonna a questa legata era molto forte. Quasi ogni centro abitato gravitava intorno ad un piccolo santuario mariano locale, più o meno noto e grande, e città e dinastie regnanti legavano la propria fortuna alla devozione mariana. Pensiamo alla Consolata di Torino, santuario dinastico e insieme forte e tutt'ora viva devozione locale. E ancora più a Siena, città che si consacra interamente alla Vergine, tanto che sul suo sigillo campeggia l'immagine della Vergine e del Bambino con la scritta *Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam* (Conservi la Vergine l'antica Siena, che Lei stessa rende bella) e la sigla CSCV, cioè *Commune Senarum Civitas Virginis*. Inoltre due importanti e famose immagini della Vergine, di Duccio di Buoninsegna e Simone Martini, furono commissionate dalla città per chiedere protezione e buon governo². La devozione alla Vergine in età medievale e moderna, quindi, è universale ma al tempo stesso tradizionalmente legata ad una terra: sembra confermarlo il colore terroso di molte Madonne, che pare quasi simbolo della tenacia dei legami con cui sono unite alle comunità che le ospitano.

¹ Vedi ad esempio M. Balbé Boada, *Las Virgines negras y morenas en España*, Terrassa 1991.

² M. Carloti, *Il bene di tutti. Gli affreschi del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, Firenze 2010.

Queste statue o immagini nere, trovate miracolosamente, oppure commissionate o offerte in dono da un eminente ecclesiastico locale – come Eusebio di Vercelli ad esempio che, secondo la leggenda, avrebbe portato la statua della Vergine nera ad Oropa –, arrivano per risvegliare una fede locale già esistente, ma un po' assopita. La devozione alla Madonna Nera, legata strettamente al destino della comunità che la ospita, ha infatti la funzione di riportare l'attenzione dei fedeli al cielo, di ricordare loro l'esercizio delle virtù cristiane, e offre in cambio protezione. Le candele che anneriscono i volti sacri della Vergine e del Bambino sono la prova che il messaggio è arrivato, che la comunità si è riunita compatta nella devozione sicuramente per un lungo periodo.

Le Madonne Nere sono quindi radicate nella terra, nella tradizione cristiana che la comunità conosce e trasmette attraverso queste popolari pratiche di devozione; sono la testimonianza delle nostre radici.

Si tratta di una presenza mariana ben diversa da quella che si ricollega alle devozioni mariane otto-novcentesche, che non a caso di nero non hanno nulla: le Madonne di Lourdes, di Fatima, di La Salette e, ultima, di Medjugorje, sono tutte rigorosamente bianche, e vestite di bianco con manto azzurro, nei colori che contraddistinguono l'Immacolata Concezione. Non più ornate di porpora e oro, i colori regali che caratterizzano le Madonne Nere e che testimoniano che Maria è regina, sono Madonne che compaiono nel cielo, non vengono trovate sulla terra. E non si rivolgono a credenti la cui fede si sta certo raffreddando un po', ma non viene messa in dubbio. Le apparizioni mariane dell'età contemporanea si rivolgono a un mondo secolarizzato, e non offrono protezione ma preannunciano i mali in cui rischia di cadere un'umanità senza fede. Sono Madonne profetiche, che arrivano dal Cielo perché sulla terra non hanno più spazio, sulla terra non sarebbero neppure viste³. Oppure, se ritrovate, verrebbero immediatamente vendute ad un antiquario invece che portate in trionfo come oggetto di venerazione. Le Madonne dell'età contemporanea sono bianche e luminose per attrarre l'umanità che si è allontanata, all'opposto delle Madonne Nere, che erano illuminate dalla fede dei fedeli che accendevano le candele.

Ripensare alle Madonne Nere e confrontarle con la devozione mariana contemporanea significa dunque misurare la trasformazione della società, leggere i segni della secolarizzazione.

Ma in entrambi i casi, non c'è dubbio come la devozione mariana, e la sua irriducibile importanza, segnino la tradizione cristiana di un tratto femminile. Il cristianesimo, infatti – con l'eccezione delle confessioni riformate – è l'unica religione monoteistica nella quale esiste una devozione nei confronti di una donna, la madre di Gesù. Il simbolo mariano, inoltre, svolge un ruolo completamente differente da quello delle divinità femminili presenti nelle religioni politeistiche: in queste, infatti, le dee di solito non sono altro che una rappresentazione dell'aspetto femminile di divinità maschili, mentre Maria non è il principio femminile del Dio cristiano, ma una persona vera che svolge una funzione fondamentale, quella di permettere l'Incarnazione, cioè l'evento su cui si fonda la religione cristiana. Come ha scritto la filosofa francese Sylviane Agacinski nel sottolineare la straordinaria promozione della donna nel cristianesimo, legata al culto mariano: «All'origine è l'uomo, creato per primo, che era situato fra Dio e la donna. Con la venuta del Figlio, è una donna che occupa il posto mediano fra Dio e Gesù, l'uomo divino, come condizione della sua Incarnazione»⁴.

³ J. Bouflet e P. Boutry, *Un signe dans le ciel. Les apparitions de la Vierge*, Paris 1997.

⁴ S. Agacinski, *Metaphisique des sexes. Masculin/feminin aux sources du christianisme*, Paris 2005, p. 14.

Questa di rendere concreto il sacro è una funzione che Maria continua a svolgere, in modi differenti, nella storia della Chiesa, in cui interviene come traduttrice del soprannaturale in modalità accessibili agli esseri umani: le sue frequenti apparizioni nella storia della cristianità costituiscono infatti uno dei pochi modi, per l'essere umano, di arrivare a Dio⁵.

La realtà concreta dell'Incarnazione sta infatti alla base di quella particolare concretezza – cioè la possibilità di rappresentare la divinità attraverso immagini e reliquie, la fisicità del Cristo sofferente – che conferisce alla cultura cristiana caratteristiche che si possono definire “femminili”: «L'uomo, con la Parola divina, simbolizza l'essenza del giudaismo; la donna, con la “vera” immagine del Verbo incarnato, quella del cristianesimo»⁶. Una scelta culturale basata sulle immagini e sulle reliquie, che significa l'irruzione della materialità e dell'immaginazione nella sfera religiosa. Questa tipologia culturale è da ritenersi di tradizione femminile, a differenza di una «divinità maschile, invisibile e linguistica»⁷, quale quella ebraica e musulmana, spiccatamente maschile.

Non è un caso, quindi, che la prima immagine di Gesù che compare nella tradizione occidentale, cioè il telo della Veronica, sia collegata dalla leggenda ad un'immagine femminile dei Vangeli, l'emoirissa guarita da Gesù. La scelta iconica cristiana viene così fatta derivare da uno degli episodi evangelici più espliciti per quanto riguarda l'attitudine “femminista” di Cristo, quello in cui il messia rompe il tabù religioso del ciclo mestruale – accettando il contatto fisico con una “impura” – che era alla base dell'evitazione delle donne nella cultura ebraica. Per i cristiani, l'emoirissa può addirittura diventare una santa, santa Veronica.

Una controprova del legame che corre fra concretezza del sacro e donne la troviamo poi con la Riforma, quando la scelta iconoclasta dei capi delle confessioni riformate corrisponde ad un allontanamento delle donne dalla vita religiosa – almeno fino alla recente accettazione delle “pastore” – e dalla sfera simbolica, con la perdita del culto mariano. A questo si collega poi la negazione di tutti gli aspetti concreti della liturgia – il più importante è l'Eucaristia, a cui si aggiungono i digiuni penitenziali, le processioni, i pellegrinaggi –, per ridurre la vita religiosa ad un percorso individuale assolutamente interiorizzato⁸.

Quando, alla fine del XIX secolo, le prime emancipazioniste di area anglosassone cercheranno di trovare radici femminili nella cultura cristiana dovranno – pur essendo di formazione protestante – ricorrere alla cultura cattolica, come testimonia la biografia di Caterina da Siena che la suffragetta inglese Josephine Butler scrisse, presentandola come modello di emancipazione e di coraggio⁹.

Non si può quindi mettere in dubbio che il culto mariano abbia svolto un ruolo importante nel contrassegnare la tradizione cristiana di un particolare riguardo nei confronti delle donne, di una aspirazione all'eguaglianza spirituale che è poi sfociata, alla fine del XIX secolo, in una tensione all'emancipazione femminile nelle aree storicamente cristiane.

L'uguaglianza spirituale fra donne e uomini praticata da Cristo, accompagnata dalla cancellazione del concetto di impurità fisica che rendeva impossibile alla donna avvicinarsi al recinto del sacro, si è infatti sviluppata in vari processi culturali, che hanno reso la cultura cristiana quasi un laboratorio dell'emancipazione femminile. A cominciare dai primi secoli dell'era cristiana, quando si è affermata una novità che doveva aprire alle donne nuove e inedite possibilità: la valorizzazione della castità e della verginità. Questa nuova valorizzazione dell'astinenza sessuale ha permesso a

⁵ S. Barnay, *Le Ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Age*, Paris 1992.

⁶ E. Kuryuluk, *Veronica. Storia e simboli della “vera immagine” di Cristo*, Roma 1993, p.12.

⁷ E. Kuryuluk, 1993, p. XIII.

⁸ Vedi in proposito N. Zemon Davis, *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenza nella Francia del Cinquecento*, Torino 1975.

⁹ J. E. Butler, *Catharine of Siena: a biography*, London 1878.

molte donne di sfuggire al proprio destino biologico, offrendo una via d'uscita dallo stato di soggezione a cui erano condannate dal ruolo di moglie-madre. Con la creazione di un monachesimo femminile, le donne potevano sfuggire alle fatiche e alle sofferenze fisiche – se non al rischio di perdere la vita con il parto – che in una società tradizionale pesano sulle donne feconde, e trovare il tempo e le energie per dedicarsi agli studi e alla vita spirituale. Il loro impegno in questo campo era favorito dal fatto che la continenza «aveva il pregio di essere compatibile con l'estrema semplicità»¹⁰ e, attraverso questa via, «le donne e gli incolti cristiani potevano raggiungere la stessa reputazione del maschio più dotto»¹¹. Una reputazione che poteva condurre le donne a percorrere la massima carriera spirituale, cioè a venire riconosciute come sante.

Il rapporto diretto con Dio, la prova che la sapienza sacra e profetica derivano dal contatto con il sovrannaturale e non dalla cultura umana, costituiscono una costante nelle voci femminili che si alzano nella tradizione cristiana e permettono a molte donne di farsi ascoltare nel mondo maschile con una autorevolezza che talvolta non hanno raggiunto neppure i pontefici. Anzi, come spiega benissimo Ildegarda di Bingen, è proprio la loro ignoranza, la loro incapacità a permettere a Dio di infondere il pensiero divino: l'ignoranza viene annullata dall'ispirazione, l'*indocta* possiede allora una dottrina rispetto alla quale l'umano *magisterium* detenuto dagli uomini risulta inferiore. Nella profetessa, sempre secondo Ildegarda, si ripete il mistero mariano della *incarnatio verbi Dei*. Naturalmente, questa visione della realtà nel suo insieme, di cui godono profetesse come Ildegarda, mette in condizione, se non addirittura in dovere, di criticare la Chiesa: «Poiché i maestri, che a motivo del loro ufficio avrebbero il compito dell'insegnamento, mancano, è la donna incolta, la profetessa ispirata che deve comunicare agli altri il cammino divino».

Anche Caterina da Siena, che pure si sente incapace di istruire sui pensieri divini, riceve la conferma da Dio di essere stata scelta proprio perché umile donna, per confondere la superbia di coloro che si credono letterati e sapienti. E Teresa d'Avila scrive: «Così Dio eleva il trono della sua virtù sul teatro della nostra infermità, servendosi delle cose deboli per confondere le forti».

Questo rovesciamento fra alto e basso, questo avanzamento dei semplici che ha costituito fin dalle origini uno dei tratti più rivoluzionari della cultura cristiana, permette così ad alcune donne di eccezionale levatura spirituale di esprimersi con la sicurezza di Angela da Foligno: «...da quel momento, a causa di quanto ho visto spiegato in quella mensa, cioè la divina sapienza, mi è rimasta la consapevolezza che posso giudicare tutte le persone spirituali e le cose spirituali quando le sento o ne sento parlare. E non giudico con quel giudizio col quale ero solita, giudicando, di sbagliare, ma con un giudizio diverso, e vero, che capisco pienamente. Perciò non ho né posso avere coscienza di sbagliare in questo modo di giudicare».

La storia ci dice come molte mistiche, a partire dall'esempio di Caterina, abbiano tratto dal rapporto diretto con Dio la forza e l'autorità per ammonire e criticare gli uomini della Chiesa del loro tempo, svolgendo un'importante ruolo nel modificare la società e la cultura cristiane¹².

La voce femminile nella cultura cristiana ha impedito infatti che questa perdesse concretezza, che la progressiva tendenza all'interiorizzazione che «sembra strappar via con sé un lembo della corporeità raggiante, della vivida pelle dell'antica vita cristiana»¹³ si affermasse totalmente. Angela, Caterina, Teresa, vivono infatti nel loro corpo le esperienze mistiche, sanno trovare le parole per descriverle, parole come

¹⁰ P. Brown, *Il corpo e la società. Uomini, donne e astinenza sessuale nei primi secoli cristiani*, Torino 1992, p. 24.

¹¹ P. Brown, 1992, p. 24.

¹² Vedi in proposito *Donne e fede*, a cura di L. Scaraffia e G. Zarri, Roma-Bari, 1994 e A. Prosperi, *Diari femminili e discernimento degli spiriti: le mistiche della prima età moderna in Italia*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", 2/1994; *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi, C. Leonardini, Genova 1988.

¹³ C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano 1987, p. 75.

calore, piacere, dolore fisico: «Ludwina di Schiedam e Gertrude di Hefta sentivano un desiderio materno talmente forte per il Cristo bambino, che il latte fluiva dai loro seni; Beatrice di Nazareth fece esperienza di una gioia talmente intensa da contrarne il volto e scuoterla in una risata isterica; Lukardis di Oberweimar e Margherita da Faenza baciavano in bocca le loro sorelle spirituali, e la grazia fluiva così dall'una all'altra con un ardore che lasciava entrambe scosse»¹⁴. Molte mistiche hanno ricevuto le stigmate, prova del loro legame privilegiato con Dio, a differenza dei mistici maschi: nel corso di tanti secoli solo due uomini – Francesco e padre Pio – hanno ricevuto questo segno.

¹⁴ C. Walker Bynum, *Corpo femminile e pratica religiosa nel tardo medioevo*, in *Donne e fede*, 1994, p.124.

¹⁵ Vedi in proposito L. Scaraffia, *Dal 1850 alla Mulieris Dignitatem*, in *Donne e fede*, 1994, e L. Scaraffia, *Dalle fondatrici ottocentesche all'ideologia del gender*, in *Le donne nella Chiesa e in Italia*, a cura di L. Mezzadri e M. Tagliaferri, Milano 2007, pp. 325-348.

Ma questa testimonianza della concretezza, della realtà del sacro – che ha portato anche alla creazione di nuovi simboli religiosi di grande successo come il Sacro Cuore da parte di Margherita Maria Alacoque – non è solo contributo di quelle donne cristiane che hanno raggiunto un livello spirituale eccezionalmente elevato. Anche le semplici devote, riconoscendo e sostenendo i segni fisici della santità come il profumo e la luce, hanno chiesto e ricevuto miracoli per sé e più spesso per gli altri, creando nuovi culti di santi. Non ci può essere santo, infatti, se non c'è il devoto che gli chiede di intervenire nella vita umana. Quindi la *discretio spiritum*, cioè la verifica dei segni soprannaturali, non è stata praticata solo dai dotti ecclesiastici: nell'individuare santi e creare culti, nel sostenerli nel tempo costringendo così l'istituzione a riconoscerli, le donne hanno svolto un discernimento “di base” veramente prezioso.

Ma le donne, anche donne senza cultura, non solo hanno contribuito alla storia della Chiesa ma hanno anche saputo creare e comunicare molto senza parola, senza tracce scritte: le congregazioni femminili di vita attiva, sorte in Francia dalla fine del XVII secolo, ma diffuse veramente nel mondo cristiano solo a partire dall'Ottocento, hanno dato una testimonianza di una originale e nuova esperienza religiosa femminile. Le donne che sentivano la vocazione religiosa, che erano state rinchiusi dal Concilio di Trento in uno stato obbligatorio di vita contemplativa, per ragioni storiche esterne alle vicende della Chiesa si trovarono infatti nella possibilità di operare nel mondo. Anzi, a partire dal XIX secolo, in molti paesi europei e per alcuni decenni, questa è stata l'unica possibilità di impegno religioso che le donne avevano a disposizione¹⁵. Pertanto, alla vita chiusa e all'obbligo di un'unica esperienza religiosa, quella contemplativa, è seguita una costrizione opposta: quella della vita religiosa tutta incentrata sul sociale, sull'attività di assistenza ed educazione. In questa scelta – che per le più consapevoli delle fondatrici è stata una risposta attiva alla necessità di riparare i dolori che la secolarizzazione stava infliggendo al cuore di Gesù – un grandissimo numero di donne ha dato prova di saper realizzare opere imponenti ed efficientissime. Opere che hanno permesso alla Chiesa di testimoniare concretamente il suo interesse per il benessere di quegli strati della popolazione che stavano pagando con il loro disagio le trasformazioni della società industriale. Una funzione dunque essenzialmente sociale, che però aveva lo scopo di difendere il legame con le radici religiose negli strati più deboli e bisognosi e che, al tempo stesso, dimostrava la capacità della cultura cristiana ad essere in sintonia con il clima del suo tempo, ma al tempo stesso di rovesciare il significato dell'operare moderno. Se, infatti, nella cultura contemporanea il pensiero e la vita contemplativa vengono subornati all'azione, queste suore si rivelano modernissime, perché capaci di realizzare obiettivi concreti impressionanti, sfidando l'impossibile, cioè la mancanza di capitali iniziali, l'indifferenza, se non addirittura l'ostilità, del gruppo sociale in cui agiscono e addirittura, in alcuni casi di missione, l'ignoranza della lingua e della cultura dei paesi in cui si

installano. Ma, al tempo stesso, non assumono con orgoglio il merito personale delle loro realizzazioni, né si fermano a godere del denaro e del prestigio accumulati. Dimostrano invece, con i loro brillanti successi imprenditoriali, come si possa avere un rapporto positivo con il danaro senza rimanerne soggiogati, sfuggendo alla condanna della schiavitù consumistica che segna la modernità occidentale.

È un vero peccato che nessuna delle fondatrici di congregazione di vita attiva, nessuna di queste interessanti protagoniste di una storia che è anche di emancipazione femminile professionale, abbia scritto qualcosa su questa esperienza. Ma la storia delle donne religiose nell'Ottocento ha registrato negli ultimi anni passi importanti, che hanno messo in luce un processo di emancipazione precoce rispetto al mondo laico¹⁶. Le fondatrici di scuole, ospedali, istituti assistenziali dell'Ottocento erano infatti ben più emancipate delle loro contemporanee laiche, anche se non avevano mai rivendicato diritti, ma solo dimostrato di saper svolgere mansioni difficili di responsabilità prima riservate agli uomini. A loro si deve anche una profonda innovazione nei rapporti fra religiose e potere ecclesiastico: sempre più indipendenti, rassicurate dai loro successi economici ed organizzativi, le suore cominciarono a impostare i loro rapporti con i superiori in modo più autonomo. Ben consapevoli che le loro capacità imprenditoriali le mettevano nel ruolo di chi può dare dei soldi, e non di chi li chiede, come era sempre stato. E grazie all'indipendenza economica sono state in grado anche di ottenere la canonizzazione delle loro fondatrici, contribuendo così ad arricchire la tradizione cattolica di modelli femminili intraprendenti e autonomi.

Non si deve dimenticare, del resto, che anche oggi le donne tengono in piedi, letteralmente, la Chiesa cattolica: le religiose, infatti, che costituiscono i due terzi del numero complessivo dei religiosi, svolgono un ruolo fondamentale, a cui non è stato ancora dato un riconoscimento adeguato sul piano del potere e delle responsabilità.

Il legame fra il culto mariano e una storia di presenza femminile importante, e poi di vera e propria emancipazione all'interno della storia del cattolicesimo non è certo da mettere in dubbio. Neppure oggi, quando da una lettura superficiale delle tensioni sociali pare che le donne rivendichino la libertà sessuale e procreativa uscendo dal controllo della morale cattolica e quindi recidendo il legame speciale che fin dall'origine le univa alla Chiesa, il profondo legame fra donne e tradizione cattolica, ben rappresentato dallo stretto rapporto che intercorre fra donne e devozione mariana, si può considerare tagliato. È ancora fertile, come dimostra il gran numero di vocazioni religiose femminili, e la presenza di grandi sante, come madre Teresa di Calcutta. Ma la validità del modello femminile cristiano è confermata anche dal fatto che, di fronte ad una cultura secolarizzata che tende a deprezzare il valore della maternità, e davanti al confronto obbligato con culture diverse – *in primis* quella islamica – che inchiodano la donna alla sola funzione materna, è solamente la tradizione cristiana capace di tenere insieme ruolo tradizionale e naturale della donna con la possibilità di percorrere una via di emancipazione e di eguaglianza con l'uomo. Quindi di offrire alle donne la possibilità di trasformarsi in direzione dell'uguaglianza senza perdere la possibilità e il diritto di vivere la propria differenza.

¹⁶ Vedi in proposito G. Rocca, *Donne religiose. Contributo a una storia della condizione femminile in Italia nei secoli XIX e XX*, Roma 1992; L. Scaraffia, *Sentimenti religiosi. La femminilizzazione del sacro nell'Italia post-unitaria*, in *Maschio e femmina li creò. L'elaborazione religiosa delle differenze di genere*, a cura di M. Borsari e D. Francesconi, Modena 2004, pp. 173-201; L. Scaraffia, *Fondatrici e imprenditrici*, in *Santi, culti, simboli nell'età della secolarizzazione (1815-1915)*, a cura di E. Fattorini, Torino 1997, pp. 479-493.

L'identità di genere nei culti della Madonna Nera di Montevergine

Adriana Valerio

Università "Federico II" di Napoli

La storia relativa alla Madonna Nera del santuario di Montevergine, nell'Irpinia, desta non poche sorprese in chi intenda rinvenire tracce significative di presenza simbolica femminile all'interno della nostra cultura occidentale. Ripercorriamone la vicenda attraverso l'esperienza del suo fondatore, Guglielmo da Vercelli.

1) Guglielmo da Vercelli, santo mariano

a) Il Goletto

Conducendo una vita povera di pellegrino, Guglielmo da Vercelli era giunto nel meridione d'Italia spinto dal bisogno di annunciare il Vangelo nella sua essenzialità adottando una forma di apostolato itinerante¹. Nel rompere gli schemi della cultura dominante e nel rifiuto di proporre una riforma monastica, Guglielmo esprimeva una religiosità semplice e popolare, annunciata e testimoniata per la salvezza di tutti, donne e uomini, indipendentemente dalla loro scelta di abbracciare la vita religiosa o di restare laici. Egli diede vita a una serie diversificata di esperienze, dalle comunità doppie, quali quelle del Goletto e di S. Leonardo in Irpinia, ai semplici monasteri come quello del S. Salvatore a Palermo, dell'Incoronata nella piana di Foggia e di Montevergine in provincia di Avellino famoso e ancora oggi frequentato luogo di pellegrinaggio.

Guglielmo, laico e predicatore itinerante, con il sostegno di Ruggiero, signore del castello di Monticchio, aveva fondato nel 1135 l'abbazia del Santo Salvatore, in località Goletto, situata nella valle dell'Ofanto, tra Lioni, Sant'Angelo dei Lombardi e Nusco, nel cuore dunque del regno normanno. Si tratta di un rarissimo caso presente nel meridione d'Italia di un "monastero doppio". Costituiti da una comunità maschile e da una femminile poste, pur separate, sotto il governo di una medesima autorità, i "monasteri doppi" videro la luce in Oriente al tempo di san Basilio (330-379 ca.) e si diffusero in Europa occidentale conoscendo una certa fortuna, anche se con alterne vicende, fino al XIV secolo. I religiosi e le religiose che ne condividevano l'esperienza vivevano uno stesso programma di vita religiosa sotto la direzione della comunità più numerosa; di regola, con la direzione spirituale dei monaci, i quali aiutavano le consorelle anche nel disbrigo degli affari temporali².

Ora, la novità dell'abbazia del S. Salvatore al Goletto era costituita dal fatto di essere posta sotto la direzione di una donna, la badessa. Questa peculiarità non costituiva l'unico caso in Europa. Conosciamo la comunità di Brie, fondata da santa Fara

¹ Su Guglielmo da Vercelli, vedi G. Mongelli, *S. Guglielmo da Vercelli*, Montevergine 1960; G. Mongelli, *La prima biografia di S. Guglielmo da Vercelli*, Montevergine-Goletto 1979.

² K. Elm e M. Parisse, *Doppelklöster und andere Formen der Symbiose männlicher und weiblicher Religiosen in Mittelalter*, Berlino 1992; Cfr. A. Valerio, *Il potere delle donne*, in *Il Medioevo*, a cura di U. Eco, vol. VII, *Basso Medioevo*, Milano 2009, pp. 604-613.

nel nord della Francia (VII secolo); di Whitby in Inghilterra sotto la guida di santa Hilda (+680); di Fontevraud, istituita in Francia nel 1099 dal bretone Roberto d'Arbrissel. In queste comunità le badesse godevano di pieni poteri nel campo dell'amministrazione temporale, nonché di piena giurisdizione sulla comunità maschile con ampie prerogative in materia spirituale. Il monastero maschile, in costruzione separata ma adiacente, e relativamente autonomo, era sostanzialmente concepito in funzione di quello femminile; i monaci, sotto la guida di un "preposito", servivano le monache: provvedevano non solo al servizio liturgico e spirituale del monastero, ma ne curavano anche gli interessi economici.

Tali "monasteri doppi" a direzione femminile si richiamavano al modello della Chiesa primitiva e risentivano di un'intensa spiritualità mariana: la Madre di Gesù è anche madre dei discepoli e della Chiesa nascente. Nell'evidenziare la centralità di Maria nella Pentecoste e il suo ruolo nella storia della salvezza se ne riconosceva l'autorità e in tal modo si accettava quella della badessa che la rappresentava nella comunità religiosa. La figura di Maria, dunque, giocava un ruolo di non poco peso nel favorire un'immagine di donna non legata esclusivamente alla dimensione dell'accoglienza e dell'ascolto, così come enfaticamente veniva esaltata da certa predicazione e da certa trattatistica mariana. La Vergine in questa nuova ricezione diventava il simbolo della Madre che guida e dirige, della Donna che con autorevolezza indica alla Chiesa la strada da intraprendere³.

Nel 1191 il monastero del Goleto fu dichiarato indipendente dalla Camera Apostolica e divenne Abbazia *Nullius Dioecesis*. L'abbazia, cioè, con il suo clero e la sua popolazione, era una sorta di diocesi separata, giuridicamente e territorialmente indipendente dal vescovo di quella diocesi, con a capo la badessa, vera e propria sovrana tanto sul clero, che svolgeva mansioni ministeriali sotto la sua autorità, quanto sulle popolazioni che vivevano e lavoravano nelle terre del monastero: un potere per molti versi analogo a quello maschile perché inserito nel sistema aristocratico e feudale della società⁴. Segno di questo particolare potere femminile, ancora oggi visibile per chi visita l'abbazia restaurata, è il bacolo pastorale ben evidente nelle mani delle badesse, le cui immagini sono affrescate all'interno della cosiddetta Cappella di S. Luca (fig. 1).



³ A. Valerio, *Donna*, in *Dizionario Enciclopedico del Medioevo*, a cura di A. Vauchez e C. Leonardi, vol. I, Parigi-Roma-Cambridge 1998, pp. 593-595.

⁴ *Abbazie Nullius. Giurisdizione spirituale e feudale nelle Comunità femminili fino a Pio IX*, Atti del Convegno di studio di Conversano, 29-31 ottobre 1982, Conversano, Bari 1984.

⁵ M. Santini, *Marina, signora del luogo*, in M. Martinengo, L. Minguzzi, C. Poggi, M. Santini, L. Tavernini, *Libere di esistere. Costruzione femminile di civiltà nel Medioevo europeo*, Torino 1996, pp. 225-262.

1. Abbazia del S. Salvatore al Goleto. Le badesse Marina e Agnese con il bacolo pastorale.

Sotto il governo di Marina I il monastero fu beneficiario di molte donazioni, consistenti in chiese e terre; la stessa badessa ne avrebbe ampliato i possedimenti attraverso una serie di acquisizioni e donazioni⁵. Il Goleto diventerà in breve tempo una vera e propria potenza economica, fondata sul possesso e sul commercio di bestia-

me, vino e derrate alimentari. Tali ricchezze provocarono non pochi problemi al monastero a causa dei continui tentativi di usurpazione da parte dei potenti del luogo (vescovi, feudatari). La capacità delle badesse consisteva nel sapersi destreggiare con intelligenza tattica e ferma diplomazia in tali controversie e situazioni di conflitto.

Sotto il governo della badessa Agnese fu rinnovata la basilica, venne innalzato il sepolcro, opera dell'artista Orso per custodire le spoglie del fondatore Guglielmo, fu edificata la chiesa di S. Maria di Pierno, che rimane ancora oggi tra i monumenti più importanti della Basilicata del XII secolo.

Marina II (1230-1255) trasformerà il Goletto in una cittadella fortificata, necessaria per racchiudere e difendere anche le abitazioni della popolazione laica al servizio del monastero (fig. 2).

2. *L'Abbazia del Goletto, Cappella di S. Luca e Scala Santa.*



Tra i secoli XII e XV l'abbazia esercitò una grande influenza religiosa, economica e sociale; essa arrivò a possedere ampi territori in Irpinia, Basilicata e Puglia, fino al numero di ventisette dipendenze, tra le quali il monastero maschile di Tre Santi, presso Barletta. Ognuna di queste costituiva una ben determinata entità economica e spirituale, poiché faceva capo ad una chiesa, che era anche nello stesso tempo il centro di un vasto latifondo e di svariate proprietà con magazzini, depositi e abitazioni per monaci e coloni.

L'autorità delle donne, dunque, era esercitata non solo sui monaci e sui preti, ma anche sui coloni, in genere laici, e sugli oblati, i quali, pur continuando a vivere in famiglia, erano legati al monastero da particolari vincoli spirituali. La giurisdizione su tanti territori rendeva niente affatto facile il governo delle popolazioni residenti, soprattutto in occasione della riscossione delle tasse, fatta dalle badesse in persona.

Nel 1515, morta la badessa Maria, il Goletto divenne un cenobio esclusivamente maschile alla totale dipendenza del monastero di Montevergine, differentemente connotato sotto il profilo ascetico e giuridico, in quanto Guglielmo da Vercelli, fondatore di entrambi, non aveva preteso legami di dipendenza di una casa religiosa dall'altra, né aveva avuto la preoccupazione di

raccogliere le diverse fondazioni in un corpo unitario⁶.

Resta comunque storicamente ragguardevole l'impronta lasciata dall'esperienza del monastero doppio del Goletto, legato da Guglielmo alla figura di Maria e al suo ruolo in rapporto alla Chiesa nascente. La badessa, che ne segue le orme, guida e madre autorevole, ha avuto la possibilità, in tal modo, di mettere in luce, nella vasta e articolata esperienza religiosa medioevale, un nuovo protagonismo femminile che ha saputo riconoscere alle donne ruoli significativi e offrire loro inusitata visibilità sociale e religiosa.

⁶ Sulla storia del Goletto, vedi F. Barra, *L'abbazia del Goletto*, Napoli s.d. (ma del 1979); G. Mongelli, *Profilo storico del Goletto, dalle origini ai nostri giorni*, Materdomini 1985.

Guglielmo morì il 24 giugno 1142 proprio nel Monastero del Goletto; il suo nome, tuttavia, è soprattutto legato al santuario di Montevergine, dove le sue spoglie furono traslate il 2 settembre 1807.

b) Montevergine (1124) e la più antica immagine mariana

Sulle cime del massiccio montuoso del Partenio, Guglielmo era salito intorno al 1118 per condurre una vita di solitudine e di preghiera. Intorno a lui ben presto si radunarono discepoli che, volendo seguirlo in tale esperienza religiosa, costruirono povere celle ed edificarono la prima chiesetta che, nella Pentecoste del 1124, fu dedicata alla Vergine Maria. Inizia così la storia del santuario mariano tra i più famosi e visitati dell'Italia Meridionale⁷.

In esso si venerava la cosiddetta “Madonna di S. Guglielmo” o “Delle Grazie”, una piccola tavola raffigurante la Vergine che allatta, con Guglielmo da Vercelli inginocchiato ai suoi piedi. Nel 1298 la tavola fu sostituita da quella attuale, che, come ha dimostrato l'epigrafista e archeologa Margherita Guarducci, è la copia occidentale più antica della prima icona bizantina, la famosa Odigitria, portata da Antiochia a Costantinopoli dall'Imperatrice Eudossia⁸. Baldovino II, fuggendo dopo la caduta dell'Impero Latino d'Oriente nel 1264, portò con sé la sola testa dell'icona, che fu inserita nella nuova immagine commissionata da Caterina II di Valois, imperatrice di Costantinopoli e moglie di Filippo II d'Angiò.



L'icona mariana di Montevergine, attribuita a Montano d'Arezzo, sarebbe dunque la prima copia dell'Odigitria bizantina, da cui derivarono tutte le altre e va inserita nel movimento pittorico napoletano pre-Cavallino, che si sviluppò sulla linea delle vicende politiche della corte angioina⁹. Questa grande pittura è di dimensioni non comuni (metri 4,30 x 2,10), composta di due tavoloni, al centro dei quali è dipinta la Vergine, in posa regale su un trono tra Angeli, che indica con la mano il Bambino Gesù seduto sul ginocchio sinistro. La testa della Madonna però è un pezzo a sé, staccabile dal resto dell'opera e in essa inserito, e misura metri 1 x 0,85.

Lo spessore è graduale, da 2 a 5 centimetri dal basso verso l'alto, in modo tale che, con una leggera inclinazione, l'immagine mariana appare vicina e familiare. La figura della Vergine si impone sugli altri personaggi del quadro. Gli occhi di Maria sono rivolti al figlio e ai fedeli, in qualunque posizione essi si trovino (fig. 3).

⁷ G. Mongelli, *Storia di Montevergine e della congregazione verginiana*, 8 voll., Avellino 1965-1979; P. M. Tropeano, *Santa Maria di Montevergine: storia e tradizione, fede e folklore*, Montevergine 2003.

⁸ M. Guarducci, *La più antica icona di Maria: un prodigioso vincolo fra Oriente ed Occidente*, Roma 1989. Per la Guarducci sarebbe la più antica immagine di Maria consegnata al culto ufficiale dopo il Concilio di Efeso.

⁹ F. Bologna, *Pittori della corte angioina di Napoli*, Roma 1969.

3. *Abbazia di Montevergine. La “Mamma Schiavona”.*

Maria è scura di carnagione: la presenza nella cappella del Santuario dell'iscrizione incisa sul frontone: *Nigra et formosa es, amica mea*, fa pensare ad una riproposizione dell'espressione del *Cantico dei Cantici* (1,5) che recita «Nigra sum, sed formosa»¹⁰.

Tuttavia, accanto a questo richiamo biblico, non è da escludere il legame sul territorio con le religioni pagane precristiane. Nero è il colore della terra fertile, simbolo delle Grandi Madri, in particolare di Cerere/Cibele e di Iside, dee il cui culto è presente in Campania e nell'area del monte Partenio e per le quali la popolazione ha da sempre riservato onori e devozioni. Su tali culti si è inserito quello a Maria, attraverso una complessa e raffinata operazione di inculturazione, di integrazione e di trasformazione. Il cristianesimo ha convogliato con successo verso la sua persona tutte le dimensioni positive del femminile e del materno già presenti nelle culture precristiane.

¹⁰ Sulla fortuna del *Cantico* nel Medioevo, vedi *Il Cantico dei Cantici nel Medioevo*, a cura di R. E. Guglielmetti, Firenze 2008.

¹¹ M. Ceccarelli, *Mamma Schiavona. La Madonna di Montevergine e la Candelora*, Perugia 2010.

¹² G. Ranisio, *Madonne orientali e culti campani*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, a cura di L. M. Lombardi Satriani, Roma 2000, pp.75-110.

¹³ E. Bidera, *Le feste della Madonna di Montevergine in usi e costumi di Napoli*, Napoli 1857.

¹⁴ E. Bidera, *Passeggiata per Napoli e Contorni*, Napoli 1844, p. 241

2) Il Santuario di Mamma Schiavona¹¹

La tradizione popolare napoletana ha ideato per la Madonna di Montevergine l'appellativo di "Mamma Schiavona". Gli schiavi, infatti, avevano in genere una carnagione scura; di qui l'etimologia del termine "schiavona" a indicare il colore della pelle.

L'essere nera conferisce a questa Madonna particolari caratteristiche: secondo la tradizione è considerata la più brutta delle Madonne campane - di Pompei, di Mugnano, di Santa Filomena, del Carmine e dei Bagni -, ma anche la più "miracolosa"¹², caratterizzazioni, d'altra parte, che possono vantare la stessa origine nella sua natura tanto ed in tal modo popolare. La "bruttezza" deve essere infatti dovuta all'immedesimazione dei fedeli stessi nella Mamma Schiavona, rifugio dei diversi, degli schiavi, di chi è in qualche modo "brutto" agli occhi del mondo e cerca conforto. Il suo essere considerata vicina al popolo e incline a concedere grazie ai propri fedeli fa sì che in tanti si rivolgano a lei, la Madonna unica ma "diversa", nella quale si identificano e che più li rappresenta.

Due sono le feste principali che vedono una grande partecipazione di devoti al santuario di Montevergine: la festa del Nome di Maria del 12 settembre, dove i pellegrini affrontano scalzi la "juta", il viaggio e infine la salita sul monte, e la festa della Candelora, il 2 febbraio, quando si fa memoria della Purificazione di Maria al Tempio. A queste due ricorrenze si affianca il grande pellegrinaggio della "Pasqua delle rose", cioè della Pentecoste¹³. Secondo testimonianze ottocentesche del Bidera, il venerdì precedente partivano da tutti i quartieri di Napoli «carrozze e carri adorni di mirti e di rose, tirati da bovi»¹⁴. Durante la salita, si alternavano canti religiosi al suono di tammurrelle e nacchere. Poi una volta arrivati nella chiesa per far visita alla Madonna, i canti cessavano e iniziavano le invocazioni e le richieste di grazie.

All'appressarsi della Pasqua delle rose, ciascuno si apparecchia per visitare la Madre degli Angeli a Monte Vergine: non lo spaventa il lungo disastroso viaggio, non l'ingente spesa, non la penuria de' tempi. Il ricco e il povero in carrozza, o sul carro, a piedi o a cavallo, sia per sciogliere un voto, sia per implorar grazia, trova modo di recarsi a Mamma Schiavona [...] da tutti quanti i quartieri di Napoli partono carrozze e carri adorni di mirti e di rose, tirati da bovi. Centro di loro unione è la piazza fuori Porta Capuana, dove si vede giungere il gran carro di Franciscone, nel quale stanno trentasei delle più belle figliole del Borgo Sant'Antonio Abate [...] Tre cento carri e carrozze ingombrano la strada di Poggio reale

e molti li seguono a piedi dicendo il rosario: chi scalzo per voto, e chi tenendo le scarpe appese, formano una commovente interminabile processione¹⁵.

All'adorata "Mamma Schiavona" i devoti affidano le proprie pene e speranze, desiderosi di allontanare i problemi e di vivere momenti di euforica allegria, con suoni, balli e "canti a ffigliola".

Ma il carro di Franciscone primeggia su tutti: sedici donzelle suonano i tamburelli, dieci altre le nacchere, e dieci cantano circondate da cinquanta coppie di danzatori e di danzatrici, e il vecchio Auriga canta anch'esso Figliole figliole¹⁶.

Il "canto a ffigliola", soprattutto nel passato, rappresentava una tipica sfida dei cantatori che, organizzati in "paranze" (o compagnie di devoti), si lanciavano in una sorta di competizione gioiosa. Un solista intonava un testo in onore della Madonna e un coro di voci si univa alla fine, secondo una cadenza stereotipata¹⁷. Ma il "canto a ffigliola" era anche un modo di rivolgersi alla donna «come vergine, madre, sorella, sposa, come terra, albero, orto, giardino, rosa, fontana, pozzo, come montagna, castello, palazzo, casa, chiesa, e come Sole e Luna, come barca, fiume, mare in cui perdersi, annegare, ma anche viaggiare e poi tornare, come grotta, caverna dalla quale si è nato ed alla quale si vorrebbe sempre ritornare»¹⁸.

Ogni buon devoto, secondo la tradizione, dovrebbe recarsi in pellegrinaggio, con carri addobbati con mirti e rose diretti verso il Partenio: tutti per la "sagliuta", il pellegrinaggio al monte¹⁹.

3) I Femminielli a Montevergine

Il 2 febbraio, il giorno in cui per la Chiesa ricorre la festa liturgica della Candelora, ancora oggi i cosiddetti "femminielli" vanno in processione al Santuario di Montevergine.

Per "femminiello" nella cultura napoletana non si intende l'omosessuale, ma piuttosto l'androgino, l'ermafrodito, creatura che contiene i due "generi" dell'essere umano. Per questo il "femminiello" racchiude in sé qualcosa di sacro – presso i Greci l'ermafrodito era divino, figlio della bellezza (Afrodite) e della forza (Ermes), parallelo dell'androgino platonico, l'essere umano compiuto nella sua totalità, poi diviso in due per volere degli dei e costretto all'eterna ricerca della metà che lo completi – e rimanda a un che di misterioso e di soprannaturale, a quell'Adamo maschio-femmina del quale parla il *Talmud* nella rilettura che fa dell'origine del genere umano. Tale percezione di ancestrali misteri legati alla vita e all'ambiguità del genere umano permane ancora in alcune aree del napoletano, dove queste persone hanno conosciuto integrazione e rispetto, come ci è anche testimoniato da alcuni testi letterari²⁰.

Ciò che ancora necessita di chiarimenti è il rapporto tra le radici pagane e cristiane che sottendono a questa consuetudine e che, in qualche modo, ci fanno scoprire nuovi aspetti della Madonna Nera di Montevergine, "Mamma schiavona", che tutte queste tradizioni assimila e ripropone.

a) I Lupercalia

Alle Idi di febbraio si celebrava una festa pagana in onore del fauno Luperco, divinità rurale protettrice dei boschi, delle greggi, della campagna, preposta alla fertilità della terra. I Lupercalia, dunque, erano la festa della natura che si rinnova, perché

¹⁵ Bidera, 1857, pp. 239.241.242.

¹⁶ Bidera, 1857, p. 251.

¹⁷ R. De Simone, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma 1979, p. 39.

¹⁸ De Simone, 1979, p.13.

¹⁹ P. M. Tropeano, *Montevergine nella storia e nell'arte*, Napoli 1973.

²⁰ L'antica tradizione della "figliata de' femminielli", rituale derivante dall'antico rito della fecondità, descritta da C. Malaparte, *La Pelle* (1949), Milano 1997 e ripresa da M. Buonoconto, *Napoli esoterica. Un itinerario nei "misteri" napoletani*, Roma 1996.

proprio in questo periodo dell'anno i semi, mettendo le radici, avrebbero poi portato al raccolto. In attesa della nuova vita, si svolgevano i riti della *februatio*, i quali prevedevano la purificazione della città mediante la processione di donne che portavano candele accese, a simboleggiare che l'inverno stava accogliendo la primavera e che la vita dal buio stava aprendosi alla luce. Questa ritualità della luce è ancora presente nella festa cristiana della Candelora.

²¹ C. Mulè, *San Vitaliano di-svelato*, Catanzaro 2009.

b) *La candelora*

La festa pagana della purificazione fu abolita nel V secolo da papa Gelasio I e sostituita con un'altra festa di purificazione di tutt'altro segno. Infatti, da quel momento in poi, si sarebbe commemorata la purificazione della Vergine Maria: secondo la tradizione ebraica, la donna, considerata impura a motivo del parto, dopo quaranta giorni dalla nascita di un figlio maschio, doveva recarsi al Tempio per purificarsi. La festa cristiana fu anticipata al 2 febbraio ed è quindi in questa data che durante le celebrazioni si accendono le candele, unico antico simbolo della festa originaria.

c) *Il Tempio consacrato a Cibele sul monte Partenio*

Ci sono i resti dell'antico tempio consacrato a Cibele, "Grande Madre" del paganesimo. È proprio nel mito di Cibele che si può rintracciare il millenario filo conduttore che, insieme ai Lupercalia e alla *februatio* pagana da una parte e alla festa cristiana di Candelora dall'altra, costituisce la saldatura tra culto pagano e ritualità cristiana, attuata proprio su quel monte che prende nome dal greco *parthenos* ossia "vergine", "fanciulla". Ed è proprio Virgilio, chiamato scherzosamente dai contemporanei *parthenos*, a raccontarci nella IV egloga che al monte Partenio c'era il culto di Cibele (manifestazione della potenza femminile) con i sacerdoti tonsurati ed eunuchi. Rea Cibele, unione della mitica madre romana di Romolo e Remo con la divinità della terra Cibele, era venerata col nome di "Gran Madre" che amava andare su un carro tirato da leoni, o pantere, e col corteo dei suoi sacerdoti detti Coribanti, i quali, forniti di timbali, concavi dischi metallici, corni e flauti, si abbandonavano a una musica strepitosa ed orgiastica. Questi sacerdoti, mediante riti cruenti e talvolta sanguinosi, arrivavano finanche alla propria evirazione, riprendendo l'arcaica simbologia della castrazione del maschio perché si restituisse in qualche modo alla terra ciò che essa aveva donato. Quindi offrirle il sangue significava propiziarsi la dea e le vittime sacrificali dovevano sempre appartenere al sesso maschile perché il seme maschile penetrasse nella terra fecondandola. La pratica di indossare abiti femminili da parte dei Coribanti configurava, insieme al sacrificio della virilità, l'ossequio alla "Grande Madre", ed è la radice storica della "sagliuta" dei "femminielli".

d) *La leggenda di san Vitaliano*²¹

La leggendaria *Vita di San Vitaliano*, un'opera attribuibile forse ad un chierico beneventano del XII secolo, in cui si riferisce della prima fondazione nel sito di Montevergine di una chiesa dedicata alla Madonna, riporta ulteriori elementi di particolare significato per comprendere la tradizionale processione dei "femminielli". Vitaliano, vescovo di Capua, era molto venerato e stimato, ma le sue virtù avrebbero suscitato l'invidia di alcune persone che, introdottesi di notte nella camera del ve-

scovo, avrebbero sostituito i suoi paramenti con abiti femminili. Al mattino Vitaliano non si sarebbe accorto dello scambio e si sarebbe presentato in chiesa per celebrare le funzioni vestito da donna. Immediatamente accusato di sacrilegio, cercò di allontanarsi dalla città, ma, raggiunto e catturato, venne legato, messo in un sacco di cuoio e poi gettato nel fiume Garigliano. Vitaliano, però, riuscì a salvarsi e i suoi concittadini pentiti gli chiesero di tornare, anche perché la città era stata punita con peste e carestia; ma egli si rifiutò e si ritirò sul monte Partenio, dove eresse un oratorio sacro dedicato alla Vergine e dove morì nel 699.

Secondo questa leggenda agiografica, quindi, si fanno risalire i primi insediamenti cristiani su monte Vergine al VII secolo, ben cinque secoli prima dell'arrivo di Guglielmo da Vercelli. Ciò che colpisce nel racconto della vita di san Vitaliano è che un vescovo, fraudolentemente accusato e condannato per essersi presentato nelle sue funzioni travestito da donna, decida poi di rifugiarsi sul monte Partenio, dove era presente in precedenza un tempio dedicato a Cibele, i cui sacerdoti erano evirati e indossavano abiti femminili.

e) Il miracolo del monte Partenio

Secondo un'altra antica tradizione, intorno al 1256 due omosessuali furono cacciati dalle mura cittadine per atti osceni. Portati sul monte Partenio e condannati a morire di freddo in una notte d'inverno, vennero salvati dalla compassione di Maria: il sole, infatti, squarciò le tenebre e consentì loro di sopravvivere. Da allora, dunque, sembra che sia nata la tradizionale ascensione a Montevergine da parte dei "femminielli" napoletani che si recano a Montevergine per ringraziare la Madonna del miracolo avvenuto per offrire protezione ai due. Ne abbiamo un'ulteriore testimonianza storica, allorché durante l'incendio del 1611 furono trovati tra i cadaveri molti uomini vestiti da donna:

nel giorno seguente alla notte nella quale successe l'incendio, mentre al miglior modo possibile si seppellivano quei tanti cadaveri, nel lavargli le vesti di prezzo che portavano, per restituirli a li loro parenti, furono ritrovati alcuni corpi di huomini morti vestiti da donne²².

4) La processione a Montevergine²³

La salita a Montevergine è tutto questo: ritorno al mistero della vita, rappresentato dalla Vergine-Grande Madre, icona della fecondità; passaggio dall'inverno alla primavera; dalla morte (nera) alla luce che rischiarava la vita (le candele); superamento dell'ambiguità della sessualità; integrazione della diversità; ritorno all'indifferenziazione originaria nel seno della madre; aspirazione alla fusionalità; sovvertimento degli schemi; ricerca del sacro, come pienezza di vita feconda; aspirazione ad accogliere e unire ciò che la vita divide e fraziona; evocazione di un'alterità che, purificandosi attraverso le prove, riconsegna la propria identità originaria; incontro con la madre generosa che protegge i propri figli da ogni fondamentalismo discriminatorio.

Riprendo le osservazioni ottocentesche del Bidera circa la festa ormai cristianizzata, ma dove ancora sono vive le antiche presenze pagane:

[...] è la festa più sublime che vide mai popolo al mondo; è una voce della madre terra che par che dica agli uomini: «Voi passate sul mio seno, come l'acque de' fiumi; io vi

²² G. Giordano, *Cronache di Montevergine*, Napoli 1649.

²³ P. Valerio e N. Scisci, *La Candelora a Montevergine. Nuove tradizioni e Antichi diritti*, documentario prodotto dall'Università "Federico II" di Napoli - Dipartimento di Neuroscienze, Napoli 2008.

rivedo ogni anno festivi nel modo che mirai i padri vostri». Al chiarore di questi fuochi sembrami di scorgere il tempio di Apollo, e su quel piano chiamato tutt'ora Vesta, il delubro di questa Dea, presso il fonte Fitia, il tempio del Nume Fidio. Il tempo ha distrutti quei monumenti, ma non la pietà nel cuore della nostra plebe. E tutti quei gruppi tengono discorsi or superstiziosi tradizionali e strani, or veramente cristiani. Una donzella con esultanza confida alla sua compagna che dal carro corrente giunse ad annodare il ginestro, augurio di prossimo maritaggio, e tien per certo che tornerà sposa il venturo anno a Montevergine [...]»²⁴.

²⁴ Bidera, 1857, pp. 246-247.

Considerazioni finali:

Maria, la madre autorevole e il femminile che tutti accoglie

Goleto e Montevergine, due fondazioni medioevali, due facce della rappresentazione di Maria, e dunque del femminile, che in qualche modo rappresentano una rivoluzione culturale in una società a struttura patriarcale e androcentrica.

Il Goleto è l'affermazione della regalità di Maria, della possibilità che la donna ha avuto di esercitare autorità, di affermare potere.

Montevergine è l'esaltazione della maternità che non fa differenze tra i suoi figli; non separa, ma tutti accoglie nel proprio utero verginale e insieme fecondo di vita.

Il "femminiello", attraverso il proprio corpo esibito e travestito, chiede di annullare la differenza per costituire un'unità e tentare di annullare la perdita originaria. Egli esprime la condivisione con la madre, l'aspirazione a ricostruire l'unità indifferenziata "madre-figlio", a essere tutt'uno con la madre. Il "femminiello" prega la Madonna di essere protetto contro le intransigenze escludenti.

Nei quartieri popolari napoletani egli è rispettato: culturalmente accettata è la sua diversità, integrata nella cerchia della famiglia e nel più vasto contesto del vicolo e del quartiere. Egli si presta per piccoli servizi, per faccende domestiche e commissioni. Si ritiene porti fortuna e gli si affida sia l'organizzazione della "riffa", che si svolge davanti alle catacombe di San Gaudioso presso la chiesa di Santa Maria della Sanità, sia di altre forme di tombola organizzate nei Quartieri Spagnoli, zona del centro storico della città, o ai Ponti Rossi fuori le mura.

Circa la tradizione della "riffa" può essere significativo aggiungere che si svolge il lunedì perché giorno della luna dedicato ai morti, quale diretto retaggio del dì celebrato in onore della dea dal triplice sembiante Artemide-Selene-Persefone, che non solo rappresenta il triplice volto della donna procacciatrice terrestre, madre celeste e regina sotterranea, ma con esso rimanda alla flessibilità e alla molteplicità dello spirito femminile che può accogliere tanto la vita quanto la morte, tanto la terra quanto il cielo, tanto l'usuale quanto l'inusuale e il diverso.

La tradizione cristiana, attraverso il pensiero sia dei Padri, sia della filosofia Scolastica, ha condannato qualunque ambiguità sessuale grazie a una precisa visione antropologica, che ha definito, distinguendoli, il maschile e il femminile: in tal modo ha sospinto verso la marginalità e la discriminazione, se non la persecuzione, tutte quelle realtà che si allontanavano dai ruoli sessuali definiti e orientati verso la procreazione. Maria, in una religione che si è andata caratterizzando per i forti connotati maschili e androcentrici, ha svolto un ruolo importante non solo di mediazione tra il Trascendente e le realtà umane, ma anche di integrazione e di accoglienza delle diversità.

La Madonna, spesso primo ed istintivo contatto tra la nascente religione cristiana e gli antichi culti pagani, accolse presto, nel suo grembo materno, i tanti volti delle

divinità che il popolo meglio poteva identificare in lei. Nasce così un'immagine reale e popolare di una Maria differente nelle rappresentazioni, ma sempre la stessa; di pari passo con tale fusione e nascita, trae origine l'ampia gamma di iconografie che tuttora conosciamo.

Essa accoglie in sé tutte le molteplicità di popoli e culture variegati e, come anche accadeva alle divinità greche che si arricchivano di nomi nuovi ed orientali, di nuovi fedeli e di rinnovato senso di fede, così anche Maria, "ultima Grande Madre dell'Occidente" e immagine, in questo senso, dell'unione universale e culturale che il cristianesimo operò tra le culture e le popolazioni, è il simbolo dell'apertura e dell'assimilazione.

I canti, le "tammoriate" e le danze si offrono alla Mamma Schiavona, *che tutto accoglie e tutto perdona*. Maria non separa, ma integra. Nella sua diversità, perché è nera del colore degli schiavi, delle terre sconosciute, perché è detta essa stessa "schiavona", accoglie le differenze di chi è suo malgrado "altro": dello schiavo, dell'emarginato, di chi si sente diverso, del "femminiello", e di chi come lui viene visto come dissonante e come tale disprezzato.

Quella che si celebra a Montevergine alla Candelora è la festa della rinascita a nuova vita, quando in primavera tutto si risveglia, della rinascita dell'antico che si completa, arricchito, nel nuovo, dell'insaziabile ricerca e dell'interminabile riscoperta di un'unità perduta e mai acquisita. È la festa della luce della fede al di là delle oscurità delle discriminazioni; le candele lo simboleggiano.

Donna, Vergine, Madre. Un approccio drammatico da *La Divina Commedia* di Dante Alighieri

Lucilla Giagnoni
Attrice e autrice

1. La donna

Qualsiasi esperienza è un viaggio. Qualsiasi racconto è un viaggio. Qualsiasi spettacolo è un viaggio¹.

La Divina Commedia è “il viaggio”: il viaggio di un uomo nel mezzo del cammino di sua vita che sta in una selva molto oscura. In questo viaggio Dante segue il consiglio della Bibbia: «Guai a chi è solo perché quando cade non ha nessuno che lo rialzi!», perciò si fa accompagnare da Virgilio e poi da Beatrice².

Io vorrei farmi accompagnare da Dante, oggi, nel mezzo del cammino della mia vita.

Devo scendere anch'io, prima di poter salire...

Quali saranno le mie tre fiere? La lonza, il leone, e la lupa.

La lussuria: la fame del corpo, dei sensi. La superbia, la fame di sé, del proprio io; e, la peggiore perché ferisce tutti, la cupidigia: la fame, il desiderio di consumare tutte le cose della terra.

Il primo incontro del mio viaggio è una donna.

Una donna...

Io sono una donna.

Non sono tante le donne che leggono la *Commedia*.

Forse perché nella *Commedia* non ci sono poi così tante donne.

E quelle poche, sono quasi tutte all'inferno.

A contarle sono poco più di una trentina: ventisei quelle che non aprono bocca e che vengono elencate come figurine sullo sfondo (Cleopatra, Semiramis, ecc.)

Escludendo Beatrice, che però non è una donna. Beatrice è una mirabile visione («Tanto gentile e tanto onesta pare»... già... tutte le migliori parole Dante le ha spese per lei). Così Beatrice ha smesso di essere una donna, è diventata una funzione: Beatrice è la teologia.

Escludendo Beatrice, nella *Divina Commedia* hanno voce solo otto donne.

Solo otto donne che parlano in mezzo a centinaia di uomini: Francesca, le Furie, Pia de Tolomei, Lucia, Sapia, Lia, Matelda, Piccarda, Cunizza.

E di queste, alcune si esprimono in una sola terzina, come Pia de' Tolomei:

Siena mi fè, disfecemi Maremma
salsi colui che inanellata pria
disposando m'avea con la sua gemma³.

Una vita condensata in tre versi. Meravigliosi. Ma tre versi.

¹ L'intervento dell'attrice Lucilla Giagnoni è tratto dallo spettacolo *Vergine Madre*, di cui è autrice e interprete. Il monologo che ha come sottotitolo *Canti, commenti e racconti di un'anima in cerca di salvezza dalla Divina Commedia di Dante Alighieri* dal 2004 sta girando con grande successo in Italia. Nel 2007 è stato trasmesso in tv su Raidue e l'editore Interlinea di Novara ha pubblicato il libro con il dvd.

² Alighieri Dante, *La Divina Commedia*, edizione a cura di Natalino Sapegno, 3 voll., Firenze 1975.

³ *Purgatorio*, V, vv. 134-137.

Pochissime voci di donne. Molti invece sono i canti delle donne, tra purgatorio e paradiso. Le donne cantano, danzano e pregano.

Non hanno possibilità di parola. Non possono assumersi la responsabilità. Dal latino *responsum*, la risposta che ognuno di noi dà agli eventi. Le donne non possono raccontare la loro storia.

Il primo incontro del mio viaggio è una donna. All'inferno.

Francesca da Rimini. Sarebbe meglio dire Francesca da Ravenna.

Figlia di Guido da Polenta, signora di Ravenna, in perenne lotta con i Malatesta da Rimini, data in sposa, per comporre una pace diplomatica tra le due famiglie, a Gianciotto Malatesta, uomo molto scaltro e molto potente, ma deforme e zoppo. Il marito sempre in giro per far guerre, lei rimane sola a casa sotto la cura del cognato, Paolo Malatesta: nobile, colto, sensibile, dolce, raffinato, disponibile e tanto tanto... bello. La storia è nota e se non è nota è prevedibile. I due giovani, simili per cultura e per passioni, diventano in breve amanti.

Francesca e Paolo stavano leggendo, soli, il romanzo d'amore più in voga dell'epoca, che racconta di un altro bell'amore peccaminoso: quello tra Lancillotto, cavaliere di re Artù, e Ginevra, moglie di re Artù. E proprio quando il romanzo suggerisce un bacio tutto appassionato tra Lancillotto e Ginevra ecco che Paolo, tutto turbato, bacia Francesca. Scoperto il tradimento, Gianciotto li uccise entrambi. Dopo di ciò il silenzio. O meglio, un canto.

Il mio primo incontro, qui all'inferno, è con Francesca. Francesca è una che ha lasciato andare tutto, che ha perso tutto. Lei non è un'idea, non è una mirabile visione, lei è una donna. Una donna che sa parlare, lei ce l'ha la sua risposta, il suo *responsum*, sa parlare... ma all'inferno, perché ha fatto parlare il suo corpo, perché non ha fatto tacere la voce della sua passione.

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
nomar le donne antiche e' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.

I' cominciai: «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggeri».

Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno».

Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!».

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate;

cotali uscir de la schiera ov' è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettuoso grido.

«O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.

Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fuor porte.

Quand' io intesi quell' anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».

Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!».

Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?».

E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.

Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante».

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea; sì che di pietade
io venni men così com' io morisse.

E caddi come corpo morto cade⁴.

Francesca è una prigioniera: prigioniera del suo corpo.

2. *La vergine*

Il secondo incontro del mio viaggio avviene con Piccarda.

Piccarda non ha voluto vivere le passioni del corpo; è puro spirito, e perciò è in Paradiso, nel cielo della Luna.

Per capire Piccarda dobbiamo fare un altro sforzo di immaginazione. Dobbiamo tornare alla nostra adolescenza e cercare di ricordare, tra le nostre amiche, la più bella. Ma quella di una bellezza piena di grazia, elegante. L'amica che noi cercavamo di imitare nel vestire, nel muoversi, nel parlare. Piccarda è ammirata dalle ragazze e inseguita dai ragazzi.

È di buona famiglia, dell'alta borghesia e questo le dà un rapporto sereno e distaccato col denaro.

Le cose belle, lei, le ha in casa da sempre. Convive con l'eleganza. Ha una bella casa in centro dove si fanno belle feste, ha una bella casa in campagna, dove si fanno belle feste, ha una bella casa al mare, dove tu vorresti essere invitato.

Gioca a tennis, Piccarda, a golf, va a cavallo e in barca a vela.

Studia al Liceo Classico e si fa anche il quarto anno di studi in America, ad affinare l'inglese.

Poi va all'Università e si iscrive a... Diritto internazionale.

Piccarda Donati: è la più bella ragazza di Firenze. Coetanea di Dante, appartiene alla famiglia Donati, una delle più ricche e in vista della città. I migliori partiti si inginocchiano ai suoi piedi e le chiedono la mano. Ha quindici anni, Piccarda, e deve solo scegliere. E lei, a quindici anni, sceglie: una scelta che desta scandalo. Sceglie di chiudersi in convento!

Un convento di clausura. La scelta di ripiego, a quei tempi, per le ragazze che non avevano un destino matrimoniale.

⁴ *Inferno*, V, vv. 70-142.

Il fratello Corso Donati, guelfo nero, nemico acerrimo di Dante, non accetta di tenere quel “capitale di famiglia” congelato per tutta la vita in un convento: la rapisce e la obbliga con la forza a sposarsi con un suo compagno di partito, molto violento.

Alcune leggende, giunte fino a noi, raccontano che Dio sia stato così clemente da permetterle di conservare la sua verginità: il giorno del suo matrimonio, come dono di nozze, le avrebbe mandato una lebbra improvvisa e ributtante, tanto che il marito non osò avvicinarsi. In capo a pochi giorni Piccarda sarebbe morta. Vergine.

Ma la *Divina Commedia* non sembra seguire questa versione dei fatti, perché colloca Piccarda tra coloro che godono di una beatitudine minore proprio per non aver adempiuto fino in fondo al voto fatto. Per non aver fatto abbastanza resistenza, forse per non aver pagato con la propria vita. Per non aver avuto il coraggio di affrontare il dono del martirio.

Ma allora ci sono santi di serie A e santi di serie B?

Piccarda racconta a Dante che, pur trovandosi nel cielo più lontano da Dio, è comunque felicissima, gode comunque della perfetta beatitudine, perché la vera felicità consiste nell’adeguarsi al volere di Dio. E il volere di Dio è amore e l’amore è l’unica legge che governa il paradiso.

L’amore di Dio è come un mare verso cui vanno i fiumi di tutta la terra. Si capisce così come il paradiso sia diviso in cieli, ma tutto in cielo è ugualmente paradiso.

In paradiso si è felici di quella felicità che abbiamo già conosciuto un tempo. Ma dobbiamo tornare indietro nel tempo, tornare ad essere bambini. Ricordarci di quella felicità che non aveva bisogno di niente, non di giocattoli, non di futuro, senza interesse, senza strategie. Ricordare quella felicità perfetta e fatta di niente, di un istante, ma eterna.

I bambini sono felici, quando c’è la mamma.

Perché una sola cosa vogliono i bambini: l’amore.

E Piccarda è ancora una bambina. Una bambina santa.

«La nostra carità non serra porte
a giusta voglia, se non come quella
che vuol simile a sè tutta sua corte.

i’ fui nel mondo vergine sorella;
e se la mente tua ben sè riguarda,
non mi ti celerà l’esser più bella,

ma riconoscerai ch’i’ son Piccarda,
che, posta qui con questi altri beati,
beata sono in la spera più tarda.

Li nostri affetti, che solo infiammati
son nel piacer de lo Spirito Santo,
letizian del suo ordine formati.

E questa sorte che par giù cotanto,
però n’è data, perchè fuor negletti
li nostri voti, e vòti in alcun canto».

Ond'io a lei: «Ne' mirabili aspetti
vostri risplende non so che divino
che vi trasmuta da' primi concetti:

però non fui a rimembrar festino;
ma or m'aiuta ciò che tu mi dici,
sì che raffigurar m'è più latino.

Ma dimmi: voi che siete qui felici,
disiderate voi più alto loco
per più vedere e per più farvi amici?».

Con quelle altr'ombre pria sorrise un poco;
da indi mi rispuose tanto lieta,
ch'arder pareva d'amor nel primo foco:

«Frate, la nostra volontà quieta
virtù di carità, che fa volerne
sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.

Se disiassimo esser più superne,
foran discordi li nostri disiri
dal voler di colui che qui ne cerne;

che vedrai non capere in questi giri,
s'essere in carità è qui *necesse*,
e se la sua natura ben rimiri.

Anzi è formale ad esto beato *esse*
tenersi dentro a la divina voglia,
per ch'una fansi nostre voglie stesse;

sì che, come noi sem di soglia in soglia
per questo regno, a tutto il regno piace
com'a lo re che 'n suo voler ne 'nvoglia.

E 'n la sua volontade è nostra pace:
ell'è quel mare al qual tutto si move
ciò ch'ella cria o che natura face».

Chiaro mi fu allor come ogne dove
in cielo è paradiso, *etsi* la grazia
del sommo ben d'un modo non vi piove.

Ma sì com'elli avvien, s'un cibo sazia
e d'un altro rimane ancor la gola,
che quel si chere e di quel si ringrazia,

così fec'io con atto e con parola,
per apprender da lei qual fu la tela
onde non trasse infino a co la spuola.

«Perfetta vita e alto merto inciela
donna più sù», mi disse, «a la cui norma
nel vostro mondo giù si veste e vela,

perchè fino al morir si vegghi e dorma
con quello sposo ch'ogne voto accetta
che caritate a suo piacer conforma.

⁵ *Paradiso*, III, vv. 42-108.

Dal mondo, per seguirla, giovinetta
fuggi' mi, e nel suo abito mi chiusi
e promisi la via de la sua setta.

Uomini poi, a mal più ch'a bene usi,
fuor mi rapiron de la dolce chiostra:
Iddio si sa qual poi mia vita fusi»⁵.

Da bambina volevo farmi monaca. Forse perché sentivo sempre mia zia che diceva a suo marito: «Se sapevo mi facevo monaca!».

Io invece non volevo sbagliare e desideravo un rifugio sicuro, circondato da solide mura in un dolce isolamento dal mondo ostile e pericoloso. Volevo restare in un nido.

Poi, sono cresciuta, poco, ma sono cresciuta, e non avrei voluto più stare chiusa, ma muovermi eroicamente nel mondo e da monaca ho desiderato diventare suora, sporcarmi le mani a distribuire consolazione e un po' di felicità.

Ma uno solo, in sostanza, era il sogno della mia infanzia. Sognavo di diventare santa. Non santa martire, perché il martirio di fatto non mi attirava.

Insomma volevo essere semplicemente santa. Illuminarmi di luce. Avere il mio giorno sul calendario.

Santa Lucilla, se non è un nome pieno di luce questo!

Poi ho scoperto che ce l'avevo già il mio giorno sul calendario: santa Lucilla è il 31 di ottobre, la notte delle streghe! Volevo almeno cambiarlo, questo giorno, sul calendario!

Non sono diventata monaca, né suora, né tantomeno santa.

Faccio l'attrice: vado in giro per il mondo a raccogliere e raccontare storie.

Per diventare santi, bisogna saper uscire dall'inferno, bisogna saper pregare.

Ed è così che la Bambina Santa, dopo il buio della notte, dopo avere incontrato le mie tre fiere, nella Donna, mi prende per mano e mi accompagna alla luce del mattino.

3. *La madre*

Fuori dal buio, come Virgilio accompagna Dante, e lo fa uscire dall'inferno.

Per diventare santi bisogna saper uscire dall'inferno.

Come ci racconta Italo Calvino nelle *Città invisibili*.

Ci sono due modi per salvarsi dall'inferno, uno è facile e riesce a molti: adeguarsi all'inferno fino a diventare inferno e non vederlo più. L'altro è più difficile: cercare in mezzo all'inferno ciò che non è inferno e farlo durare, e dargli spazio.

Cercare in mezzo all'inferno ciò che non è inferno e farlo durare, e dargli spazio.

Questo per me è pregare.

«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio»⁶.

Si conclude il viaggio. Si conclude con una preghiera, una preghiera alla figura umana più alta e più vicina a Dio. Alla figura che riscatta tutte le donne, ma non solo le donne. Che riscatta tutta l'umanità. Che informa di voce femminile tutta la *Divina Commedia*. Che ci mostra che c'è una terza via tra il vincere e il perdere: dare armonia agli opposti, tenere insieme tutti i contrari. Questo è quello che le donne tentano di fare da secoli.

⁶ *Paradiso*, XXXIII, vv. 1-3.

La donna, la vergine, la madre.
Il mio quarto incontro è con la Madre.
Vergine Madre.

Una donna è santa quando è vergine o è santa quando è madre. Tra queste due "santità" ... c'è il bello della vita...

La Madonna, Vergine e Madre insieme, contiene in sé ogni cosa. È Vita Vera. È Amore.

«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,

tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.

Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore.

Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giusto, intra' mortali,
se' di speranza fontana vivace.

Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre
sua disianza vuol volar sanz'ali.

La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiato
liberamente al dimandar precorre.

in te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate.

Or questi, che da l'infima lacuna
de l'universo infin qui ha vedute
le vite spirituali ad una ad una,

supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute.

E io, che mai per mio veder non arsi
più ch'i' fo per lo suo, tutti miei prieghi
ti porgo, e priego che non sieno scarsi,

perchè tu ogne nube li dislegghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi.

Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi.

Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei prieghi ti chiudon le mani!».

Li occhi da Dio dilette e venerati,
fissi ne l'orator, ne dimostraro
quanto i devoti prieghi le son grati;

indi a l'eterno lume s'addrizzaro,
nel qual non si dee creder che s'invii
per creatura l'occhio tanto chiaro.

E io ch'al fine di tutt'i disii
appropinquava, sì com'io dovea,
l'ardor del desiderio in me finii⁷.

Nel cuore degli uomini c'è un vuoto, un bisogno che ognuno cerca di soddisfare.
Una mancanza.

Questo è il desiderio.

La continua percezione di una mancanza.

Si desidera ciò che non si ha, o che non si ha più.

Desiderare è una nostalgia, tornare a qualcosa che si è lasciato, o si è perduto,
verso un tempo e un luogo originario. Il luogo dove tutto ha avuto inizio.

Il viaggio nel buio attraverso la discesa negli inferi è appunto un viaggio verso
l'origine, verso il principio primo.

Desiderare: De-siderare smettere di guardare le stelle: ossia sentirne la mancanza.

Ciascuna delle cantiche termina con le stelle.

E quindi uscimmo a riveder le stelle⁸.

Puro e disposto a salire le stelle⁹.

⁷ *Paradiso*, XXXIII, vv.
1-48.

⁸ *Inferno*, XXXIV, v. 139.

⁹ *Purgatorio*, XXXIII, v.
145.

Dopo il buio: le stelle.

Le stelle sono la luce, le stelle sono l'orientamento, indicano la rotta.

In paradiso tutto è luce, tutto ha luogo.

Qui in paradiso Dante appaga tutti i suoi desideri («L'ardor del desiderio in me finii»¹⁰) e l'appagamento avviene con la visione di Dio. Dio è il tempo e il luogo originario. Dio è ciò di cui abbiamo nostalgia.

Dio è il fine di tutti i disii.

Ed è grazie alla Vergine, alla Vergine-Madre che Dante riesce a guardare fisso Dio.

Non un cenno, non una parola. Non ha mai avuto bisogno di parlare. Ha detto solo una volta «sì» e si è caricata tutta la Storia sulle spalle. Agisce, lei. Non un sorriso. Come un'imperatrice, lo sguardo della Vergine («gli occhi da Dio dilette e venerati»¹¹), si sposta verso l'eterno lume di Dio.

E solo così Dante può “vedere”, vede in un unico punto di luce tutto ciò che esiste, («sustanze e accidenti e lor costume»¹²), l'universo in movimento, presente, passato, futuro, l'*aleph*, ma nella luce di Dio alla fine vede... l'immagine dell'uomo, vede l'immagine del nostro volto.

A New York, nel cuore di Manhattan, cioè nel cuore del nostro mondo occidentale, hanno ricostruito la Morgan Library. Una biblioteca. I più grandi architetti della terra hanno deciso di collocare questa biblioteca sotto terra. Dentro la terra. Dentro il granito che tiene su Manhattan. Conficcata lì. Nella città più nota al mondo per i suoi grattacieli, la biblioteca, la fanno dentro la terra. La Morgan possiede una delle più ricche collezioni di manoscritti del mondo. Alla Morgan sono raccolte opere che non riusciamo nemmeno ad immaginare: ci sono autografi di Petrarca, Boccaccio, Leonardo, Michelangelo, Foscolo, Leopardi. I primi pensieri musicali che hanno attraversato la mente del piccolo Mozart, trascritti dalla mano del padre: proprio quei due fogli lì. Ce li hanno. O la carta su cui Dickens ha scritto il suo *Racconto di Natale*. Carta. Su cui si è posata quella mano, quel polso, quel braccio, quegli occhi. Carta, dove è scritto chi siamo e da dove veniamo. E perché siamo così. Mentre il mondo impazza, e aerei guidati apposta centrano le torri più alte, prendiamo quella carta, ciò che ci rimane di più prezioso, scaviamo nella terra e l'andiamo a posare dove ci sono le fondamenta, a cercare riparo tra le radici.

Quando ho letto questa storia, mi sono detta: è questo che vorrei raccontare con questo mio spettacolo. Poi ci ho pensato meglio. Che cosa facciamo, davvero?

Mettiamo il meglio di quello che resta di noi dentro uno scrigno prezioso e lo seppelliamo sotto la terra?

È un modo di confessare che abbiamo paura, che sentiamo che siamo vicini alla fine e che vogliamo lasciare un segno, depositare un seme, che ci sopravviva. Ma quello scrigno *forse* è una prigione o una tomba e il racconto di noi, io temo, così non si salverà.

Perché i racconti prima di tutto devono essere condivisi, devono creare comunità, devono girare.

Da sempre porto con me, fin da quando andavo a scuola, prima nella cartella, poi nella valigia dell'attrice, un libriccino minuscolo: la *Divina commedia*. Lo leggo ogni tanto come si fa con un libro sacro, o come un breviario. Un libro di preghiere. È piccolo e compatto. Naturalmente molto denso. Un seme che promette germogli anche nella pietra granitica.

Solo adesso so perché me lo sono portato dietro per tanto tempo.

¹⁰ *Paradiso*, XXXIII, v. 48.

¹¹ *Paradiso*, XXXIII, v. 40.

¹² *Paradiso*, XXXIII, v. 88.

Perché ho una nonna che si chiama Bianca che ha superato i 100 anni: sta benissimo, è in perfetta salute, solo, è un po' sorda.

È toscana, vive a Firenze. Una donna molto semplice che ha fatto la seconda elementare, giusto il tempo per imparare a leggere e scrivere. Poi via a lavorare: guardava le pecore, da bambina.

Ma come molti vecchi della sua terra e della sua generazione sapeva interi passi della *Divina Commedia* a memoria. E così mi ha tirata su: a *Commedia* e preghiere, entrambe senza spiegazione.

¹³ *Paradiso*, XXXIII, vv. 142-145.

E pensare che della *Commedia* non è mai stato trovato il manoscritto. Perduto? Scomparso? Della *Commedia* noi però abbiamo la forza delle parole. Parole magiche, parole che consolano, che forse non si capiscono più, ma che hanno la forza di dilatare il tempo e lo spazio, che hanno la bellezza dei mantra, il calore delle preghiere. Parole che incantano. Ripetute nei secoli da tutti, letterati e gente del popolo, di bocca in bocca come i canti di un moderno Omero. Che non hanno bisogno della carta, né di essere chiuse in una teca, né seppellite per essere protette. La *Commedia* è fatta di parole che solo a voce alta diventano realtà, è fatta di parole libere come polline al vento.

Parole che sono di tutti e non si possono comprare. Alla Morgan Library la *Commedia* non la potranno mai avere...

Ma se le Morgan Library sono le nostre nuove cattedrali, i nostri nuovi monasteri dove pensiamo di riparare i nostri più preziosi manoscritti dal medioevo barbarico che sembra essere intorno a noi, io almeno ho un sogno: vorrei andare alla Morgan, a Manhattan, anche là, in mezzo a tutti quei manoscritti, a cantare questi versi scritti settecento anni fa, da un uomo che già allora pensava che l'apocalisse fosse vicina e che cercava la salvezza nel mezzo del cammino di sua vita partendo da una selva molto oscura. E questi versi risuonerebbero, al centro della terra.

Sarebbe un atto di semina, sarebbe come piantare un seme al centro della terra...

E così stanotte sono scesa in giardino.
 Mi sono avvicinata al muro...
 Ho tirato via una pietra, a fatica...
 E poi un'altra e un'altra ancora...
 Ha cominciato a girare il vento.
 Un vento caldo di scirocco...
 E ho preso la vanga.
 Mi ci sono messa con tutti i due piedi...
 E alla fine la terra si è smossa.
 Mi ci è voluta una notte intera.
 Ora è tutto pronto.
 Dobbiamo solo decidere che cosa seminare...
 E guardiamo il cielo perché magari, domani, piove.

A l'alta fantasia qui mancò possa;
 ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
 sì come rota ch'igualmente è mossa

l'amor che move il sole e l'altre stelle¹³.



Santuario di Jasna Góra, icona della Madonna Nera di Częstochowa, con rivestimento prezioso

RELAZIONI

Maria, persona in relazione. La più vicina agli uomini perché la più vicina a Dio

Umberto Casale

Facoltà teologica di Torino

1. Il fondamento teologico-trinitario

«Θεος αγάπη εστιν» (1 *Giovanni* 4,8): se non avessimo inteso che questo dalla bocca dello Spirito di Dio, non avremmo da cercare altro!¹ Per comunicare questo vertice della rivelazione, la Chiesa ha sempre professato la Trinità divina «alla radice della fede vivente della Chiesa» (*Catechismo della Chiesa Cattolica* 249), il mistero unitrino di Dio quale «mistero centrale della fede e della vita cristiana» (*Catechismo della Chiesa Cattolica comp.* 44). La storia della riflessione teologica (e filosofica) è giunta oggi, dopo un periodo di afasia trinitaria, all'acquisizione che, in primo luogo, le differenziazioni personali in Dio si situano sullo stesso piano e hanno il medesimo peso della sua unità e che le differenziazioni personali si identificano con l'essenza di Dio; in secondo luogo che le Persone in Dio sono sia grandezze distinte sia dialogico-relazionali, che non possono venir pensate indipendentemente dalle altre a cui sono in permanenza riferite. Si può dire, sempre con la prudenza dell'analogia, che Dio è "complesso relazionale", ovvero "comunione d'amore". Confessare Dio unitrino significa affermare che Dio è quella comunione nella quale le tre Persone divine realizzano, in un gioco triadico d'amore, l'unica vita divina come mutua autocomunicazione. Altrimenti detto: sussurrare il mistero trinitario di Dio è l'unico modo che abbiamo per dire e comunicare in modo plausibile l'espressione biblica: "Dio è Amore"².

¹ È il tema della prima enciclica di Benedetto XVI, *Deus caritas est*, 25 dicembre 2005; allusione a Agostino, *In Epist. Job.* VII, 4 (PL 35, 2031). Cfr. U. Casale, "Dio è Amore": per un'intelligenza dell'enciclica di Benedetto XVI, in "Archivio Teologico Torinese", 13/1 (2007), pp. 48-70; *Les réalisations du renouveau trinitaire au XX^e siècle*, a cura di E. Durand-V. Holzer, Paris 2010.

² «Solo in prospettiva trinitaria si può spiegare e comprendere l'affermazione culminante del NT: "Dio è amore", e trasmetterla al mondo come un appello invitante e affascinante»: G. Greshake, *Il Dio unitrino*, Brescia 2000, pp. 198, 616; per una panoramica, cfr. Casale, *Per un ripensamento della teologia trinitaria*, in "Archivio Teologico Torinese", 7/2 (2001), pp. 321-344; Aa. Vv., *Teologia trinitaria contemporanea*, in "Path", 2/1 (2003); P. Coda-M. Donà, *Dio-Trinità*, Milano 2007.

³ Cfr. J. Kant, *La religione entro i limiti della sola ragione*, Bari 1980, p. 157.

⁴ «La sua [di Gesù] parola

Tale abbozzo di teologia trinitaria non è il frutto di astruse elucubrazioni filosofiche (come riteneva un illustre e metodico pensatore, che pertanto la considerava irrilevante praticamente)³, bensì il tentativo di esprimere esperienze neotestamentarie: nel Nuovo Testamento infatti si mostra una "pluralità" in Dio, specialmente nella relazione dialogica tra Gesù e il Padre suo; nell'opera giovannea anche il rapporto tra Gesù e lo Spirito Santo, che Gesù invia ai suoi discepoli come *altro* Consolatore, come *Noi* interpersonale di Padre e Figlio, che si apre agli uomini⁴. *L'Incarnazione* è

fondamentale e "primaria" in quanto Figlio è il dire-Tu, il suo atto fondamentale di obbedienza di fronte al Tu del Padre che lo invia. Eppure accanto al dire-Tu, esiste un Io marcato: "prima che Abramo fosse, Io sono" (Gv 8,58). Nell' "egò eimi" del vangelo di Giovanni – una ripresa dell'autopresen-

tazione anticotestamentaria di Jahweh – Gesù rappresenta al contempo l'Io del Padre. Infatti, "chi ha visto me (= il mio Io) ha visto il Padre (vede "insieme" a questo mio Io, l'Io del Padre). Come puoi dire: Mostraci il Padre?" (Gv 14,9)... Infine in Gesù si manifesta una forte esperienza dell'unità ov-

vero del Noi. Quando "gioisce nello Spirito Santo" (Lc 10,21), sperimenta la sua assoluta sicurezza nel fluire dell'Uno del divino Noi d'amore»: J. Kuhlmann, *Trinitarischer Rhythmus gegen ideologische Isolation*, in *Evangelizzazione e ateismo* (Convegno, Roma 6-11 ottobre 1980), Brescia 1981, p. 9.

diafana del contenuto e della modalità della verità trinitaria che s'imprime e s'esprime nel mistero del *Verbo* incarnato, fino all'evento *pasquale di morte e di risurrezione*, che finalmente rivela chi è Dio e come Dio agisce, e anche chi è l'uomo e come l'uomo agisce⁵. L'alterità intra-divina (trinitaria), la possibilità per Dio di divenire l'altro-da-se-stesso senza perder-si, è attestato dall'unione ipostatica delle due nature del Figlio: questa coincidenza in Gesù Cristo della libertà divina e dell'obbedienza creaturale dichiara qualcosa della verità del Dio unitrino, egli è l'Amore trinitario nella forma dell'espressività, rivela «l'amore come senso dell'essere»⁶.

Queste riflessioni di teologia trinitaria, mentre richiamano l'inscindibile legame tra questione teologica e questione antropologica⁷, la circolarità fra *teologico* e *antropologico* (espressa nella singolarità della rivelazione di Gesù Cristo)⁸ conducono, da un lato, al superamento di ogni ideologizzazione e di ogni idolatria; dall'altro, alla ri-scoperta di ciò che è specificamente personale nell'ambito creaturale: il percorso non è dunque quello che parte dall'esperienza creaturale dell'essere-persona e arriva all'essere-persona di Dio, bensì – nello sviluppo storico del pensiero – l'essere-persona dell'uomo si mostra come una debole analogia della personalità divina (la personalità in senso proprio si realizza pienamente solo nella personalità divina)⁹. Dato questo rapporto di reciprocità fra Trinità ed esperienza, le scoperte dell'essere-persona dell'uomo, verificatesi conseguentemente alla fede trinitaria, possono essere nuovamente impiegate per un'approfondita comprensione del mistero trinitario¹⁰. Se, infatti, nel suo manifestarsi in Cristo Dio «rivela l'uomo all'uomo» (*Gaudium et Spes*, 22), allora il rivelarsi divino e quello umano (mantenendo la priorità del primo) stanno in un rapporto stretto, così che l'uomo, divenuto manifesto nella luce di Dio, riflette a sua volta questa luce su Dio (senza perdere di vista la differenza ontologica e il carattere analogico del discorso)¹¹.

Così possiamo annunciare Dio come santità comunicativa di se stessa: il Dio “tre volte santo” (cfr. *Isaia* 6,3; *Apocalisse* 4,8) si rivela nell'esperienza e nella storia degli uomini; «il silenzio appartiene al Padre, la santità è quella del Figlio unico e dei suoi nella nostra storia – Parola del Padre che tace dopo aver *tutto* detto e *tutto* dato nel Figlio suo, la “consolazione” che rende possibile questa santità comunicativa di se stessa è opera dello Spirito di Dio»¹². Agli uomini aspetta dunque la vocazione alla santità (cfr. *1 Tessalonesi* 4,3; *Matteo* 5,48; *Lumen Gentium*, 39-40): essa costituisce la “persona”, rende possibile simultaneamente la *relazione* (la relazione come santità) e l'*unicità* (incomparabile di ogni essere), crea uno stile di comunicazione multiforme perché radicato nella santità di Gesù “il Figlio” (*Lumen Gentium*, 40), costituisce l'accesso al Regno del Dio/Amore, all'incomparabile «Bellezza che crea

⁵ La storicità della Rivelazione, culminante nell'Incarnazione, «attesta la “realtà” della vita intratrinitaria»: K. Barth, *Dogmatica ecclesiale*, II/1, § 18, 1.

⁶ K. Hemmerle, *Tesi di ontologia trinitaria. Per un rinnovamento della filosofia cristiana*, Roma 1986, p. 55; cfr. H. U. von Balthasar, *Teo-logica. II. La verità di Dio*, Milano 1991.

⁷ La questione “Dio” e la questione “uomo” sono profondamente intrecciate: A. Geschè, *L'uomo*, Cinisello Balsamo 1996; Casale, *Dio è uno ma non è solo. La prima questione teologica*, Marene (CN) 2005, pp. 19-23.

⁸ «Il concetto e la specifica comprensione di “persona” trovano la propria origine nella teologia cristiana, in particola-

re nel suo sforzo di denominare e cogliere intellettualmente due misteri centrali della fede: *in primo luogo* la realtà di Gesù Cristo, così come risulta costituita dall'interagire e dal mutuo rapportarsi dell'essere-uomo ed essere-Dio; *in secondo luogo* – soprattutto – la realtà del Dio della rivelazione cristiana, che si mostra nella tensione tra essere-uno e essere-tre, tra uni-

tà e diversità»: Greshake, 2000, p. 79.

⁹ Riguardo al discorrere di Dio in modo antropomorfo, M. Heidegger osserva che, così facendo, «non è Dio che viene qui abbassato al piano dell'uomo, ma all'inverso: l'uomo viene esperito in ciò che lo spinge al di là di se stesso»: Schelling. *Il trattato del 1809 sull'essenza della libertà umana*, Napoli 1994, p. 271. «Dio è tale che noi siamo persona solo nell'apertura a Lui e che nei suoi confronti dobbiamo comportarci come persone»: E. Künz, *Glaube-Gnade-Geschichte*, Frankfurt 1969, p. 287; cfr. anche N. Ciola, *Teologia trinitaria. Storia metodo prospettive*, Bologna 1996.

¹⁰ «Il mistero della Trinità ci ha aperto una prospettiva del tutto nuova: il fondamento dell'essere è comunione»: H. De Lubac, *La foi chrétienne. Essai sur la structure du Symbole des Apôtres*, Paris 1970, p. 14. Proprio questa peculiare concezione teologica comporta una relativa antropologia: la persona è un essere libero in relazione e l'amore la sua vera vocazione.

¹¹ «Solo in Dio e a partire da Dio si conosce veramente l'uomo... l'uomo conosce se stesso soltanto se impara a capirsi partendo da Dio, e conosce l'altro soltanto se scorge in lui il mistero di Dio»: J. Ratzinger, *Gesù di Nazaret*, Milano 2007, p. 327.

¹² C. Theobald, “Dio è relazione”. *A proposito di alcuni approcci recenti del mistero della Trinità*, in “Concilium”, 37/1 (2001), p. 77.

¹³ Dionigi l'Areopagita, *Nomi divini* IV, 7, 704 A; cfr. K. Rahner, *La Trinità*, Brescia 1998; J. Moltmann, *Trinità e regno di Dio*, Brescia 1983.

¹⁴ J. Werbick, *Essere responsabili della fede. Una teologia fondamentale*, Brescia 2002, p. 105.

¹⁵ H. U. von Balthasar, *Sul concetto di persona*, in *Homo creatus est*, Brescia 1991, p. 102. Cfr. E. Babini, *L'antropologia teologica di H. U. von Balthasar*, Milano 1988.

¹⁶ Cfr. Benedetto XVI, *Deus caritas est*, 9-10. Sul ripensamento di *persona* e di *comunione* hanno espresso la teologia trinitaria: J. Ratzinger, *Introduzione cristianesimo*, Brescia 1969; W. Kasper, *Il Dio di Gesù Cristo*, Brescia 1976. Su una ontologia dell'amore: E. Jünger, *Dio mistero del mondo*, Brescia 1982. Sull'antropologia teologica contemporanea cfr. M. Serretti, *L'uomo è persona*, Città del Vaticano 2008: qui si vedono quattro tappe per il percorso dell'umano (personificazione, autoidentificazione, enipostatizzazione, individuazione) che conduce a un'ontologia della relazione, con riferimenti alla comunione delle persone a partire da quella intratrinitaria; cfr. anche F. G. Brambilla, *Antropologia e teologia nella discussione contemporanea*, in "Teologia", 34 (2009), pp. 483-517.

¹⁷ Analizzando questi e altri autori, emerge un modello di teologia trinitaria dove la costituzione delle persone divine è data sia dalle relazioni fra loro sia da ciò che è proprio di ciascuna: cfr. K. Yamamoto, *Réciprocité et asymétrie. Une nouvelle typologie de deux modes de la théologie trinitaire*, in "Nouvelle Revue Théologique", 132 (2010), pp. 217-236.

¹⁸ Cfr. Hemmerle, 1986. «La fede nel Dio unitrino dovrebbe caratterizzare l'intera esistenza cristiana e dovrebbe risultare costantemente determinante nella liturgia, nella devozione e nella moralità cristiana e altrettanto nella teologia che giustifica la verità cristiana»: Jünger, *Entsprechungen*, München 1980, pp. 265 sgg.

ogni comunione»¹³. Con la sua incarnazione, morte e risurrezione, Gesù manifesta Dio che istituisce una "relazione" con un altro da se stesso – ecco l'assoluta novità del Dio cristiano – l'uomo e il suo pensiero sono sollecitati a pensare la verità dell'Assoluto come *Amore*, allora la relazione Dio/uomo «può essere il luogo della verità»¹⁴.

Queste brevi note ricordano che è stato proprio dall'ambito teologico, più precisamente cristologico-trinitario, che si è giunti a ricavare e fondare il concetto filosofico di "persona": «il concetto di persona nel suo senso umano nella storia riceve la sua vera dignità quando viene illuminato dal suo irripetibile senso teologico»¹⁵, che illumina di rimando il senso filosofico. L'uomo dunque, da soggetto spirituale diventa una "persona" proprio grazie alla chiamata di Dio (diventa il "Tu" di Dio) e al conferimento di una "missione" (in Cristo – figura archetipa – identità e missione coincidono perfettamente), così possiamo segnalare i tratti essenziali della persona ("io") e la realtà della *communio/agape* ("io-tu", "noi"), proprio alla luce delle *Personae* divine e della Trinità come *communio/agape* (mediazione di unità e molteplicità).

La persona è 1) sostanziale *auto-nomia* nella sua particolare unicità, che si delinea per libertà e responsabilità, insostituibilità e dignità; questa unità non è data solo per via di natura, si costituisce anche grazie ad atti spirituali della persona; è 2) una *grandezza relazionale*, caratterizzata da una costituzione triadica reciproca *con e tramite* altre persone (alterità), in un nuovo "Noi", così la persona si manifesta come centralità nella e grazie all'eccentricità; 3) la costituzione dell'identità, che si annuncia nell'esperienze di alterità, implica simultaneamente un'esperienza di auto-trascendenza e di trascendenza del senso; si realizza dunque in una compenetrazione di *identità* e di *differenza*, di *unità* e di *pluralità*, la tensione che giunge a espressione con tali determinazioni si può cogliere nell'idea di *amore* (ερος - αγάπη insieme) e di *comunione*¹⁶. Così il legame di *estetico* (la qualità spirituale dell'esperienza sensibile), *etico* (la responsabilità della relazione) e *vero* (la relazione teandrica) consentono di ritrovare il punto d'incontro tra la dimensione costitutiva della trascendenza dell'uomo – l'antropologico – e la singolarità della rivelazione cristiana – il teologico.

2. Maria, modello antropologico

Essendo la teologia trinitaria la *grammatica* dell'intera teologia, in essa la verità salvifica è una e molteplice, secondo un *nexus mysteriorum* di armonica fattura; la professione di fede e la stessa teologia rimarcano il *nexus mysteriorum*, l'intimo intrecciarsi dei misteri nel loro reciproco essere-di-fronte come nella loro unità. Ma, come ha rimarcato K. Hemmerle nelle sue tesi di *ontologia trinitaria*, la Trinità è principio non solamente in rapporto a tutta la teologia (come già richiamato da Barth, Rahner, Balthasar)¹⁷, ma anche in rapporto a tutta una visione del mondo: il principio trinitario come principio strutturante tutta la realtà e fonte di ogni fecondità umana e ecclesiale¹⁸. Per questo solo sulla base del mistero unitrino di Dio è possibile aprire una via per la ri-comprensione dell'intera realtà: cosmologia e antropologia, ecclesiologia e escatologia. E della mariologia, s'intende.

Questo richiamo qui fatto alla teologia trinitaria ha un preciso obiettivo: illustrare la figura di Maria quale modello antropologico, quale "*Maria persona in relazione*",

lumeggiando il fondamento teologico-trinitario dei due inscindibili termini che sono qui associati al nome di Maria: *persona* e *relazione*, appunto. Un primo rilievo può essere già qui enunciato: la concezione teologica del mistero trinitario di Dio (unità e relazione) è fondamento e modello dell'antropologia teologica: proprio su questo fondamento teologico-trinitario l'essere umano – donna e uomo – è a un tempo *persona* e *relazione*, ossia si dà l'Io soltanto di fronte al Tu. Così anche la pericope genesiaca: «E Dio creò l'umano a sua immagine, a immagine di Dio li creò, maschio e femmina li creò» (*Genesi* 1,27)¹⁹.

La persona di cui parliamo è Maria di Nazaret, la cui identità teologico-antropologica si definisce in modo particolare (rispetto agli altri uomini/donne)²⁰ in relazione alle Persone della Trinità Santa: la persona umana totalmente abitata dalla Sapienza di Dio, «icona perfetta di Dio... opera di Dio, prodotto di Dio e produttrice di Dio»²¹. Riconoscendo in santa Maria «il santuario e il riposo della Santissima Trinità»²², tutte le generazioni la chiamano “beata” proprio perché «ha creduto all'adempimento delle parole del Signore» (*Luca* 1,40), ella è tutta relativa all'*Altro* – *Padre, Figlio, Spirito Santo* – e quindi tutta relativa all'*altro umano*, la più vicina agli uomini perché la più vicina a Dio.

Non soltanto considerata in relazione con la Trinità tutta intera, ma anche con il *proprium* delle Persone divine: alle tre Persone divine vengono rapportati gli aspetti dell'unica Vergine, Madre, Sposa. «In quanto *Vergine* Maria sta davanti al Padre come recettività pura, e si offre come icona di Colui che dall'eternità è puro ricevere, puro lasciarsi amare, il Generato, l'Amato, il *Figlio*, la Parola uscita dal silenzio. In quanto *Madre* del Verbo incarnato, Maria si rapporta a Lui nella gratuità del dono, quale sorgente di amore che dona la vita, ed è perciò l'icona materna di Colui che da sempre e per sempre ha iniziato ad amare, ed è sorgività pura, puro donare, il Generante, la Sorgente prima, l'eterno Amante, il *Padre*. In quanto arca dell'alleanza nuziale fra il cielo e la terra, *Sposa* in cui l'Eterno unisce a sé la storia e la ricolma della sorprendente novità del suo dono, Maria si rapporta alla comunione fra il Padre e il Figlio e fra loro e il mondo, e si offre perciò come icona dello *Spirito Santo*, che è nuzialità eterna, vincolo di carità infinita e apertura permanente del mistero di Dio alla storia degli uomini»²³.

Maria ha una partecipazione unica alla paternità del Padre, è madre e discepola del Figlio; tempio, icona e trasparenza dello Spirito. Tutto questo «costituisce l'esperienza trinitaria di lei, che inizia con lo sperimentare l'opera dello Spirito e insieme la concezione di Cristo. Maria le vive ambedue come opera dell'Altissimo»²⁴. In questo senso i legami specifici di Maria con le Persone della Trinità Santissima si fondano sul fatto che lei ha dato la nascita umana all'unigenito Figlio di Dio.

¹⁹ «L'umano è immagine di Dio proprio nella misura in cui non è creato come singolo isolato, ma esiste in maniera costitutiva nella sua diversità (uomo e donna) che lo spinge verso l'altro. Come uomo e donna, che in differente unicità e al contempo in mutuo riferi-

mento, o – per dirla in senso formale – che nella differenza e nell'identità costituiscono la *communio* originaria dell'umanità, l'umano non solo riflette il Dio trinitario bensì riceve anche il mandato di tutelare il creato e anche di “moltiplicarsi e abitare la terra” (*Gen* 1, 28),

ovvero di estendere la propria *communio* originaria»: Greshake, 2000, pp. 334-335.

²⁰ «È innegabile che nessuna persona ha avuto né avrà tanta relazione con l'adorabile e misteriosa Trinità, Padre, Figlio e Spirito Santo; ciascuna di queste tre realtà comunicabili ha

messo su di lei in modo diverso l'impronta della sua somiglianza. Per questa prossimità dei Tre, essa è unica tra gli esseri, per sempre. Per questo il linguaggio nuziale è il più appropriato per designare misticamente le relazioni della Vergine con ciascuna delle tre persone, di cui essa è, sotto un diverso aspetto, la Sposa»: J. Guitton, *La Vergine Maria*, Torino 1964, p. 195.

²¹ A. Gouhier, *L'approche de Marie selon la via pulchritudinis et la via veritatis*, in “Études Mariales”, 22-23 (1975-1976), pp. 70 sg.

²² L.-M. Grignon de Montfort, *Trattato della vera devozione alla santa Vergine*, n. 5. «Maria è tutta relativa a Dio, è la pura relatività a Dio, non esiste se non in rapporto a Dio, è l'eco di Dio»: nn. 224-225; cfr. S. De Fiores, *Trinità mistero di vita. Esperienza trinitaria in comunione con Maria*, Cinisello Balsamo 2001.

²³ B. Forte, *Maria, la donna icona del mistero*, Cinisello Balsamo 1989, p. 161. È la maternità di Gesù «a darle un legame familiare specifico differenziato: con il Figlio, che è proprio suo figlio, al pari di tutte le madri; con il Padre, del quale condivide la funzione parentale, a livello temporale; con lo Spirito Santo, in maniera intima, più difficile da formulare»: R. Laurentin, *Trattato sulla Trinità*, Roma 2009, pp. 346-347.

²⁴ S. De Fiores, *Trinità*, in *Maria. Nuovissimo dizionario*, 2 voll., Bologna 2006, p. 1726; cfr. U. Casale, *Un approccio di teologia trinitaria: Dio Padre e Maria di Nazaret*, in *Scritti teologici*, Cantalupa (TO) 2009, pp. 309-324; F. Lambiasi, *Maria, la donna e la Trinità*, in “Theotokos”, 1/2 (1993), pp. 140 sgg.

In questa prospettiva sta anche la presentazione biblica di Maria: una testimonianza che ha i caratteri dell'icona, insieme narrativa e simbolica; tale deve dunque essere la mariologia che, in obbedienza alla Parola di Dio, voglia scrutare nella donna eletta da Dio il Mistero in lei offerto, l'icona della "Madre del Signore"²⁵. Sono dunque da evidenziare i fondamenti scritturistici che permettono di scorgere in Maria, la madre di Gesù, una persona perfettamente riuscita, *giusta* (nel senso propriamente biblico di persona che realizza nella vita profonde relazioni con Dio e con fratelli/sorelle), *santa* (in relazione e imitazione dell'Unico "tre volte santo" e nella comunione del "popolo santo", la santità della Chiesa trova in Maria il suo prototipo: *Lumen Gentium*, 63)²⁶. Nel progetto creativo di Dio (cfr. *Genesi* 1,26) uomo e donna sono "*imago Trinitatis*" in quanto esseri personali, dotati di autonomia (*essere-in-sé*) e di relazione (*essere-per*), di autopossesso (*introspezione*) e di autodonazione (*oblazione*); sono icona della Trinità, lì dove ogni persona divina è *con* l'altra (*comunione*), *nell'*altra (*pericorese*) e *per* l'altra (*dono*).

Nella nuova creazione, il *Verbo* incarnato, *archetipo* del primo Adamo, svela infine l'essere personale dell'uomo: superata la distanza provocata dal peccato, l'uomo diviene capace di dialogo con Dio e chiamato a realizzarsi nel rapporto d'amore con gli altri²⁷; l'antropologia ha dunque nel mistero di Cristo la sua chiave definitiva di interpretazione e di comprensione, sicché il mistero dell'uomo è ripensato a partire dal mistero trinitario²⁸. In *Colossesi* 1,13-20 («Tutte le cose sono state create per mezzo di lui e in vista di lui... e tutte in lui sussistono [...]. In lui abita tutta la pienezza, per mezzo di lui e in vista di lui sono riconciliate tutte le cose») la relazione Cristo-Uomo è espressa con tre preposizioni: *per mezzo* indica la mediazione di Cristo nell'atto creatore (via cosmologica), il *per* afferma la ricapitolazione di tutto (via antropologica), l'*in* sottolinea l'aspetto ontologico nel quale Cristo appare come il luogo e la condizione di possibilità dell'uomo e dell'intera creazione (via ontologico-metafisica). Questa incorporazione e inclusione degli uomini in Cristo è realizzata mediante lo Spirito Santo. In tale prospettiva cristico-pneumatica «non è più l'uomo che si sente a immagine di Dio, ma è l'esistenza in Dio di un'immagine archetipa che rende in primo luogo possibile l'esistenza stessa dell'immagine umana»²⁹. È infatti nel mistero del Dio personale, nel quale le Persone sono "relazione pura" e "assoluta donazione", che si svela il mistero di Cristo e dell'uomo nella sua unicità, singolarità. «Tutto il lavoro religioso – scriveva Guardini nel 1953 – si dovrebbe concentrare nel dimostrare che *solo con Dio e in Dio l'uomo è uomo*»³⁰, il mistero della persona umana si illumina, in ultima istanza, soltanto alla luce del mistero di Cristo e del mistero trinitario di Dio, come a dire, «il mio "io" è dunque il "tu" di Dio e può essere un "io" solo perché Dio vuol farsi un "Tu" per me»³¹.

²⁵ Cfr. A. Valentini, *Maria secondo le Scritture. Figlia di Sion e madre del Signore*, Bologna 2007.

²⁶ Cfr. E. Toniolo, *La santità di Maria nel contesto dell'antropologia cristiana*, in *Sviluppi teologici postconciliari e mariologia*, Roma 1977, pp. 77-102; X. Pikaza, *Persona*, in *Nuevo Diccionario de Mariologia*, Madrid 1988, pp. 1595-1600; S. De Fiores, *Paradigma antropologico per il terzo millennio*, in *Maria aurora luminosa e guida sicura della nuova evangelizzazione*, Città del Vaticano 2002; S. De Fiores, *Santa Maria, in Maria. Nuovissimo dizionario*, pp. 1452-1489.

²⁷ «Gesù Cristo fu il primo uomo della storia che realmente, in forma integrale, realizzò una relazione filiale con Dio, fraterna con tutti gli uomini e di signoria di fronte al mondo che lo circondava, cosmico e sociale. Egli sciolse il nodo aggrovigliato di relazioni che ogni uomo è e ricollocò l'uomo nella sua situazione originaria di figlio, fratello e signore. Perciò egli è per eccellenza e in modo esclusivo *l'ecce homo*, il Figlio dell'uomo e di Dio»: L. Boff, *Il destino dell'uomo e del mondo*, Assisi 1975, p. 43.

²⁸ «Il sapere cristiano a proposito dell'uomo è quella figura della coscienza credente che si lascia determinare dalla relazione a Gesù Cristo, più

precisamente si lascia conformare (la fede) all'obbedienza filiale di Gesù, che è la figura escatologica della libertà. Ora, perché si dia un'intelligenza critica della coscienza credente occorre indicare le articolazioni di un'antropologia della libertà... libertà che appare strutturalmente "in relazione". Per questo l'identità del soggetto con se stesso accade in

un dramma (da *drama*: azione), cioè nell'inter-agire con le diverse forme di alterità»: Brambilla, 2009, p. 517.

²⁹ H. U. von Balthasar, 1991; cfr. *TeoDrammatica II. Le persone del dramma*, Milano 1992, pp. 291 sgg.

³⁰ R. Guardini, *Wahrheit des Denkes und Wahrheit des Tuns. Notizen und Texte 1942-1964*, München 1980, p. 59;

«Conosce l'uomo solo chi ha conoscenza di Dio»: R. Guardini, *Accettare se stessi*, Brescia 1992, pp. 35 sgg.; cfr. R. Guardini, *Mondo e persona. Saggio di antropologia cristiana*, Brescia 2000; anche Balthasar, *TeoLogica III. Lo Spirito di verità*, Milano 1990.

³¹ H. U. von Balthasar, *Spiritus creator*, Brescia 1972, p. 263.

In queste considerazioni di antropologia biblica, dove radice e fondamento della comprensione dell'uomo è la Trinità Santissima, dove le strutture dell'uomo in quanto creatura presuppongono già il mistero trinitario di Dio, viene messa in luce l'esemplarità di Maria, la madre di Gesù: in lei la persona umana raggiunge il vertice della realizzazione del progetto di Dio unitrino e della santità comunicata, in lei l'elemento peculiare della creaturelità – persona come *grazia* (dono e donazione) – raggiunge la sua massima espressione, «Ella costituisce veramente un simbolo di sintesi della proposta antropologica cristiana»³².

3. Per le donne e gli uomini d'oggi

Come ha ricordato il Vaticano II, «esiste un ordine o “gerarchia” nelle verità della dottrina cattolica, essendo diverso il loro nesso con il fondamento della fede cristiana» (*Unitatis Redintegratio*, 11), essendo dunque tutte legate allo stesso fondamento, vi è un *nexus mysteriorum*, una sinfonia della fede, per cui nessun verità sta a se stante, ma l'una con l'altra, nell'altra e per l'altra («la verità è sinfonica»³³). Occorre dunque sviluppare una “teologia relazionale”, non soltanto all'interno della teologia cristiana e della ricerca ecumenica, ma anche nel dialogo interreligioso e nel contesto del pluralismo culturale, in modo che anche la teologia dia un contributo alla missione della Chiesa cattolica (universale) di *evangelizzazione e inculturazione della fede* (“teologia dell'inculturazione”)³⁴.

Per questo anche quella espressione della teologia cristiana che è la *mariologia*, deve essere una disciplina in relazione: la svolta storico-salvifica, indotta dal suddetto Concilio³⁵, ha superato una mariologia a sé stante, non inserita nel mistero di Cristo e della Chiesa, e ha aperto le porte appunto per una “mariologia in relazione”, in relazione innanzitutto con il fondamento che è l'evento Gesù Cristo quale rivelazione escatologica dell'amore trinitario di Dio, e con tutte le dimensioni della fede (antropologia, ecclesiologia, escatologia...) ³⁶. In tal modo il discorso sulla Madre del Signore svolge sempre un compito mistagogico e introduce a una più profonda intelligenza del mistero di Dio unitrino che attraverso il Cristo e il dono dello Spirito porta a compimento – alla *gloria* – il progetto della creazione³⁷.

Inoltre la teologia e la stessa mariologia vanno sempre approfondite anche tenendo conto del contesto culturale in cui si opera, allora trovano giusta collocazione sia la riflessione su Maria e le domande attuali dell'etica relazionale, sia quella sulla relazionalità (di Maria) nel contesto storico-culturale del nostro tempo. Queste riflessioni aprono la possibilità di sviluppare una *teoria critica* (filosofica e sociologica, sullo stile della Scuola di Francoforte) nei confronti dei paradigmi antropologici dell'Occidente, imposti oggi, più che da correnti letterarie, da scuole filosofiche e dalla religione, soprattutto dall'invasivo potere del circolo *mediatico* (*longa manus* di grandi potentati e di *lobbies* che tendono a controllare, economia e finanza, politica e società, media e spettacoli), organi della *disinformatica* che vorrebbero imporre la figura d'uomo a una sola dimensione, quella consumistica/edonistica, che si dimena fra il mondo dei profitti e il mondo dei conflitti, fra delirio di onnipotenza e disperazione annichilente.

In effetti, la parabola della modernità e della sua concezione antropologica sembra giunta al capolinea: partita dal «*cogito ergo sum*» di R. Descartes (in cui non

³² A. Amato, *Maria di Nazareth, paradigma dell'antropologia cristiana*, in “Miles Immaculatae”, 41 (2005), p. 43.

³³ H. U. von Balthasar, *La verità è sinfonica*, Milano 1974.

³⁴ Cfr. H. Wandelfels, *Teologia fondamentale nel contesto del mondo contemporaneo*, Cinisello Balsamo 1988; J. Ratzinger, *La Chiesa, Israele e le religioni del mondo*, Cinisello Balsamo 2000; A.T.I., *Cristianesimo, religione e religioni. Unità e pluralismo dell'esperienza di Dio alle soglie del terzo millennio*, Cinisello Balsamo 1999.

³⁵ «Tutta la trattazione mariana conciliare si muove in ambito storico-salvifico: dall'Antico Testamento al tempo dell'incarnazione e della vicenda messianica di Cristo, al tempo della Chiesa e infine all'escatologia»: S. De Fiores, *Statuto epistemologico*, in *Maria. Nuovissimo dizionario*, p. 1589; cfr. F. Scanziani, *Da “Lumen Gentium” a oggi: il trattato di mariologia*, in “La Scuola Cattolica”, 132 (2004), pp. 75-122.

³⁶ Cfr. U. Casale, *Ultime realtà/Eschatologia*, in *Dizionario San Paolo. Mariologia*, a cura di S. De Fiores-V. Ferrari Schiefer-S. Perrella, Cinisello Balsamo 2009, pp. 1243-1254.

³⁷ Questa missione teologica di Maria (della mariologia e della pietà mariana) è rimarcata da Paolo VI: la conoscenza e il culto della madre di Gesù sono «uno strumento efficace per giungere alla piena conoscenza del Figlio di Dio, fino a raggiungere la misura della piena statura di Cristo (*Ef 4,13*)» e «per approfondire la riflessione sull'azione dello Spirito Santo nella storia della salvezza»: *Marialis Cultus*, 2 febbraio 1974, nn. 25 e 27.

compare la relazione all'altro)³⁸, è sfociata nell'esacerbato individualismo borghese da un lato, e in un violento collettivismo dall'altro, entrambi chiusi in se stessi ("pieni di sé", cioè vuoti) e privi di alterità (l'Altro e gli altri); movimenti che hanno caratterizzato il cosiddetto "secolo breve", breve soltanto per le vittime dei genocidi che ideologie totalitarie, violente e aberranti hanno perpetrato. Infine, nella tarda modernità (detta anche *postmoderno*) l'uomo appare come espressione di un *nichilismo soft*, debole non solo nel pensiero, consumista senza un perché, secondo i grandi interessi omologato a un "io minimo" (in cui si fa credere di essere liberi pensatori, mentre si è intruppati nell'uomo a una sola dimensione), in una società "liquida"³⁹ che, rinunciando al pensiero del definitivo, stravolge e svuota lo stesso concetto vitale di amore⁴⁰. La profezia di Nietzsche è qui realizzata e superata: con la *morte di Dio* si è estinto innanzitutto il suo assassino⁴¹. Per questo, dopo il secolo degli ateismi, o meglio, delle idolatrie totalitarie e violente – che hanno tentato di eliminare la questione teologica dal cuore dell'uomo⁴² –, è oggi particolarmente importante e urgente affrontare la questione antropologica, in modo da liberare l'antropologia stessa da quelle aporie e ristrettezze che hanno condotto all'individualismo e al collettivismo, prima che gli uomini vengano affogati nella melma dell'in-differenza (proprio per l'inscindibile legame tra questione teologica e questione antropologica, dall'ateismo e dall'indifferenza religiosa all'a-umanesimo e all'indifferenza antropologica: il passo è assai breve)⁴³.

Ora, proprio le presenti riflessioni hanno mostrato come sia possibile e per certi versi doveroso esprimere attraverso la teologia e la mariologia una critica sia verso l'ideologia moderna sia verso il nichilismo postmoderno. Intanto perché la stessa filosofia ha recuperato, almeno in certe sue correnti, la struttura dell'essere umano dove il legame dialettico tra *ipseità* e *alterità* è il più fondamentale per il formarsi della *persona*⁴⁴: essendo la relazionalità costitutiva dell'essere persona (come già nelle persone divine della Santa Trinità), l'uomo si realizza come persona soltanto nel movimento di apertura e di dono di sé all'altro: «*amo, ergo sum*» (come dice E. Mounier), perché l'amore è il luogo della rivelazione dell'essere⁴⁵. Così come la filosofia ha ripensato temi antropologicamente essenziali quali il *corpo* e la *sessualità*, quali il *male* (I. Kant, J. Nabert, P. Ricoeur), il *desiderio* e la *speranza* (E. Bloch, J.

³⁸ Nel cogito cartesiano si perde la tematizzazione dell'*al-
loquium* e si ha la riduzione dell'alterità al *cogitatum*: lo sfondo del pensiero non è più il *Tu* ma il solitario *cogito*. Ciò condurrà al trascendentalismo kantiano dell'*Io penso* e allo *Spirito* assoluto di Hegel: cfr. A. Fabris, *TeorEtica. Filosofia della relazione*, Brescia 2010, pp. 65 sgg.

³⁹ Cfr. Z. Baumann, *Moder-
nità liquida*, Roma-Bari 2002; Z. Baumann, *Intervista sull'identi-
tà*, a cura di B. Vecchi, Roma-
Bari 2006; G. Daoust, *Entre la
mort de Dieu et le triomphe de
la science: un homme en quête
d'identité*, in "L'Agora", 1
(1993).

⁴⁰ Come richiama la cita-
ta enciclica *Deus caritas est*,
l'*eros* è dimensione profonda
dell'amore unita ad *agape*,
quando viene separata o asso-
lutizzata conduce l'uomo in un
cerchio disumano: «degradato
l'uomo a puro "sesso" diventa

merce, una semplice "cosa"...
l'uomo stesso diventa merce e
non vede il corpo e la sessualità
come ambito della sua libertà»:
n. 5; cfr. G. Reale, *Sapienza an-
tica. Terapia per i mali d'oggi*,
Milano 1985; L. Manicardi, *Il
corpo. Via di Dio verso l'uomo,
via dell'uomo verso Dio*, Maga-
no 2005; P. Sequeri, *Non ultima
è la morte*, Milano 2006.

⁴¹ «Ai giorni nostri, come ha
mostrato Nietzsche, non è tan-
to l'assenza o la morte di Dio
che viene affermata, bensì la
fine dell'uomo. Più che la mor-
te di Dio, ciò che il pensiero di
Nietzsche annuncia è la fine
del suo assassino, è la deflagra-
zione del volto dell'uomo»: M.
Faucault, *Les mots et les choses*,
Paris 1966, pp. 396-397.

⁴² Heidegger chiama questi
uomini e questo tempo «della
notte [la metafora della fine
della modernità è l'esatto con-
trario di quella dell'inizio: la
luce] e della povertà... povertà
che sta non nella mancanza di
Dio, ma nel fatto che gli uomini
non soffrono più della manca-
za di Dio». Questi uomini non
credono in Dio non perché è
diventato per loro incredibile,
bensì perché «essi stessi hanno
distrutto la possibilità di cre-
dere in quanto non sono più
in grado di cercare Dio e non
sono più in grado di cercare
perché non pensano più»: M.
Heidegger *La sentenza di Niet-
zsche "Dio è morto"*, in *Sentie-
ri interrotti*, Firenze 1968, pp.
245 sgg.

⁴³ Cfr. U. Casale, *Il Dio co-
municatore e l'avventura della
fede*, Leumann (To) 2003, pp.
10-46.

⁴⁴ «L'ipseità implica una al-
terità "propria"»: P. Ricoeur, *Sé
come un altro*, Milano 1993, pp.
368-440; cfr. E. Levinas, *Totali-
tà e infinito. Saggio sull'esterio-
rità*, Milano 1977.

⁴⁵ «L'atto d'amore è la più
salda certezza dell'uomo, il *co-
gito* esistenziale irrefutabile: io
amo, quindi l'essere è, e la vita
vale»: E. Mounier, *Il personalismo*,
Roma 1989, p. 50; cfr. V.
Possenti, *Il Principio-Persona*,
Roma 2007, soprattutto le ri-
flessioni cristiane di S. Kierke-
gaard, *Gli atti dell'amore*, Bre-
scia 2009.

Moltmann), *l'amore* (J. L. Marion) fino all'elaborazione (in diversi autori: M. Picard, R. Guardini, I. Mancini, F. Ebner), di una *filosofia del volto*: il volto custodisce l'ineliminabile segreto e mistero della persona e ne è insieme l'epifania e la rivelazione: «Dio è imperscrutabile per il fatto stesso di mostrarsi e anzi più si manifesta e più diventa imperscrutabile. Il volto umano è l'immagine di Dio e la sua imperscrutabilità ha la sua origine in Dio»⁴⁶.

È dunque quanto mai rilevante presentare Maria di Nazaret quale *paradigma antropologico*, paradigma dell'essere umano in Cristo: ella è la donna nuova, la persona conforme a Cristo, colei che nella risposta responsabile al messaggero divino segna «la data di nascita della personalità cristiana»⁴⁷. Maria è persona aperta a Dio e agli altri, consapevole che «all'inizio è la relazione», consapevole che, superando l'egocentrismo (il narcisismo, vera forma di idolatria), «la persona si manifesta entrando in relazione con altre persone» e che la cosa più importante è che il dialogo con gli altri favorisca l'incontro con Dio: «in ogni *tu* ci appelliamo al *Tu* eterno»⁴⁸. Maestra in umanità, Maria si dà come modello per tutti gli esseri umani (donne e uomini) e per la donne in particolare⁴⁹. Ella diviene il prototipo della persona credente e del cristiano perfetto: «Se il cristianesimo nella sua forma più piena – scrive K. Rahner – è il puro accoglimento della salvezza di Dio eterno e trino che appare in Gesù Cristo, Maria è il perfetto cristiano, l'essere umano totalmente cristiano, perché nella fede dello spirito e nel suo seno benedetto, dunque con il suo corpo e la sua anima e tutte le forze del suo essere, ha ricevuto e accolto il Verbo del Padre»⁵⁰.

Per questo l'annuncio e la testimonianza cristiana propone Gesù il Cristo, nuovo Adamo, «ανηρ τελειος» (*Efesini* 4,13; «ανθρωπος τελειος εν Χριστω»: *Colossesi* 1, 28; cfr. *Romani* 8,29), la persona che, ricolma di Spirito, si realizza nelle relazionali profonde e indistruttibili: Gesù è “vero uomo” e “vero Dio”. Egli è tale perché «ha amato sino alla fine», e, morendo in croce ha trasformato la morte: la croce di Gesù, infatti, significa che nel cuore dell'irrelazionalità della morte nasce un “nuovo rapporto” di Dio con l'uomo. «Il nuovo rapporto consiste nel fatto che Dio stesso subisce l'irrelazionalità della morte che aliena da Lui gli uomini. Dio si inserisce proprio là dove si spezzano i rapporti e le relazioni vengono meno. E in questo disinteressato esporsi di Dio si rivela la sua stessa essenza: dove tutte le relazioni sono state interrotte, solo l'amore ne crea di nuove»⁵¹. Per questo, la conformità a Gesù, che morendo e risorgendo dona lo Spirito, conduce ogni uomo e ogni donna alla piena realizzazione di un'antropologia bella, buona, vera, ricca «delle cose che rimangono» (*1 Corinzi* 13,13): la fede, la speranza e – più grande di tutti – l'amore. Le persone che riconoscono e credono all'amore che Dio ha per noi, «dimorano in Dio e Dio dimora in loro» (*1 Giovanni* 4,16), cioè vivono nella pienezza dell'Eterno.

Un tale sviluppo comporta dunque un ripensamento radicale dell'antropologia, in cui emerge la struttura dell'immagine trinitaria, che traluce in filigrana nei rap-

⁴⁶ M. Picard, *Das menschengesicht*, Erlenbach (Zürich) 1947, p. 14; cfr. Levinas, *Nomi propri*, Genova 1984, pp. 123-127; I. Mancini, *Tornino i volti*, Genova 1989; per la mariologia cfr. S. De Fiores, *Volto*, in *Maria. Nuovissimo dizionario*, pp. 1849-1881

(dove però manca la riflessione filosofica). Ha scritto Balthasar in *Herrlichkeit*: «Alla fine troviamo non più la “Parola” e non più l’“Immagine”, ma il “Volto”, un volto interamente umano, ma volto tutto proprio del Kyrios (*2Cor* 3,28), che gli appartiene sostan-

zialmente nella sua preesistenza di Figlio (*2Cor* 8,9)»: *Gloria. Una estetica teologica*, VII. *Nuovo Patto*, Milano 1977, pp. 239-240.

⁴⁷ Così H. M. Köster, cit. in C. Dillenschneider, *Le mystère de Notre Dame et notre dévotion mariale*, Paris 1962, p. 86.

⁴⁸ M. Buber, *Il principio dialogico*, Cinisello Balsamo 1993, 103. S. Kierkegaard fa notare, con il solito acume, che l'uomo allo stadio maturo è in quella sfera d'esistenza non più centrata sull'io: «Il proprio dell'infanzia è dire: “io voglio, io voglio”. Il proprio della gioventù è di affermare: “io, io, e ancora io”. Il proprio dell'età matura è quella di comprendere che questo “io” non significa alcunché, se non diviene il “tu” al quale l'Eternità si rivolge incessantemente e dice: “tu devi”»: *Aver bisogno di Dio è la suprema perfezione dell'essere umano*. È il primo dei *Quattro discorsi edificanti*, pubblicati nel 1844, e ora in “MicroMega”, 1/2006, pp. 139-164. Non diversamente Balthasar: «L'uomo diventa veramente se stesso soltanto perché egli è l'interlocutore cui Dio si rivolge: creato per questo, egli acquista, nel divenire colui che risponde a Dio, pienamente e compiutamente se stesso»: *Solo l'amore è credibile*, Roma 2002, p. 117.

⁴⁹ «Nella loro creaturalità gli esseri umani rispecchiano questa divina processione di amore essendo più di uno: maschio e femmina. La teologia cristiana deve accogliere, senza vederci contraddizione, l'idea che tutti gli esseri umani sono fatti a immagine di Dio, e al tempo stesso che le donne sono differenti dagli uomini»: J. M. Soskice, *Imago Dei e differenza sessuale*, in “Concilium”, 42/1 (2006), p. 59.

⁵⁰ K. Rahner, *Maria madre del Signore. Meditazioni teologiche*, Fossano (CN) 1962, p. 37; cfr. U. Casale, *Pensare la fede attraverso Maria*, in “Theotokos”, 6 (1998), pp. 531-559.

⁵¹ E. Jüngel, *Morte*, Brescia 1972, p. 157; cfr. U. Casale, *Destinazione e compimento dell'uomo, della storia e del mondo. Escatologia cristiana*, in “Archivio Teologico Torinese”, 10/1 (2004), pp. 68-93.

porti fondamentali tra l'anima e il corpo, tra l'uomo e la donna e tra l'individuo e la comunità. Qui il cristianesimo propone Maria, «*la faccia che a Cristo più si somiglia*», colei che nobilita tanto l'umanità che il Creatore «*non disdegnò di farsi sua fattura*»⁵², colei che Balthasar chiama «l'archetipo antropologico-ecclesiologico»⁵³. Dunque Maria si dà come persona riflessiva e “simbolica” (la «*συμβαλλουσα*»: Luca 2,19)⁵⁴, libertà che diviene e centro di responsabilità, tutta relativa a Dio unitrino e agli uomini, la *credente* che progredisce nel cammino di perfezione, «mensa intellettuale della fede»⁵⁵ e modello educativo (sia per il discente sia per il docente), che vive la propria vita come *pro-esistenza* in un contesto di *relazionalità* e di *comunione*. La donna e l'uomo sono a immagine di Dio, chiamati a donarsi con tutte le loro potenzialità in sinergia con l'ammirabile scambio d'Amore trinitario che il Cristo ci ha aperto sulla croce. Maria è l'icona perfetta e archetipa di questo mistero della persona umana.

Il richiamo alla Trinità Santa e l'esempio di Maria sono di sprone affinché le donne e gli uomini non vivano l'uno *accanto* all'altra e l'una accanto all'altro, ma «l'uno *con* l'altro, *per* l'altro e *nell'*altro», a immagine di Dio che è “*agape trinitaria*” (dono interpersonale/donazione reciproca, accoglienza e risposta riconoscente tra il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo)⁵⁶ e come frutto della partecipazione alla vita e all'essere stesso di «*Θεος Αγαπη*»⁵⁷.

⁵² Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Paradiso XXXII, 85-86; XXXIII, 4-6.

⁵³ Nel testo *Epilog*, dove si offre al lettore uno “sguardo” abbracciante l'intera opera, si parla di un'antropologia “teandrico-triadica” in cui la creatura umana (*essere-persona-amore*) porta la somiglianza e le immagini dell'essere teandrico e trinitario che è Gesù Cristo, rimanendo a lui aperto nella sua ricerca filosofica e religiosa. Qui il teologo svizzero vede Maria quale “archetipo antropologico-ecclesiologico: H. U. von Balthasar, *La mia opera ed Epilogo*, Milano 1994, pp. 48 sgg. La dimensione mariana attraversa tutta la teologia balthasariana, dal momento che rappresenta il frutto pasquale della croce, che innesta la dimensione drammatica nella

stessa mariologia, in particolare il rapporto Maria/Chiesa: la “vergine pura” chiamata a essere la fidanzata dello “Sposo” non è un ideale mai raggiunto, ma è una persona e non soltanto una *communio*, è la totale risposta d'amore alla pienezza d'amore; la Chiesa, già presente nel *fiat* di Maria, «è l'unità di quanti, radunati attorno al “sì” di Maria immacolata, perciò il-limitato, perciò per grazia *crisiforme*, e da esso plasmata, sono pronti a lasciar avvenire su di sé e per tutti i fratelli la volontà salvifica di Dio»: H. U. von Balthasar, *Sponsa Verbi*, Brescia 1972, pp. 153-162; U. von Balthasar, *Gloria*, Milano 1975, vol. 1, pp. 506-509; U. von Balthasar, *Maria icona della Chiesa*, Cinisello Balsamo 1998; cfr. R. Fisichella, *Maria nella teologia di von Balthasar*, in “Commu-

nio”, 189 (2003), pp. 54-63; G. Marchesi, *Maria 'Splendore della Chiesa' nell'estetica teologica di von Balthasar*, in “La Civiltà Cattolica”, 155 (2004), pp. 341-353.

⁵⁴ Cfr. A. Serra, *Sapienza e contemplazione di Maria secondo Lc. 2,19.52a*, Roma 1982.

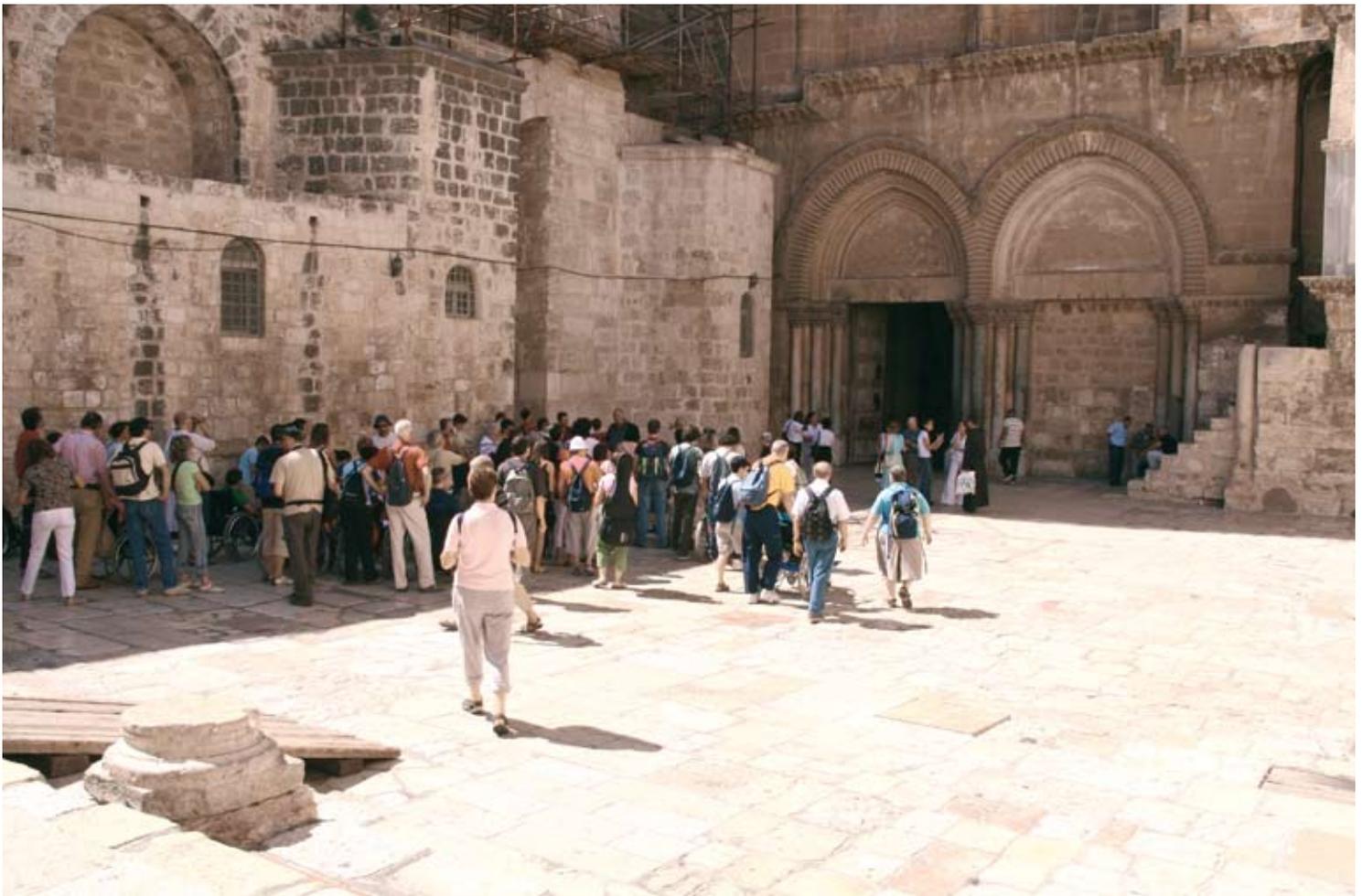
⁵⁵ Espressione di antichi monaci, ripresa da Giovanni Paolo II, in *Fides et ratio* (14 settembre 1998) 106; cfr. *Redemptoris Mater* (25 marzo 1987); sulla mariologia del papa polacco cfr. S. M. Perrella, *Ecco tua madre (Gv 19,27)*, Cinisello Balsamo 2007.

⁵⁶ Cfr. S. De Fiores, *Trinità*, in *Dizionario San Paolo. Mariologia*, pp. 1219-1232.

⁵⁷ Cfr. U. Casale, *Qual è il tuo Nome? Il mistero trinitario di Dio*, Fossano 2007.



Gerusalemme, preghiera presso il monte del Signore



Gerusalemme, pellegrini al Santo Sepolcro

Chi salirà il tuo monte santo? Senso e forme del pellegrinaggio

Giacomo Canobbio
Facoltà teologica di Milano

Il fenomeno

¹ Per una breve rassegna cfr. D. Carrasco, *Coloro che intraprendono un viaggio sacro. Le forme e le diversità dei pellegrinaggi*, in "Concilium", 32 (1996), pp. 634-648.

² Già nelle religioni precedenti alla diffusione di queste si riscontrano forme di pellegrinaggio, che vengono poi integrate e arricchite di significato corrispondente alle nuove dottrine.

³ L'indicazione riguarda i santuari più famosi; infatti i luoghi di culto erano numerosi: basti pensare a Silo, come si legge all'inizio di *1Samuele*, o a Bersabea, Galgala, come si legge in *Amos* 5,5, o a Dan (cfr. *1Re* 12,29 s.). Questi santuari pare fossero precedenti alla cosiddetta sedentarizzazione di Israele in Canaan.

⁴ Va tenuto presente che Luca struttura tutto il suo vangelo come un pellegrinaggio di Gesù verso la città santa, dove, nello stesso tempo, si presenta a lui la grande tentazione e si realizza la sua gloriosa manifestazione. Il terzo evangelista non a caso mette all'ultimo posto la tentazione del "pinnacolo del tempio" (cfr. *Luca* 4,1-13) e tutte le apparizioni del risorto a Gerusalemme e dintorni (la strada verso Emmaus): cfr. *Luca* 24.

⁵ Cfr. A. M. di Nola, *Haggg*, in *Enciclopedia delle religioni*, vol. III, Firenze 1971, coll. 698-704.

⁶ «Compilate il pellegrinaggio e la visita ai luoghi santi per amore di Dio, ma se ne siete trattenuti, andranno bene in cambio le offerte che potrete con facilità

In tutte le religioni si riscontra la prassi del pellegrinaggio¹, inteso come rituale viaggio a un luogo sacro, che conserva la memoria delle origini di un popolo o di un avvenimento fondatore e quindi ha il potere di ravvivare – ritualmente – la forza vitale che da quelle origini o da quell'evento fondatore ha preso avvio. Nella tradizione occidentale la pratica del pellegrinaggio è riscontrabile nelle tre grandi religioni monoteistiche². In esse la pratica non è solo accettata, ma pure prescritta, almeno nell'ebraismo e nell'islam.

Quanto al primo – prescindendo da quelli di più antica tradizione verso i santuari di Sichem e Betel³ –, la meta principale è Gerusalemme, dove il pio israelita, secondo la prescrizione – ovviamente retrodatata – di *Esodo* 23,17 e 34,23 («tre volte all'anno ogni tuo maschio comparirà alla presenza del Signore Dio») e di *Deuteronomio* 16,16 («Tre volte all'anno ogni tuo maschio si presenterà davanti al Signore, tuo Dio, nel luogo che egli avrà scelto: nella festa degli Azzimi, nella festa delle Settimane e nella festa delle Capanne»), doveva recarsi in occasione delle tre grandi solennità (Pesah, Shavuot, Sukkot). Alla pratica del pellegrinaggio si collegano i cosiddetti "Salmi delle ascensioni" (120-134) nei quali, come vedremo più sotto, si dà voce ai sentimenti che i pellegrini vivono nella loro salita a Gerusalemme. Alla pratica aderisce anche Gesù, come attestano *Luca* 2,41-50⁴ e Giovanni in occasione di tutte le grandi feste (cfr. *Giovanni* 2,13; 5,1; 7,10; ...).

Quanto all'islam, nel *Corano* si riscontra la disposizione legislativa del pellegrinaggio (alla Mecca), uno dei "cinque pilastri" dell'islam⁵, nella cosiddetta *Sura della vacca* (II, 196-200), nella quale si indicano anche gli atti interni ed esterni che si devono compiere, e il cui obiettivo è anzitutto quello di chiedere «perdono a Dio che perdona, misericordioso»⁶.

inviare, e, finché l'offerta non sia giunta a destinazione, non radevi la testa. Se però qualcuno di voi è malato o ha un inconveniente alla testa, dovrà riscattare l'obbligo con un digiuno, o con una elemosina, o dei sacrifici. Quando siete al sicuro, chi profitta della visita per fare il pellegrinaggio, farà quelle offerte che potrà e se non gli riesce, digiunerà tre giorni durante il pelle-

grinaggio e sette al ritorno, il che fa dieci giorni completi. Questo è d'obbligo per chi non abbia la famiglia presente nel Sacro Tempio, ma temete Iddio, e sappiate che Iddio con violenza punisce. Il pellegrinaggio si compirà nei mesi già noti: chiunque in quei mesi compie l'obbligo del pellegrinaggio, durante quel periodo non dovrà accostarsi a donne, né commettere atti osceni, né

risse; il bene che farete, Iddio lo saprà; preparatevi provviste per il viaggio, ma la miglior provvista è il timor di Dio: temeteMi dunque, o voi degli intelletti sani! Non sarà peccato se voi cercherete di guadagnarvi la grazia di Dio durante il pellegrinaggio, e, quando avrete fatto la *ifāda* [corsa vertiginosa] da 'Arafāt, menzionate il nome di Dio presso il monumento sacro,

Nei testi normativi del cristianesimo non si trovano prescrizioni circa il pellegrinaggio. Né potrebbero trovare senso: Dio non abita in un luogo nel quale si manifesterebbe, poiché ormai è Gesù risorto la sua manifestazione e questi non è rinchiudibile in uno spazio⁷. Ciò nonostante, la pratica del pellegrinaggio si introduce relativamente presto: prima nella terra di Gesù, poi lungo i secoli in altri luoghi (Santiago, Roma, luoghi mariani)⁸.

Nella ripresa della pratica si può vedere una forma di contaminazione antropologico-religiosa: il cristianesimo non cancella totalmente le forme tradizionali di espressione religiosa, ma le assume e le integra. Peraltro la dimensione incarnatoria è inscritta nelle strutture fondamentali della religione cristiana e quindi non avrebbe senso una totale spiritualizzazione della relazione con Dio.

Se il fenomeno in Occidente è riscontrabile nelle tre grandi religioni monoteistiche, allargando l'orizzonte non sarebbe difficile riscontrarlo anche nelle religioni orientali che hanno attraversato i secoli⁹ e fare memoria dello stesso nelle antiche religioni mediterranee (greca e latina), nelle quali il pellegrinaggio ai templi fatti erigere dalle autorità diventava anche strumento politico (come già in Israele). Il fenomeno è comunque pressoché universale e si manifesta anche (agli inizi, in modo privilegiato) accanto e al di fuori delle religioni culturalmente strutturate.

All'origine del fenomeno

Sullo sfondo del fenomeno si intravede la percezione della nativa fragilità umana, che fa protendere alla ricerca della fonte della vita. Questa non può che essere altrove, "fuori" dai luoghi abituali del vivere che sono colti come "minacciosi". L'alterità di luogo è la cifra dell'alterità ontica del sacro, la quale è la condizione di possibilità – intuita – affinché da esso si riceva quanto altrove non si riesce a ottenere. Ciò comporta che si debba uscire verso il luogo della sua manifestazione per incontrarlo. Si tratta di un'uscita fisica con valore simbolico.

Tale alterità, soprattutto in alcune religioni, viene identificata a volte con luoghi elevati: l'alto è la casa della trascendenza e da esso soltanto può venire l'aiuto. L'alto si identifica poi con il cielo: benché questo sembri delimitato dall'orizzonte, in verità non ha confini. La sua immensità diventa cifra dell'impossibilità di rinchiudere la trascendenza dentro un luogo e, nello stesso tempo, della percezione della sua potenza. Eppure al cielo ci si deve avvicinare per poterlo toccare e quindi partecipare della sua forza. Per questo si deve salire sul monte. La tradizione biblica a questo riguardo è ricca di riferimenti. Di essa si possono, esemplificativamente, leggere insieme due passaggi, che rispecchiano la collocazione del tempio sul monte su cui è posta Gerusalemme: il *Salmo* 121, uno dei cosiddetti "Salmi delle ascensioni" ai quali si è già fatto cenno¹⁰, prende avvio dalla descrizione di un atteggiamento fisico, tipico di chi sta salendo verso una cima: «Alzo gli occhi verso i monti». Segue la domanda: «Da dove mi verrà l'aiuto?». La risposta appare ovvia: «Il mio aiuto viene dal Signore: egli ha fatto cielo e terra». I monti orientano verso il Signore che abita nei cieli, come dichiara il v. 1 del *Salmo* 123: «A te alzo i miei occhi, a te che siedi nei cieli». Nei due testi, le metafore si rincorrono: dai monti si passa ai cieli, gli uni e gli altri simbolo del Signore, che può venire in aiuto¹¹. I monti sono, infatti, luoghi nei quali ci si avvicina al cielo, che si "tocca"; come del resto il Signore tocca i monti ed essi fumano (cfr. *Salmo* 104,32; 104,5), quasi per mostrare la sua potenza a coloro che si avvicinano.

e ricordate che com'Egli v'ha mostrato la Via, mentre prima eravate traviati. Compiete quindi la *ifada* da dove la compiono tutti e chiedete perdono a Dio, che perdona, misericordioso. E quando avrete compiuto i riti, menzionate il nome santo di Dio con la stessa venerazione che il nome dei vostri padri e più ancora» (trad. di A. Bausani, Milano 2001¹³, pp. 22-23).

⁷ Va ricordato il dialogo tra Gesù e la donna di Samaria nel quale si relativizza ogni luogo di culto: né Gerusalemme né il Garizim sono il luogo nel quale adorare Dio poiché è giunto il tempo nel quale si deve adorare nello Spirito della Verità (cfr. *Giovanni* 4,23, da leggere con 2,21-22, dove si evidenzia che il tempio è il corpo di Gesù, dal quale zampilla la sorgente d'acqua viva: cfr. 7,37-39; 19,34).

⁸ Cfr. una breve rassegna in J. Vidal, *Il pellegrinaggio nella tradizione cristiana*, in "Concilium", 32 (1996), pp. 662-679.

⁹ Si pensi al valore che ha nell'induismo il pellegrinaggio a Banāras, a Ise (Giappone) per gli shintoisti, al monte Wu-t'ai (Cina) per i buddhisti.

¹⁰ La denominazione deriverebbe dalla loro natura di espressione liturgica per il pellegrinaggio a Sion, quasi un libro del pellegrino, composto in epoca tardiva (secondo tempio) per dare voce e formare all'attesa messianica e alla fede in JHWH.

¹¹ «Lo sguardo fisso sui monti implica il desiderio di Sion e del cielo, suppone la confessione implicita dell'impotenza della terra e dell'uomo a vincere i nostri timori, a soddisfare i nostri desideri, a risolvere i nostri problemi. Ma l'orante sarà invitato dal salmo a passare dai "monti", un segno di per sé ambiguo perché segno anche dei santuari cananei delle alture (*1Re* 11,7; 14,23 ...), al "monte" per eccellenza che è Sion e Jahweh stesso, "rupe" (*Salmo* 18,3) e "monte" [...]. Il cammino dello sguardo va, allora, dal creato all'infinito, trascende il simbolo per fissarsi sul creatore del cielo e della terra». G. Ravasi, *Il libro dei Salmi. Commento e attualizzazione: vol. III (101-150)*, Bologna 1991⁵, p. 525.

Non a caso molti luoghi di culto sono collocati sui monti, oppure si presentano come riproduzione dei monti. A questo riguardo è emblematico l'episodio di *Genesi* 11,1-9. All'origine del racconto che – giocando sull'etimologia popolare di Babele (*bālal*, confondere, mescolare) –, si presenta come un'eziologia dell'incapacità dei popoli a comprendersi a causa della loro superbia¹², sta la prassi della costruzione delle *ziquurat*, attestata a Babilonia fin dall'inizio del III millennio. La torre si configura come imitazione del monte cosmico o del monte degli dei; nel periodo tardo-babilonese essa aveva sette ripiani, interpretati come riflesso del cielo con i pianeti, e sulla sommità aveva un tempio cubico; chi giungeva in alto, sulla piattaforma, era passato oltre l'ambito del profano, poiché la sommità della torre raggiungeva il cielo¹³.

Al di là del significato che la memoria della *ziquurat* babilonese assume nel racconto biblico, nella costruzione della torre e nella salita sulla sua sommità si vuole richiamare l'uscita dai confini della vita "normale": l'altezza della torre indica il superamento delle "misure" ordinarie per l'incontro con la divinità. Ciò richiama il valore del "sacro", che si propone come altro rispetto alla realtà "normale": il sacro si dà a conoscere dove le "misure" della vita ordinaria sono superate; per raggiungerlo si deve valicare un confine¹⁴. La salita alla sommità della torre evoca così il distanziamento che il pellegrinaggio al "monte" della divinità comportava: anche per chi è giunto nella pianura (cfr. *Gn* 11,2), per incontrare il "sacro" si deve comunque sempre "salire", raggiungere un luogo elevato¹⁵.

Il sacro si rende presente in edifici e segni

Tali luoghi, se in origine sono ambienti naturali, gradualmente assumono forme artificiali. Infatti, una volta che in un luogo il sacro si è, in qualche forma, manifestato nasce il desiderio di fissarne la traccia. La storia religiosa dell'umanità lo attesta: i santuari che si incontrano ovunque si presentano come "case" di Dio. Della tradizione biblica si può ricordare a mo' di esempio l'erezione del santuario di Betel (*Genesi* 28,10-22). Anche qui si tratta di un racconto eziologico¹⁶, la cui finalità è giustificare l'importanza che il santuario di Betel rivestiva nella storia culturale di Israele. Insieme a quello di Dan, esso diventerà anche uno dei santuari nei quali Geroboamo, dopo la divisione dei due regni, deciderà di collocare un vitello d'oro in funzione politica: se il popolo fosse salito ancora a Gerusalemme per i sacrifici si sarebbe di nuovo sottomesso al re di Giuda (cfr. *1Re* 12,29-30). E contro il culto qui praticato, che non si accompagnava alla giustizia, il profeta Amos lancerà le sue invettive (cfr. *Amos* 4,4; 5,5-6), subendo le ingiunzioni di Amasia di andarsene dal «santuario del re e [dal] tempio del regno» (*Amos* 7,13). L'origine di questo santuario era legata a Giacobbe, notoriamente il "padre" delle dodici tribù¹⁷. Il racconto (cfr. v. 19) annota anche la

¹² È la tradizionale interpretazione cristiana, che la recente esegesi mette in discussione, vedendo nel racconto una eziologia della diffusione dei popoli su tutta la terra. Cfr. E. van Wolde, *Racconti dell'inizio. Genesi 1-11 e altri racconti di creazione*, Brescia 1999, pp. 146-153.

¹³ La notazione del v. 5: «il Signore scese a vedere la città e la torre che gli uomini stavano costruendo» sembra rispecchiare la concezione sopra richiamata di Dio che scende dal cielo dove egli abita per avvicinarsi agli uomini che stanno in basso, e quindi, per quanto presumano di conquistare il cielo, non sono in grado di farlo. Cfr. G. von Rad, *Genesi*, Brescia 1978, p. 189.

¹⁴ Questo dinamismo peraltro si riscontra anche nella vita quotidiana: ci sono spazi nei quali non tutti possono entra-

re; sono riservati perché custodiscono "segreti".

¹⁵ Una traccia di questa concezione si ha nei gradini che conducono al luogo più interno del tempio, in tutte le religioni, compresa quella cristiana. La medesima concezione si evidenzia nei "Sacri Monti".

¹⁶ Il riferimento alla scala vista da Giacobbe nel sogno potrebbe alludere alle *ziquurat*

di cui si è detto sopra, benché qui non si tratti di costruzione umana: questa è successiva al mostrarsi del sacro. La scala sta comunque a indicare un possibile accesso al cielo che si rende presente negli angeli.

¹⁷ «In questo passo appare soprattutto evidente l'intenzione del racconto: esso vuol narrare come Betel così famosa in tempi più recenti divenne

luogo di culto e in qual modo la santità del luogo fu riconosciuta per la prima volta. Più ancora: esso vuol spiegare la natura di questa pietra di Betel. Giacobbe l'ha rizzata e consacrata a Dio mediante l'unzione con l'olio» (von Rad, 1978, p. 383). Pare però che il luogo di culto fosse precedente all'inse-
diamento degli israeliti.

trasformazione del nome del luogo da Luz a Betel, cioè “casa di Dio”. La trasformazione del nome indica che la manifestazione di Dio provoca un cambiamento della realtà: la città santuario diventa il luogo in cui – come avverrà più tardi per il tempio di Gerusalemme – si andrà per “cercare Dio” (*biqqēš*) o per “consultarlo” (*dāraš*): i due termini, che costituiscono l’epitome della vita religiosa¹⁸, significano andare al santuario (cfr. *Salmo* 24,3-6) per conoscere la volontà di Dio onde poterla attuare (cfr. *Amos* 5,5 e 14-15: cercare Dio coincide con il cercare il bene¹⁹). Il fatto di andare al santuario – per conoscere quel che Dio dispone, e non solo nel senso del precetto ma pure del destino incombente sia per la singola persona sia per il popolo o il re²⁰ –, richiama comunque l’uscita dal proprio habitat per recarsi là dove Dio si è manifestato e continua a manifestarsi. Va ricordato, al riguardo, che, nella predicazione profetica, la dimensione “etica” del pellegrinaggio prende il sopravvento sulla dimensione “culturale”: ciò sta a dire che il viaggio al luogo della manifestazione di Dio assume la figura della conversione. Andare da Dio comporta diventare partecipi della sua santità.

Come si coglie dal messaggio profetico, il rischio che accompagna ogni forma di pellegrinaggio è pertanto quella di limitarsi alla visita del luogo, alla ritualità priva di anima che si immagina possa trasmettere la vitalità propria del sacro. In fondo la dimensione strumentale dell’atto religioso si ripropone in ogni circostanza: la fragilità nativa degli umani vorrebbe commisurare la potenza del sacro sul proprio bisogno, quello che spinge a cercare supporto anche senza mettere in conto una relazione trasformante con esso, cioè la conversione.

Per questo nella Bibbia, coerentemente con l’affermazione della trascendenza di Dio, non solo si impedisce di farsi una qualsivoglia immagine della divinità, ma si dichiara pure che Dio non può essere rinchiuso in un luogo. Egli non si dà mai in forma immediata, ma solo mediata: mirabile al riguardo la preghiera di Salomone riportata in *1Re* 8,27: «Ma è proprio vero che Dio abita sulla terra? Ecco, i cieli e i cieli dei cieli non possono contenerci, tanto meno questa casa che io ho costruito!». Nonostante la maestosità del tempio, Dio non vi può essere rinchiuso: il tempio è solo il luogo nel quale si innalza a Lui la preghiera. Certo, in esso Dio ha deciso di porre il suo nome (cfr. *1Re* 8,29), ma nessun luogo può essere identificato con tale nome: il luogo è solo traccia della sua presenza. Il tempio maestoso richiama la trascendenza, ma è anche carico di ambiguità. Anziché essere puro richiamo della grandezza della divinità potrebbe trasformarsi in celebrazione di chi l’ha fatto costruire: non c’è opera umana priva di ambiguità! Forse per questo Gesù annuncia la distruzione del tempio: se di esso non resterà pietra su pietra (cfr. *Luca* 21,6), non è solo a causa della potenza distruttrice romana, ma perché ormai non c’è più bisogno del tempio per incontrare Dio. Egli è ormai presente in Gesù, il “nuovo Betel”, come lascia intendere Gesù stesso nella dichiarazione dopo l’incontro con Natanaele: «vedrete il cielo aperto e gli angeli di Dio salire e scendere sul Figlio dell’uomo» (*Giovanni* 1,51). Nella pienezza del tempo (cfr. *Galati* 4,4) la dimora di Dio tra gli uomini è la carne del Verbo, nella quale è finalmente possibile vedere Dio. Nella visione giovannea si coglie un paradosso superiore a quello del tempio: nella fragilità tipica della carne diventa possibile ciò che prima non era possibile. Se nella storia precedente non si poteva vedere il suo volto ma solo le spalle (cfr. *Esodo* 33,17-23), ora Dio lo si può vedere perché l’Unigenito l’ha rivelato (cfr. *Giovanni* 1,18); se prima vedere Dio avrebbe avuto come conseguenza la morte (cfr. *Esodo* 33,20), ora vedere Dio in Gesù vuol dire vivere.

¹⁸ Cfr. N. M. Loss, *Il tema letterario «cercare Dio» nei libri storici dell’Antico Testamento*, in *Quaerere Deum*, a cura della Associazione Biblica Italiana, Brescia 1980, pp. 11-27.

¹⁹ Nella linea profetica Amos destituisce di valore un “cercare Dio” in maniera strumentale e richiama invece la necessità di adeguarsi alla sua volontà di giustizia, condizione per avere vita. A fronte dei suoi contemporanei, che cercavano Dio, cioè si recavano al santuario «organizzando sempre più numerosi pellegrinaggi e moltiplicando le funzioni religiose» solo per vivere lì la vicinanza di Dio, «per Amos questo tipo di “ricerca” porta alla distruzione» (J. Jeremias, *Amos*, Brescia 2000, p. 117); «per Amos la ricerca di Dio si concretizza nell’esecuzione della volontà divina» (G. Crocetti, «Cercate me e vivrete». *La ricerca di Dio in Amos*, in *Quaerere Deum*, p. 103).

²⁰ Questo aspetto è indicato nell’uso del verbo *šā’al*, che indica interrogare Dio mediante un sacerdote e con l’impiego degli *urim* e *tummim* o dell’*efod*. Cfr. Loss, 1980, p. 14.

Ma questa non è la condizione permanente: la storia di Gesù, che ha permesso di vedere la gloria dell'Unigenito (cfr. *Giovanni* 1,14) si è conclusa; di essa restano solo le tracce, ravvisabili mediante la testimonianza di coloro che sono stati con lui fin dal principio (cfr. *Atti* 1,21-22). Tali tracce rimandano oltre. Al riguardo appare suggestiva un'ipotesi esegetica diffusa negli anni '70 del secolo scorso a proposito del racconto di *Marco* 16,1-8, dove si narra la visita delle donne al sepolcro ormai vuoto di Gesù. Secondo tale ipotesi, all'origine letteraria del racconto starebbe una pratica liturgica della primitiva comunità, radicata ovviamente nel ricordo del rinvenimento del sepolcro vuoto: andando al luogo nel quale Gesù era stato sepolto, il gruppo dei fedeli si sentiva annunciare che Gesù non doveva essere cercato lì poiché era risorto; quello era solo il luogo della sepoltura²¹.

²¹ L. Schenke, *Le tombeau vide et l'annonce de la résurrection*, Paris 1970, pp. 87-93; J. Delorme, *Résurrection de Jésus et tombeau de Jésus: Marc 16,1-8 dans la tradition évangélique*, in *La résurrection de Jésus et l'exégèse moderne*, Paris 1969, pp. 105-151, qui pp. 141-142. Per una recensione del dibattito, cfr. E. Schillebeeckx, *Gesù. La storia di un vivente*, Brescia 1976, pp. 345-354.

²² Si pensi al diario della pellegrina Eteria o Egeria (*Pellegrinaggio in Terra Santa*, Roma 1985) che attesta, a volte non senza ingenuità, la presenza di luoghi di culto già nel IV secolo; oppure alla testimonianza del culto alla madre di Gesù vista nel graffito *chaire Maria* letto su una pietra a Nazaret nel luogo in cui Maria avrebbe abitato.

L'ipotesi storico-letteraria mantiene una sua plausibilità e rimanda al rapporto tra la ricerca di Dio/Gesù in un luogo e la constatazione che il luogo è solo una traccia. Questa non è priva di importanza per una religione che non voglia essere troppo illuministica: gli umani hanno bisogno di segni. Per questo molto presto è sorta la prassi di recarsi nei luoghi della vita di Gesù: mettere i propri piedi nelle orme dei suoi passi poteva risvegliare il senso cristiano della sequela. Certo, alcune localizzazioni attendono ancora di essere avvalorate da ricerche archeologiche. Queste sono però riuscite a stabilire, almeno con qualche approssimazione, alcuni luoghi, anche sulla base di attestazioni letterarie²². Per non perdere le tracce si sono costruiti poi edifici sempre più sontuosi affinché la memoria fosse maggiormente impressionata: si tratta di costruzioni indotte da una presenza ricordata, che hanno lo scopo di tenere desta la memoria.

Può anche meravigliare che, mentre si ascolta la dichiarazione di Gesù alla donna di Samaria circa il non-luogo dell'adorazione di Dio, ci si preoccupi di fissare, in maniera quasi ossessiva, luoghi nei quali si avverta e si celebri la sua presenza. Il paradosso appartiene alla religione e non si può pretendere di risolverlo: l'esigenza degli umani di avere un accesso, pur mediato, al mondo divino non è cancellata neppure da questo medesimo mondo, per quanto trascendente esso sia. Il paradosso resta così inscritto in ogni ricerca che conduca a un luogo: il pellegrino sa che lì non si va per vedere il luogo, ma per fare esperienza di una presenza divina nelle sue tracce.

L'incontro avviene così in forma mediata, e la mediazione non è più semplicemente quella stabilita dalla divinità nella sua manifestazione, ma pure dagli umani, che danno alla mediazione la figura della propria sensibilità: il sacro, che sfugge a ogni rappresentazione costringente, assume di conseguenza una molteplicità di forme, e non solo quelle che esso "sceglie", ma pure quelle che gli umani gli assegnano.

Il sacro assume forme diverse

Le forme umane del sacro hanno la "pretesa" di prenderne possesso, benché si ritenga che esso si presenti nella forma da lui stesso scelta. Lo si coglie prestando attenzione alle "apparizioni". Sempre, nella storia religiosa dell'umanità, il sacro divino ha assunto non solo la forma tremenda delle forze indomabili (si pensi al tuono e al fulmine) o della natura che dà vita (le fonti di acqua), ma pure la forma umana: le divinità (anche quella biblica) si presentano in maniera antropomorfa e, là dove è possibile rappresentarle nelle arti, sono descritte secondo i caratteri umani, sebbene con accentuazioni estreme: l'umano rivestito dalle figure celesti deve portare in sé le tracce della divinità, siano esse benevole o minacciose.

Il fenomeno accennato trova un riscontro singolare nel cristianesimo, dove è dato però constatare una notevole coerenza: Dio, il Padre, che pure viene rappresentato nell'arte, non appare mai; se apparizioni si danno, sono di Gesù e della Madre di lui (a volte anche dei santi). Statisticamente il primato delle apparizioni spetta alla Madre di Gesù, e non a caso: Maria di Nazaret è colei che maggiormente riflette la forma vitale di Gesù; essa è una "mediazione" che rimanda oltre mentre rende presente la salvezza che Gesù ha introdotto²³. La stessa cosa si può dire dei santi: essi sono la traccia vitale del modello di umanità compiuta che si riscontra in Gesù, e nella loro varietà rispecchiano gli aspetti molteplici della salvezza umana portata dal medesimo Gesù²⁴.

La molteplicità delle forme assunte dalle apparizioni rispecchia inoltre la molteplicità delle situazioni ambientali e vitali. Si constata un processo di delineazione delle tracce del sacro corrispondenti alla sensibilità dell'ambiente: il sacro infatti non si dà mai nella forma immediata, ma si riveste della forma dei suoi recettori. Al riguardo si possono ricordare le diverse fattezze di Maria nelle apparizioni: la figura vista rispecchia l'immaginario di chi la vede, il quale è determinato non solo dalla sensibilità propria del/la veggente, ma pure dalle circostanze storico-geografiche: la Madonna di Kibeho (Rwanda), per esempio, non può essere bianca, come non lo può essere quella di Guadalupe! Proprio per questo il luogo in cui quella immagine si è resa visibile ha una singolare forza di attrazione²⁵, che peraltro si nutre della narrazione delle esperienze vissute in rapporto a esso.

La narrazione si accumula poi nel corso del tempo e assume perfino tratti leggendari. Questi solo a una mentalità razionalista possono apparire "invenzioni", dotati cioè di falsità. In realtà sono l'eco della trascendenza del sacro, che non può essere rinchiuso nella fattualità: la leggenda non parla di avvenimenti, bensì della straordinarietà del sacro che in quel luogo si manifesta e attira. Se si volesse stabilire un paragone, si potrebbe dire che la leggenda corrisponde all'ampiezza dei templi edificati sui luoghi di manifestazione del sacro: questi non hanno solo lo scopo di raccogliere i pellegrini in modo adeguato; enfatizzano il luogo, ornandolo con architetture che richiamano la grandezza di ciò che lì si manifesta. Il passaggio dal piccolo sacello alla grande chiesa (come già i templi nell'antichità mitologica) dice l'ampliarsi della percezione del sacro: l'aumento dei pellegrini produce l'ampliarsi dell'esperienza del sacro, che va significata con la vastità dello spazio a lui dedicato.

Tutto ciò sta a dire che il sacro non si dà mai fuori dalla percezione di esso, e questa è determinata da una molteplicità di fattori che la fenomenologia delle religioni si è preoccupata di descrivere. Quel che sinteticamente si può dire è che il sacro non si dà mai nella forma pura, quasi distillata; esso si "riveste" dei luoghi nei quali appare e ai quali attira i pellegrini. Se così non fosse, non si mostrerebbe – non verrebbe percepito – come "utile", e quindi non giustificerebbe neppure il pellegrinaggio. Questo, infatti, trae la sua origine, come sopra si diceva, dalla ricerca della forza vitale che solo al sacro appartiene.

Gli elementi costitutivi del pellegrinaggio

Corrispondentemente alla percezione del sacro, nelle tradizioni religiose il pellegrinaggio assume forme diverse, a volte difficilmente riconducibili a un unico modello. Si possono tuttavia, schematicamente, individuare alcuni elementi fondamentali comuni.

²³ Con ciò non si vuol dire che Maria è mediatrice in senso teologico, quasi si volesse dire che la mediazione di Gesù abbia bisogno di una ulteriore mediazione. Cfr. al riguardo G. Canobbio, *L'azione di Dio «in tutti e per mezzo di tutti»* (Ef 4,6) e *la cooperazione di Maria*, in *In Cristo unico mediatore Maria cooperatrice di salvezza*, a cura di O. Franzoni e F. Bacchetti, Roma 2008, pp. 21-33.

²⁴ Nessuno scandalo se si deve constatare che il rapporto tra le azioni "salvifiche" dei santi e i bisogni delle persone umane rispecchia quello che si riscontra tra le divinità mitologiche e le situazioni vitali degli umani. Nell'un caso e nell'altro si nota la necessità di avere un supporto corrispondente per ogni condizione di fragilità. Se una differenza si può osservare riguarda la storicità dei santi rispetto alle divinità mitologiche: l'attribuzione di una particolare efficacia a un santo nasce dalla memoria di quanto egli in vita ha compiuto. Tuttavia la mitologizzazione dei santi, e pure di Madonne apparse in un luogo che proteggono in situazioni particolari, non è diversa da quella che si riscontra nelle religioni antiche (e moderne): in fondo, in ogni religione vissuta si deve riconoscere un processo proiettivo.

²⁵ Per quanto attiene a Guadalupe – fenomeno inspiegabile ancora oggi –, il fatto che sia il veggente sia l'immagine di Maria siano meticcii ha rivestito e riveste per l'America Latina un significato particolare: il principio di un riscatto di un continente conquistato. «Guadalupe è stata fonte di ispirazione per l'indipendenza del Messico e oggi lo è per la lotta del popolo per la liberazione», benché sia «servita anche come sigillo di legittimazione per molte dittature sanguinarie» (C. Boff, *Mariologia sociale. Il significato della Vergine per la società*, Brescia 2007, p. 556). Cfr. anche V. Elizondo, *Our Lady of Guadalupe as a Cultural Symbol*, in *Liturgy and Cultural Traditions*, New York 1977, pp. 25-33.

Anzitutto la motivazione, che non necessariamente è esplicitata, di incontrare il “sacro” come fonte di vitalità e/o di senso di ciò che si è. Si tratta di un percorso sia verso una potenza che in un luogo si manifesta sia verso una maggior consapevolezza della propria identità: si pensi al pellegrinaggio ebraico al tempio, quello musulmano alla Mecca, quello cristiano nella terra di Gesù o a Roma, *ad limina apostolorum*. Si tratta sempre di luoghi identificativi e quindi fondativi di appartenenza.

²⁶ Quello da cui si vede Santiago (cfr. R. Oursel, *Pellegrini nel medioevo. Gli uomini, le strade, i santuari*, Milano 1997, pp. 92-93) o Gerusalemme (in questo caso *Mons Gaudii*).

In secondo luogo, la prova: la strada da percorrere comporta fatica e rischi, simbolo del distacco che si richiede per giungere alla propria identità mediante conversione o per “meritare” la grazia. Ciò che sorregge nel cammino è il desiderio di raggiungere la meta, fino alla esplosione di gioia quando la meta è vista: si pensi nell’ambito cristiano ai *Montjoies*²⁶. La meta è raggiunta per tappe, segnate da luoghi santi, quasi pietre miliari che delineano le tappe dello spirito e alimentano il desiderio di giungere alla meta, desiderio che si esprime in canti, come attestano i già ricordati Salmi delle ascensioni nella tradizione ebraica.

Infine, i riti e le pratiche che si compiono: processioni, come presa di possesso di un luogo “sacro”; toccamenti dei segni sacri quasi a trarre da essi l’energia vitale; abluzioni-immersioni con/nelle acque “sacre”; ingerimento di acque “sante” (riti che rimandano alla purificazione e alla “fonte” della vita); preghiere, che possono comportare anche la proclamazione: si pensi alla proclamazione dell’unicità di *Allah*, fino a perdere la voce, nel grande pellegrinaggio musulmano – quello che si deve fare una volta nella vita –, la lode, l’invocazione. E tutto ciò in forma collettiva.

Il pellegrinaggio come ricerca “ecclesiale”

Qualunque modalità assuma, in ultima analisi il pellegrinaggio consiste in un movimento che distacca dai luoghi soliti della vita. Questi non bastano a riempire l’esistenza; a volte anzi la debilitano. Muoversi verso i luoghi in cui sono visibili le tracce di un’altra, precedente, ricerca ha un duplice scopo: far sentire parte di un popolo che aspira a una pienezza che viene da altrove; sentirsi sorretti nella propria ricerca: non si è soli, anche nel caso si fosse partiti da soli. A questo riguardo merita attenzione nel *Salmo* 122 il passaggio dal singolare del v. 1a («Quale gioia quando mi dissero») al plurale dei vv. 1b-2 (««Andremo alla casa del Signore». E ora i nostri piedi si fermano alle tue porte, Gerusalemme»), per tornare alla fine (vv. 8-9) al singolare («Per i miei fratelli e i miei amici io dirò: “Su di te sia pace!” Per la casa del Signore nostro Dio chiederò per te il bene»).

Il Salmo trova corrispondenza nell’esperienza dei pellegrini verso Santiago de Compostela o di quelli che percorrono le vie verso Roma: chi parte da solo incontra poi altri che percorrono il medesimo cammino. In tal senso il pellegrinaggio è sempre un’esperienza “ecclesiale”: il sacro unisce, a fronte della vita abituale che provoca divisione. Anche quando sul proprio cammino non si incontra nessuno, arrivati al luogo di destinazione si percepisce che altri prima vi sono giunti e hanno lasciato la propria traccia. Si è così ricondotti alla comune condizione di cercatori di completezza che solo insieme può essere raggiunta. La meta del pellegrinaggio diventa cifra, prolessi, della meta della vita, che, tenuta in conto, porta ad abbattere le barriere di difesa tra persone e popoli.

L’immagine di migliaia, a volte milioni, di persone che convergono verso lo stesso luogo dà il senso del compimento unificatore dell’umanità e fa percepire l’umanità stessa in cammino. Lo ricordava la *1Pietro* 1,17 invitando i destinatari della lettera a

comportarsi con timore nel tempo del pellegrinaggio: il termine greco *paroikia* indica la condizione di provvisorietà nella quale si trovano quanti hanno fatto l'esperienza della liberazione e sono quindi in attesa del compimento²⁷. Questo, come già la chiamata, non è mai di una persona sola. Lo avevano capito bene i medievali, che pensavano l'*eschaton* in termini anzitutto collettivi: la salvezza è dei singoli in quanto è di tutti²⁸. E in forma originalissima lo aveva espresso bene Teilhard de Chardin, che con occhio penetrante vedeva all'opera in tutta la realtà la forza unificatrice del Cristo Omega.

Tenendo sullo sfondo questa visione, non si sottolineerà mai abbastanza che il pellegrinaggio prende avvio dall'attrazione che il sacro, comunque esso si esprima, esercita sugli spiriti umani, al di là della tematizzazione delle ragioni dell'attrazione stessa: del resto, se dell'attrazione si cogliessero in forma tematica le ragioni, non si tratterebbe più dell'attrazione del sacro, il quale è tale appunto perché non rinchiudibile nella razionalità.

Le religioni "custodi" del sacro mediante il pellegrinaggio

Sulla scorta di quanto finora detto non meraviglia che la prassi del pellegrinaggio sia custodita nelle religioni e tenda a scomparire dove la religione non è percepita come dimensione fondamentale dell'esistenza²⁹. La convinzione che si esprime e si alimenta nella prassi del pellegrinaggio è, come già si accennava, che la pienezza di vita è "altrove": il pellegrinaggio diventa cioè espressione della condizione vitale. Anche il cristianesimo mantiene tale visione, quando denomina i cristiani "stranieri" e pellegrini (1Pietro 2,11)³⁰. L'idea viene mantenuta nel termine tardo-latino *peregrinus*, uno che viene da fuori, *peregre*, che passa attraverso i luoghi, vi entra senza insediarsi, stabilisce legami non definitivi con tutti, dilata i vincoli sociali, entra quindi in una società sopranazionale. In tal senso illustra emblematicamente la condizione del cristiano la cosiddetta *Lettera a Diogneto*, uno scritto apologetico anonimo datato al II secolo, che sulla scorta della visione escatologica introdotta dal cristianesimo nel mondo antico presenta una relativizzazione di luoghi e forme culturali per i cristiani³¹.

²⁷ «La chiesa del N.T. è *ekklesia* e *paroikia* o, più precisamente, in quanto *ekklesia* è insieme *paroikia*» (K. L. e M. A. Schmidt, *paroikos*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, IX, Brescia 1974, col. 824).

²⁸ Questo aspetto è stato richiamato alla riflessione teologica del '900 da H. de Lubac nell'opera *Cattolismo* (ed. it. Milano 1978) nella quale, con rimando frequente alla teologia patristica e medievale, sottolinea la dimensione ecclesiale della grazia.

²⁹ Si deve tuttavia constatare negli ultimi decenni una ripresa dei pellegrinaggi. Vale quanto annotava Virgil Elizondo: «Circondate da secolarismo e modernità, tecnologia ed elettronica, mobilità e rapidità dei trasporti, esplorazione dello

spazio e autostrade dell'informazione in espansione, le persone sono alla ricerca dell'immutabile e stabile avere radici nella sacra terra. Più l'umanità si muove velocemente, e più ha bisogno di avere un fondamento. I luoghi di pellegrinaggio sembrano rispondere a questa profonda necessità antropologica dell'anima umana di essere legata alla madre terra. Inoltre, più conoscenza, scienza e informazione possediamo e maggiore è la ricerca spirituale di un significato ultimo; più ci sottoponiamo all'analisi psicologica e alla psicoterapia e più grande si fa la ricerca di penitenza e purificazione; più la scienza medica si perfeziona e maggiore si fa la ricerca di miracoli; e più le famiglie sono messe da parte divenendo chie-

se molto più legate ai ruoli, e più grande è il bisogno di una comunità umana incondizionata» (*Editoriale* a "Concilium", 32 [1996], p. 616).

³⁰ Il greco *paroikoi* nella LXX verte il termine ebraico *gēr* o *tôšāb* che indicava la condizione di chi non apparteneva nativamente al popolo e quindi, pur essendo termine di un'attenzione particolare, non godeva dei diritti dei nativi. Cfr. K. L. e M. A. Schmidt, (1974), col. 801.

³¹ «I cristiani né per regione, né per voce, né per costumi sono da distinguere dagli altri uomini. Infatti, non abitano città proprie, né usano un gergo che si differenzia, né conducono un genere di vita speciale. La loro dottrina non è nella scoperta del pensiero di uomini

multiformi, né essi aderiscono ad una corrente filosofica umana, come fanno gli altri. Vivendo in città greche e barbare, come a ciascuno è capitato, e adeguandosi ai costumi del luogo nel vestito, nel cibo e nel resto, testimoniano un metodo di vita sociale mirabile e indubbiamente paradossale. Vivono nella loro patria, ma come forestieri; partecipano a tutto come cittadini e da tutto sono distaccati come stranieri. Ogni patria straniera è patria loro, e ogni patria è straniera. Si sposano come tutti e generano figli, ma non gettano i neonati. Mettono in comune la mensa, ma non il letto. Sono nella carne, ma non vivono secondo la carne. Dimorano nella terra, ma hanno la loro cittadinanza nel cielo. Obbediscono alle leggi stabilite, e con la loro vita superano le leggi. Amano tutti, e da tutti vengono perseguitati. Non sono conosciuti, e vengono condannati. Sono uccisi, e riprendono a vivere. Sono poveri, e fanno ricchi molti; mancano di tutto, e di tutto abbondano. Sono disprezzati, e nei disprezzi hanno gloria. Sono oltraggiati e proclamati giusti. Sono ingiuriati e benedicono; sono maltrattati ed onorano. Facendo del bene vengono puniti come malfattori; condannati gioiscono come se ricevessero la vita. Dai giudei sono combattuti come stranieri, e dai greci perseguitati, e coloro che li odiano non saprebbero dire il motivo dell'odio. A dirla in breve, come è l'anima nel corpo, così nel mondo sono i cristiani. L'anima è diffusa in tutte le parti del corpo e i cristiani nelle città della terra. L'anima abita nel corpo, ma non è del corpo; i cristiani abitano nel mondo, ma non sono del mondo. L'anima invisibile è racchiusa in un corpo visibile; i cristiani si vedono nel mondo, ma la loro religione è invisibile. La carne odia l'anima e la combatte pur non avendo ricevuto ingiuria, perché impedisce di prendersi dei piaceri; il mondo che pur non ha avuto ingiustizia dai cristiani li odia perché si oppongono ai piaceri. L'anima ama la carne che la odia e le membra; anche i cristiani amano coloro che li odiano.

Nella visione cristiana il pellegrinaggio si configura pertanto in maniera originale: senza perdere la dimensione di ricerca del sacro, condivisa con le altre religioni, assume i contorni della condizione permanente dei discepoli di Gesù, che trova un anticipo nella condizione degli antichi Padri del popolo ebraico, come osserva la *Lettera agli Ebrei*³², chiosando le peregrinazioni di Abramo, Isacco e Giacobbe: «Nella fede morirono tutti costoro, pur non avendo conseguito i beni promessi, ma avendoli solo veduti e salutati di lontano, dichiarando di essere stranieri e pellegrini sopra la terra.

Chi dice così, infatti, dimostra di essere alla ricerca di una patria» (*Ebrei* 11,13-14). Si potrebbe pertanto pensare che, se questa era la condizione dei Padri, non lo sia più per i cristiani per i quali sono giunti i tempi del compimento. Invece l'autore della lettera, dopo aver concluso l'elenco dei testimoni della fede, invita a correre con perseveranza la corsa che sta davanti (cfr. 12,1), a dire che la meta continua a stare oltre: stando alla presentazione che ne fa san Paolo, la meta è la condizione di Cristo risorto (cfr. *Filippesi* 3,8-14).

Il senso performativo del pellegrinaggio cristiano

Il pellegrinaggio cristiano ha pertanto lo scopo di alimentare l'attesa mediante la posizione di gesti simbolici: si va a un luogo nel quale si pensa di trovare l'anticipo di ciò che si sta cercando, perché carico di memoria, traccia dell'avvenimento che ha determinato una svolta nella storia (Gesù Cristo) o di chi ha vissuto nel mondo orientato ai beni celesti come segno della presenza di Dio (i santi) o di chi in generale con la sua vita rimanda a Gesù (in particolare la madre).

In tal senso il pellegrinaggio ha valore performativo, che potrebbe essere illustrato secondo due registri:

1) stimola a *non lasciarsi sedurre*. Nel suo dinamismo, che include il viaggio verso una meta, alimenta il senso del provvisorio: nulla di quanto si incontra nel cammino è definitivo, e così nella vita non ci si può aggrappare a nulla. Di tutto si può fare uso, ma nulla è in grado di compiere³³.

2) Educa all'invocazione: nei luoghi del sacro si va a chiedere perché vi si percepisce una manifestazione forte della potenza divina. Il contenuto fondamentale dell'invocazione è quello indicato nel *Padre nostro*: «Venga il tuo regno», che significa: «manifestati come Signore». L'invocazione è espressione di un desiderio: che il mondo nuovo appaia e in esso si possa entrare. È altresì: «Vieni Signore Gesù» (cfr. *Apocalisse* 22,20). Nei due casi, quel che si chiede è che la volontà di salvezza di Dio si realizzi.

Coerentemente, nel pellegrinaggio si alimenta continuamente il desiderio che questo mondo, con tutto il reticolo di relazioni che si stabiliscono con la realtà, tra le persone, raggiunga la sua pienezza³⁴. Non io e non gli altri, ma io con gli altri, o io negli altri, io «con» e in questo momento.

Questa prospettiva è espressa in forma particolarmente efficace in *Romani* 8,18-25. Paolo, nella prima parte del capitolo 8, ha descritto la vita del credente come vita guidata, animata dallo Spirito e poi parla del gemito della creazione. Il gemito dice il senso di incompiutezza che accompagna tutta la realtà e trova voce nella preghiera dei cristiani: «Anche noi gemiamo».

Ma mentre la creazione non è capace di esprimersi, i credenti riescono ad esprimere la loro attesa perché lo Spirito è stato loro donato e hanno quindi la voce che

L'anima è racchiusa nel corpo, ma essa sostiene il corpo; anche i cristiani sono nel mondo come in una prigione, ma essi sostengono il mondo. L'anima immortale abita in una dimora mortale; anche i cristiani vivono come stranieri tra le cose che si corrompono, aspettando l'incorruttibilità nei cieli. Maltrattata nei cibi e nelle bevande l'anima si raffina; anche i cristiani maltrattati, ogni giorno più si moltiplicano. Dio li ha messi in un posto tale che ad essi non è lecito abbandonare» (V-VI).

³² La *Lettera agli Ebrei*, che «va interpretata [tutta] alla luce del concetto di pellegrinaggio». K. L. e M. A. Schmidt, (1974), coll. 823-824, nota 64.

³³ A questo riguardo si potrebbe ricordare la distinzione di sant'Agostino tra *uti* e *frui*: usare le cose, ma come segni. Cfr. *De doctrina christiana*, Proemio 4.4, che conclude: «Per ciò, quali pellegrini lontani dal Signore durante questa vita mortale, se vogliamo tornare nella patria, in cui possiamo essere felici, dobbiamo considerare il mondo come mezzo, non come fine, per poter contemplare le perfezioni invisibili di Dio, comprendendole attraverso le cose create, cioè per poter abbracciare le realtà spirituali ed eterne a partire da quelle materiali e temporali» (trad. di L. Alici, Milano 1989, p. 106).

³⁴ Cfr. P. Philibert, *Pellegrinaggio verso la pienezza. Immagine dell'esistenza cristiana*, in «Concilium», 32 (1996), pp. 716-732.

lo Spirito di Dio loro presta. C'è come un movimento di rappresentanza dell'uomo, del credente, rispetto a tutta la realtà, e il credente invoca, perché non si accorge semplicemente della incompiutezza, ma sa anche Chi può compiere e può portare a pienezza. E questo grazie allo Spirito.

Per questo il pellegrinaggio richiede preparazione del cuore, silenzio, riflessione: è un momento di educazione del proprio spirito a comprendere quel che si è, perché si è riscoperta la meta della propria vita, quella disposta da Dio.

TAVOLA ROTONDA

UNA CORONA DI STELLE: L'EUROPA DEI SANTUARI MARIANI

Maria di Jasna Góra a Częstochowa chiamata “Madonna Nera”

Jan Pach

Direttore dell'Istituto Mariano e della Biblioteca Mariana a Jasna Góra

Il tesoro più prezioso del santuario di Jasna Góra a Częstochowa è il quadro miracoloso della Madre di Dio chiamata “Maria di Jasna Góra”. Ciò che rese in breve tempo Jasna Góra il più famoso santuario del paese, che già contava numerosi luoghi di culto mariani, non fu la forza della tradizione che vuole l'evangelista Luca autore del quadro, né la predilezione dei reali che da sempre avevano cara Jasna Góra. Ciò che rese questo luogo famoso è la presenza miracolosa dell'immagine che ha sempre richiamato pellegrini da tutta la Polonia e dal mondo intero, come attestano i numerosissimi ex-voto.

Il quadro della Madonna è il cuore del santuario di Jasna Góra a Częstochowa e la forza che attira folle di pellegrini. Infatti questo santuario non è sorto in seguito ad un'apparizione della Madonna, come accade solitamente per i grandi santuari mariani. Senza il quadro, Jasna Góra non sarebbe altro che un complesso di edifici, memorie e opere d'arte, certamente belle e preziose, ma prive di vitalità. Il mistero, il fulcro, l'atmosfera del santuario di Jasna Góra è l'immagine.

Essa è dipinta su una tavola di legno delle seguenti dimensioni: 122,2 x 82,5 x 3,5 centimetri, e raffigura il busto della Vergine con Gesù in braccio. Il volto di Maria è dominante nel quadro, con l'effetto che chi lo guarda si trova immerso nello sguardo di Maria: egli guarda Maria che lo guarda.

Anche il viso del Bambino è rivolto al pellegrino, ma non il suo sguardo, che risulta in qualche modo fisso altrove. I due volti hanno un'espressione seria, pensierosa, che dà anche un tono emotivo a tutto il quadro. La guancia destra della Madonna è segnata da due sfregi paralleli e da un terzo che li attraversa; il suo collo presenta altre sei scalfitture, due delle quali visibili, quattro appena percettibili. Gesù, vestito da una tunica scarlatta, riposa sul braccio sinistro della Madre. La mano sinistra tiene il libro, la destra è sollevata in gesto di magistralità, sovranità, benedizione. La mano destra della Madonna sembra indicare il Bambino. La veste e il mantello della Madonna sono ornati con gigli, simbolo della famiglia reale di Ungheria. Sulla fronte di Maria è raffigurata una stella a sei punte. Elemento di risalto sono le aureole attorno ai volti della Madonna e di Gesù, in quanto la loro luminosità contrasta con le tinte scure dei loro visi.

Fu il principe Ladislao di Opole, plenipotenziario del re Ludovico di Ungheria per la terra polacca negli anni 1362-1382, a chiamare i monaci paolini in Polonia. Essi vennero a Częstochowa nel 1382, ricevettero in dono una piccola chiesa e vi deposero l'immagine miracolosa della Madonna che il principe aveva portato dalla città di Belz in Rus'.

¹ Per la letteratura sull'argomento in italiano: Jan Pach, Włodzimierz Robak, Jerzy Tomziński, *Jasna Góra. Santuario della Madonna*, Narni-Terni 1991; Mieczysław Maliński, *Pellegrini a Częstochowa*, Milano 1991; Zofia Rozanow, Ewa Smulikowa, *Il santuario di Częstochowa nella cultura polacca*, Varsavia 1979; Stanisław Kobielus, Zbigniew Bania, *Częstochowa. La Madonna di Jasna Góra*, Verona 1991; J. Tomziński, *Częstochowa*, in *Nuovo Dizionario di Mariologia*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 410-415; Czesław Drażek, *Sei secoli di presenza della “Madonna Nera” a Częstochowa*, in *“Civiltà Cattolica”*, 133 (1982), pp. 209-219; Marian Załęcki, *La Madonna di Częstochowa*, Brescia 1982.

La storia del quadro della Madonna di Jasna Góra viene tramandata secondo due versioni: una tradizionale, avvolta nella legenda, e una storica, ricostruita dai critici d'arte interessati alle vicende di questa straordinaria immagine.

Secondo la versione tradizionale, il quadro fu dipinto dall'evangelista Luca sul tavolo della casa della Santa Famiglia. San Luca avrebbe dipinto due immagini di Maria, una delle quali pervenne in Italia, e fu conservata a Firenze, ove ancora oggi viene venerata; l'altra, quella di Jasna Góra venne tralata da Gerusalemme a Costantinopoli dall'imperatore Costantino e deposta in una chiesa. Sei secoli più tardi, il principe russo Lev, ottenne dall'imperatore il quadro come riconoscimento dei suoi meriti militari.

Durante le guerre in Ruś, il principe Ladislao di Opole trovò il quadro nel castello di Bełz, dove era venerato come miracoloso. A seguito della grazia della vittoria riportata sui tartari, portò con sé quel quadro a Częstochowa, affidandolo alla custodia dei monaci paolini.

Secondo i critici d'arte, il quadro di Jasna Góra sarebbe stato in origine un'icona bizantina, databile tra il VI e il IX secolo.

La fama sempre crescente dell'immagine miracolosa della Madre di Dio fece sì che in breve tempo il monastero divenisse meta di continui pellegrinaggi, e che cominciasse a raccogliere numerosissimi e preziosi ex-voto. La preziosità di tali doni accese purtroppo la cupidigia: nel giorno di Pasqua, il 14 aprile 1430, una banda di ladri assalì il monastero. Entrati nella cappella della Madre di Dio i ladri tolsero dall'altare l'immagine, depredandola di tutti i preziosi e deturpandola sul volto con le spade. In seguito gettarono il quadro in terra, provocandone la rottura in tre parti. Successivamente il quadro venne restaurato a Cracovia negli anni 1430-1434 e portato solennemente in processione da Cracovia a Częstochowa, un tragitto di circa 150 km.

Allo stato attuale delle ricerche non si può stabilire né l'autore del quadro, né il luogo e il tempo della sua realizzazione. Senza dubbio si tratta di un'opera artistica di grande rilievo. Gli ignoti artisti, dipingendo la Madonna Nera, utilizzarono i mezzi di espressione largamente diffusi a Bisanzio e in Russia. Stando alla sua rappresentazione, l'immagine si può classificare come appartenente alla famiglia delle icone del genere *Odigitria* (Guida), venerata a Costantinopoli come protettrice dell'impero bizantino, nonché come patrona dei viandanti e dei ciechi. Dal punto di vista iconografico, la Madonna di Jasna Góra si avvicina all'icona bizantina della fine del X secolo della chiesa romana di S. Maria Maggiore, e all'icona musiva del secolo XII, custodita nel monastero serbo del Monte Athos.

Il colore prevalente del volto della Madonna dell'icona è il *marrone*, che si tramuta a tratti nel colore del grano abbrustolito. Vorrei sottolineare che i volti della Madonna e del Bambino *non sono neri* ma piuttosto marroni! Il volto della Madonna, di colore piuttosto scuro, ha un'espressione dolce e triste, molto suggestiva, che ispira riflessione e preghiera. I suoi occhi a mandorla guardano dritto l'osservatore. Essi esprimono bontà materna e, nello stesso tempo, tenerezza, sofferenza e tranquillità. La profonda e straordinaria devozione popolare è la dimostrazione più eloquente che, al di là del giudizio dei critici d'arte, la celebre icona trova un'eco inspiegabile e costante nel cuore dei pellegrini che salgono a Jasna Góra. Perciò, alla Madonna Nera di Częstochowa si attagliano perfettamente le parole che Siergiej N. Bułgakov disse a proposito di tutte le icone: essa «...ci offre un'espressione palpabile della presenza di Dio».

Durante questo Convegno internazionale parliamo del culto delle Madonne Nere nei santuari mariani in Europa. Fra questi è presente anche il santuario della Madonna di Jasna Góra a Częstochowa, in Polonia. La Madonna è conosciuta fuori Polonia come “Madonna Nera”. Però, la Madonna di Jasna Góra non è “nera”, ma piuttosto marrone, scura. Questo colore “scuro” è dovuto non solo al fatto che l'icona appartiene alla famiglia delle icone bizantine, ma dipende anche dalle condizioni climatiche della cappella della Madonna, dal culto, quando si usavano molte candele, dall'umidità e dalla polvere della cappella. Nel 1927, quando è stato fatto un grande restauro dell'icona, hanno tolto la vecchia vernice che la ricopriva. I volti della Madonna e del Bambino Gesù sembravano quasi “bianchi”, mentre prima del restauro non si vedeva quasi niente, tutto era così “sporco”. Dagli anni '80 del XX secolo esiste, grazie a Dio, il vetro antiproiettile che elimina quasi il 95% dell'influsso dell'aria e della polvere, sempre presenti nella cappella, visto il grande afflusso dei pellegrini.

Il soprannome “Nera”, dato alla Madre di Dio presente a Jasna Góra tramite la sacra icona, è recente e risale al XX secolo. La “Madonna Nera” è presente negli scritti della propaganda tedesca del tempo di Hitler, già negli anni '30, ma con una valenza del tutto negativa, come una “africana”, non slava, degna solo di rifiuto e disprezzo. Quello era il tempo in cui si preparava l'aggressione della Polonia del 1° settembre 1939. Durante la guerra appare nella lettera del governatore tedesco Hans Jakob Frank, scritta a Hitler, nella quale egli chiedeva di risparmiare il santuario, per non provocare i polacchi. In quella lettera, che certamente non era dettata dall'amore verso i polacchi e verso la Madonna, troviamo una bellissima frase: «Quando tutte le luci sono state spente per la Polonia, è rimasta la Chiesa e questa nera di Częstochowa».

La diffusione comune del soprannome “Madonna Nera” risale al 1982, cioè ai festeggiamenti del giubileo per i 600 anni della presenza dell'icona di Maria a Jasna Góra a Częstochowa. Alicja Gołaszewska che ancora oggi è l'organista del santuario, compose il canto *Madonna Nera*, diffusosi, poi, con Giovanni Paolo II in tutto il mondo. I polacchi lo cantano, ma nel linguaggio quotidiano non usano mai questa espressione.

La ragione è semplice. Non si tratta di un atteggiamento negativo nei confronti della parola “nera”, ma del fatto che in Polonia non si usa la parola “Madonna” nei confronti di Maria. Nella *forma mentis* della lingua polacca la parola “madonna” significa semplicemente una donna ben vestita, ricca, una donna dell'ambiente dei ricchi, anche con connotazioni negative. Sembra strano che i polacchi cantino il canto *Madonna Nera*, ma poi non si servano mai di questa espressione. Eppure è così, e non c'è niente da fare!

Verso la Madre di Dio in Polonia esiste praticamente un'unica espressione che è comune a tutti: *Matka Boża*, cioè “Madre di Dio”, *Theotokos*. Si usa anche – ma non è così comune –, solo il nome di Maria, ma scritto e pronunciato con la “j” lunga. “Maria” è il nome di qualsiasi donna, pronunciato con la “i” semplice, non lunga; invece la Madre di Dio è “Maryja”. Forse è difficile spiegarlo a chi non parla polacco, ma è così! Chi prega davanti all'icona della Madre di Dio di Jasna Góra, prega davanti all'unica tra le donne che è stata degna di essere la Madre del Divin Figlio. Non è importante che sia “Nera”, “Bruna”, “Bianca”, ma è importante che sia presente come Madre dataci da Gesù, nostro Salvatore!

Tenendo conto di quanto si è detto, bisogna ricordare che il quadro di Częstochowa non era per i polacchi, che hanno vissuto con grande amarezza la profanazione

dell'icona nel 1430, solo un'immagine della Madonna, ma, come dice la tradizione, anche una reliquia legata alla sua vita. I restauratori di Cracovia vollero dunque conservare una reliquia della Madonna, mentre l'immagine veniva rifatta. In questo modo un pittore eccellente o più pittori – a parte l'aspetto del culto – hanno creato un'opera artistica di grande valore.

Che cosa significhi l'immagine della Madonna per i polacchi, l'ha espresso bene Giovanni Paolo II nell'omelia tenuta a Jasna Góra durante il primo viaggio apostolico in Polonia, il 4 giugno 1979: «Tante volte siamo venuti qui, in questo santo luogo, in vigile ascolto pastorale, per udire battere il cuore della Chiesa e quello della patria nel cuore della Madre. Jasna Góra è il santuario della nazione. Bisogna prestare l'orecchio a questo luogo santo per sentire come batte il cuore della nazione nel cuore della Madre. Questo cuore, infatti, pulsa, come sappiamo, con tutti gli appuntamenti della storia, con tutte le vicende della vita nazionale. [...] Tuttavia se vogliamo sapere come interpreta questa storia il cuore dei Polacchi, bisogna venire qui, bisogna porgere l'orecchio a questo santuario, bisogna percepire l'eco della vita dell'intera nazione nel cuore della sua Madre e Regina».

Il santuario mariano di Einsiedeln

Othmar Lustenberger
Santuario di Einsiedeln

Gli inizi della venerazione della Madre di Dio ad Einsiedeln si perdono nell'oscurità della storia della fondazione dell'abbazia di Einsiedeln. Si può ipotizzare che una particolare venerazione di Maria sia stata arrivata con il monaco fondatore, Meinrado, dal monastero esistente sull'isola di Reichenau e con i primi eremiti della "Selva Oscura" di Strasburgo. L'abbazia benedettina sull'isola di Reichenau, come la cattedrale di Strasburgo, erano, al loro tempo, grandi centri della venerazione mariana. Meinrado, che in un primo tempo si era ritirato sul monte Etzel, e poi nell'allora "foresta vergine" di Einsiedeln, fu ucciso nell'861 da due banditi. Nel 934 fu fondata l'abbazia di Einsiedeln dall'ex prevosto del capitolo di Strasburgo, Eberardo. Il semi-diroccato eremo di Meinrado fu inserito nell'area del nascente monastero.

Determinante per lo sviluppo del santuario di Einsiedeln fu la tradizione, risalente al XII-XIII secolo, della consacrazione della Cappella degli Eremiti, la cappella di Meinrado, da parte di Gesù Cristo. La tradizione dice che nella notte tra il 13 e il 14 settembre 948 il vescovo Konrad di Costanza avrebbe visto in una visione Gesù Cristo, vestito da vescovo e accompagnato da angeli, scendere nella Cappella degli Eremiti, l'attuale Cappella della Grazia, per consacrare di propria mano a sua madre Maria questa cappella. Maria, la madre di Gesù, doveva avere ad Einsiedeln un luogo dove poter dispensare le proprie grazie. Papa Leone VIII avrebbe confermato nel 966, su desiderio dell'imperatore Ottone il Grande, la visione del vescovo Konrad di Costanza, insieme con la concessione di un'indulgenza plenaria *a culpa et a poena* per tutti coloro che avrebbero pregato in tale luogo. Oggi si sa che, in realtà, la bolla di papa Leone VIII è stata scritta nel XII-XIII secolo nel monastero sull'isola di Reichenau, ed è dunque un falso.

Grazie alla tradizione della "consacrazione degli angeli", la consacrazione della Cappella della Grazia di Einsiedeln, la cappella di Meinrado divenne la "Santa Cappella consacrata a Dio". Scopo del nascente pellegrinaggio ad Einsiedeln non era, allora, la venerazione della Madre di Dio, quanto, piuttosto, la visita alla "Santa Cappella consacrata a Dio" stessa, con i suoi privilegi, soprattutto con l'indulgenza plenaria *a culpa et a poena*. Pertanto gli abati di Einsiedeln si adoperarono molto, affinché l'indulgenza e i privilegi continuassero a essere confermati dai papi. A metà del settembre 1466 fu celebrata in grande stile la festa dei 500 anni dal riconoscimento da parte di papa Leone VIII e dalla concessione dell'indulgenza plenaria. Dato che nel 1465 un incendio scoppiato nella "Santa Cappella" aveva ampiamente di-

strutto l'arredo interno della cappella, in occasione della festa dei 500 anni fu anche inserito nella cappella risistemata un nuovo quadro della Madonna, la nostra attuale immagine miracolosa.

Dopo i disordini del periodo della Riforma in Svizzera, il luogo di pellegrinaggio di Einsiedeln si rafforzò relativamente in fretta e visse nel XVII-XVIII secolo un periodo di grande fulgore. Sempre maggiore importanza acquisì la venerazione di Maria con l'attuale immagine miracolosa, mentre la Santa Cappella consacrata a Dio e soprattutto la venerazione del santo Meinrado passarono in secondo piano. Si svolsero grandiose processioni, spesso collegate a lunghe rappresentazioni teatrali.

Con lo scoppio della Rivoluzione Francese alla fine del XVIII secolo, e soprattutto con l'occupazione di Einsiedeln all'inizio del maggio 1798 da parte delle truppe francesi, il periodo di fulgore barocco si concluse bruscamente. All'ultimo minuto fu messa in salvo l'immagine miracolosa, che fu portata, attraverso il Voralberg e il Tirolo, fino a Trieste, sul mare Adriatico. La Santa Cappella venne abbattuta, allo scopo di rendere impossibile una ripresa dei pellegrinaggi. L'immagine miracolosa ritornò dall'esilio nel 1803 e, con la fine dei disordini della Rivoluzione, i pellegrinaggi rifiorirono. Il luogo di pellegrinaggio di Einsiedeln divenne nuovamente ciò che era stato già all'epoca del Barocco, ossia il centro religioso e spirituale della Svizzera. Con l'allacciamento di Einsiedeln alla nascente rete ferroviaria, il luogo di pellegrinaggio di Einsiedeln venne ad avere collegamenti internazionali. Einsiedeln fu meta di grandi treni di pellegrini. Ebbero una rinascita oppure nacquero *ex novo* i pellegrinaggi interni ai luoghi cattolici in Svizzera, come anche molti nuovi pellegrinaggi a decanati e a parrocchie. Einsiedeln fu anche sempre più visitato dai Paesi vicini: dall'Alsazia-Lorena e dalla Franca Contea, dalla Germania meridionale, dal Voralberg, dal Tirolo settentrionale e meridionale. Il crescente sviluppo del numero di visitatori non subì rallentamenti a causa delle due grandi guerre mondiali. Dopo la fine della seconda guerra mondiale molti treni speciali di pellegrini raggiunsero Roma o Lourdes passando da Einsiedeln. Inoltre Einsiedeln è stata e viene sempre più inserita nell'estesa rete di itinerari dei pellegrini di Santiago.

Nella seconda metà del XX secolo Einsiedeln visse inoltre un rilancio turistico. Questo sviluppo fu favorito, tra l'altro, dal Concilio Vaticano II, con le sue decisioni, soprattutto in relazione alla posizione di Maria nel piano della salvezza divino, come anche dal rinnovamento liturgico avviato. Diverse usanze tradizionali di pellegrinaggi scomparvero ad Einsiedeln, oppure furono modificate in linea coi tempi.

Dall'altro lato, nella seconda metà del XX secolo, nacque un'ampia nuova letteratura attorno a "Maria" e alla "Madonna Nera", favorita dalla nascita del movimento femminista nel periodo tra le due guerre mondiali, dai risultati degli studi di Carl Gustav Jung e del suo istituto, dagli studi nel settore del matriarcato, delle favole e delle leggende, della mitologia del paesaggio, da studi su luoghi dell'energia. In seguito a questa più recente letteratura fu riscoperta anche la "Madonna Nera della Selva Oscura", e ne furono studiati i misteri. Lavori recentissimi indagano volutamente anche sull'inizio e sull'interpretazione della venerazione di Maria ad Einsiedeln. Questi lavori vanno indietro nel tempo ben prima di Meinrado e dei primi eremiti. Basandosi sugli "archetipi psicologici" di C. G. Jung, per risolvere a poco a

poco il mistero della Madonna Nera, si rimanda alla dea indiana Kalì, ai persistenti effetti di radici celtiche e germaniche nella venerazione di Maria. Nostra Signora di Einsiedeln diventa una dea “addomesticata”, una progenitrice, un’antenata che si sarebbe ritirata nell’alta valle di Einsiedeln prima dell’incipiente cristianizzazione. La venerazione di Maria ad Einsiedeln si fonda pertanto sulla trasformazione, cioè sulla cristianizzazione e sulla reinterpretazione in senso mariano e sullo sfruttamento della preistoria mitologica da parte del nascente monastero nella “Selva Oscura”.

Anche se queste recenti e recentissime interpretazioni degli inizi della venerazione mariana ad Einsiedeln rimandano a nessi finora poco o troppo poco considerati in tutta la struttura della nostra venerazione mariana, alla fine, dal punto di vista cristiano, si continua a porre la domanda: abbiamo ancora bisogno del messaggio della redenzione da parte di Gesù Cristo? Abbiamo ancora bisogno di Maria, che ci ha donato Gesù Cristo? Oppure è sufficiente, oggi e in futuro, vivere globalmente come donne, come uomini, in unità con la natura e con la creazione?



Santuario di Jasna Góra (*Krzysztof Swiertok*)

Montserrat santuario e monastero: spiritualità - cultura - natura

Josep Ma. Sanromá
 Rettore del Santuario di Montserrat

Vorrei innanzitutto ringraziare don Michele Berchi, a nome dell'abate del nostro monastero di Montserrat, per l'invito a partecipare a questa tavola rotonda che mi ha dato l'opportunità di conoscere questo luogo privilegiato. Il mio ringraziamento va anche a coloro che hanno reso possibili questi giorni d'incontro e di lavoro.

La storia del nostro santuario di Montserrat ha inizio, verso la fine del IX secolo, con il ritrovamento di un'effigie della Vergine di cui non abbiamo alcuna notizia, se non che, già all'epoca, i documenti riportavano la presenza di una cappella dedicata a Santa Maria. L'effigie attuale, popolarmente chiamata *Moreneta* a causa dell'annerimento progressivo delle mani e del volto, risale alla fine del XII secolo: intagliata in legno di pioppo, proveniva da qualche laboratorio del sud della Francia. Il deterioramento del colore pallido del volto e delle mani, dovuto agli effetti dell'umidità prodotta dalla respirazione dei fedeli che continuamente baciavano l'immagine – come tuttora continuano a fare –, in combinazione con il fumo delle candele e delle lampade a olio sempre accese all'interno della piccola chiesa romanica, spinse i monaci ad annerirla ulteriormente, facendo sì che il volto e le mani si scurissero del tutto. Solo la parte baciata dai pellegrini ci permette di ammirare il colore originale dell'effigie.

Il ritrovamento dell'effigie di Santa Maria, assieme ai miracoli che ben presto a essa furono attribuiti, cantati e dipinti nelle *Cantiche* di Alfonso X, il Saggio, e nei numerosi ex-voto presenti nel santuario, attirarono rapidamente l'attenzione e la devozione di fedeli e autorità religiose. L'abate Oliva, di Ripoll, il monastero proprietario della montagna di Montserrat, inviò un piccolo gruppo di monaci affinché si prendessero cura dell'effigie e dei pellegrini che giungevano sempre più numerosi, incuranti dell'estrema pericolosità del percorso, spesso interrotto da erte pendenze e dirupi. Nacquero in questo modo, praticamente insieme, il santuario e il monastero, due realtà in lieve contraddizione ma tuttavia capaci di completarsi, come abbiamo potuto constatare in numerosi santuari-monasteri, nel corso dei secoli. La comunità monastica si occupa del santuario, in quanto testimonianza e simbolo di vita cristiana; allo stesso tempo il santuario dà vita al monastero, grazie alla devozione o alla curiosità di coloro che ci fanno visita e che beneficiano di ciò che la comunità è in grado di offrire: non solo celebrazioni liturgiche o svariati momenti di preghiera, ma pure l'essenza dell'ospitalità benedettina, fatta anche di dibattiti, corsi, conferenze, ritiri e un gran numero di attività rivolte ai giovani e agli adulti.

Per quanto concerne il nostro territorio, il culto della Madonna di Montserrat era già presente nel 1223, nella cosiddetta "Confraternita": gruppi di fedeli che in diverse città o paesi mantenevano in vita la devozione e il culto della *Moreneta* in qualche

cappella o presso un altare della cattedrale, recandosi periodicamente al santuario come pellegrini.

La devozione per la Madonna di Montserrat presto si diffuse in tutta Europa attraverso le cosiddette “*Casas Procuras*”, ovvero piccole cappelle, accudite da un frate, che avevano lo scopo di raccogliere fondi per il santuario. In cambio, lo stesso santuario avrebbe sempre assicurato la presenza di monaci in grado di confessare nella lingua dei paesi in cui venivano raccolte le offerte. Un altro dettaglio importante è dato dal fatto che durante il viaggio che portò Cristoforo Colombo nel cosiddetto “Nuovo Mondo”, ovvero nelle Antille, in qualità di cappellano era presente un vecchio eremita di Montserrat, frate Bernardo Boil, il quale, osservando il profilo delle montagne, diede a una delle isole il nome Montserrat. Frate Boil fu il primo vescovo del Nuovo Mondo e con lui giunse fino a quelle terre remote la devozione per la *Moreneta*. Grazie ai primi monaci portoghesi dell’epoca, è tuttora possibile trovare anche in Brasile l’effigie della *Moreneta*, presso l’antica abbazia di San Geraldo in San Paolo.

Un simile influsso e una tale attrazione sono stati capaci di attraversare i secoli fino ai nostri giorni, giungendo in luoghi estremamente lontani dal luogo d’origine della devozione, fatto che ritengo si ripeta in forma analoga per alcuni dei santuari che voi rappresentate. Nel caso di Montserrat questo fenomeno si moltiplica esponenzialmente in seguito ai progressi raggiunti nel campo delle comunicazioni e dei trasporti, al miglioramento delle condizioni sociali e politiche (ricordo i problemi causati dall’arrivo massiccio di pellegrini provenienti da paesi dell’Est dopo la caduta del Muro), a causa delle migliori condizioni economiche e, perché no, dell’influsso della devozione mariana come base e sostegno dell’esperienza religiosa. Considerando questa realtà secolare dal punto di vista del santuario, viene da chiedersi: «Non saranno stati i santuari e i grandi centri di peregrinazione del “vecchio mondo” gli inventori, o perlomeno gli iniziatori, di un certo tipo di globalizzazione, attraverso il pellegrinaggio religioso?».

Il santuario-monastero di Montserrat è situato su una montagna di difficile accesso, costellata da dirupi e precipizi in cui non è possibile, come in tanti altri monasteri, coltivare orti o installare fattorie, dove invece si è reso necessario ricavare spazio per costruire, con grande sforzo, edifici destinati ad accogliere i pellegrini che non hanno mai cessato di giungere numerosi in visita alla Madonna. Questa realtà geografica ha conferito, nel corso dei secoli, tanto al santuario quanto al monastero alcune caratteristiche peculiari che si potrebbero forse riassumere sostenendo che la comunità di Montserrat è stata sempre più incline al lavoro e alle attività di tipo intellettuale, piuttosto che a quelle manuali o artigianali. In questo senso, già all’inizio del XIII secolo, nel 1223, abbiamo notizia della presenza in Montserrat di un’*Escolania* (scuola) di piccoli cantori che si dedicavano ad abbellire la liturgia e il canto dedicati alla Madonna: sembrerebbe essere la prima o una delle prime in Europa. Risale al XIV secolo una precisa testimonianza in merito alle attività del santuario, presente nel cosiddetto *Llibre Vermell* (libro rosso, a causa del colore della copertina) in cui, oltre ad alcune bolle papali in favore dei pellegrini di Montserrat e della Confraternita della Madonna, possiamo trovare i canti e le danze eseguiti dai pellegrini durante le viglie di preghiera presso il santuario. Le cronache del santuario di quel periodo narrano di un evento molto ricercato e desiderato dai monaci nel corso dei secoli, la

cosiddetta *Laus Perennis*, ovvero la preghiera ininterrotta che a Montserrat diventava realtà: considerando la liturgia monastica, le preghiere e i canti dei bambini e dei pellegrini, l'attività non aveva mai fine.

Restando sempre nell'ambito dell'attività culturale, un altro evento che ha notevolmente contribuito alla diffusione della cultura religiosa, della liturgia, della conoscenza della Bibbia, della devozione presso i visitatori del santuario e all'interno della comunità stessa, è rappresentato dall'installazione, nel 1490, di una stamperia presso il monastero.

L'attività dei monaci nel santuario era ininterrotta, dovendo contemplare ogni aspetto legato all'accoglienza dei pellegrini. Sappiamo che, oltre alla partecipazione alla liturgia del santuario, una delle attività preferite dai pellegrini durante il periodo che va dal XV al XVII secolo era costituita dalle visite ai monaci eremiti, abitualmente dodici, che risiedevano in eremi ricavati utilizzando grotte montane, esistenti fino al periodo delle invasioni napoleoniche. Tali visite offrivano ai pellegrini un'esperienza spirituale in grado di complementare quella vissuta durante la permanenza presso il santuario. La comunità offriva ai bisognosi vitto e alloggio gratuito per tre giorni. In riferimento a quel periodo, potremmo citare numerosi nomi di visitatori illustri, ecclesiastici e nobili, tuttavia faremo solo il nome di un personaggio che a Montserrat ha visto cambiare per sempre la propria vita: Ignazio di Loyola, nel 1522.

Il santuario visse i suoi peggiori momenti durante i trentatré anni trascorsi fra l'invasione napoleonica, con la conseguente distruzione, e le leggi di alienazione, volte a sopprimere gli ordini religiosi. Tuttavia, affinché non si potesse dire che il culto della Madonna era stato interrotto, un monaco e un ragazzo della scuola continuarono a vivere di nascosto nel santuario, per mantenerlo in vita a tutti i costi.

Spiritualità e cultura sono sempre stati i cardini della missione di Montserrat, ai quali si è sommata negli ultimi anni, come valore aggiunto per l'avvicinamento a Dio, l'importanza dell'ambiente naturale che circonda il santuario. Dagli anni '80 la montagna di Montserrat è divenuta parco naturale, con tutto ciò che questo comporta ai fini della conservazione del patrimonio naturale, evitando danni inutili per la flora e la fauna autoctone. Passare dal centinaio di pellegrini che s'inerpicavano con difficoltà attraverso gli angusti passaggi, fino ai due milioni e mezzo di visitatori attuali, è stata una sfida cui la comunità che custodisce il santuario ha cercato di far fronte, soprattutto a partire dagli anni '60, periodo in cui il turismo si è incrementato notevolmente, anche a causa della nostra vicinanza alla costa mediterranea. Allo stesso tempo, dopo le riforme postconciliari, Montserrat è sempre stato un riferimento spirituale e liturgico dal quale monaci esperti hanno offerto il proprio aiuto per il restauro architettonico di un grande numero di chiese del nostro paese, assieme ad un importante servizio di rinnovamento e formazione delle comunità benedettine femminili di tutta la Spagna. In questo senso, il santuario è favorito dai servizi di accoglienza e di servizio spirituale presenti nelle diverse modalità di foresteria offerte dalla comunità monastica. Grazie ai diversi gruppi che giungono al santuario, ciò rende attualmente possibile l'offerta di una grande varietà di tipologie di formazione spirituale e culturale per tutte le età, riguardanti differenti tipi di attività: dai corsi ai laboratori, senza dimenticare gli esercizi spirituali o i soggiorni dedicati ai giovani, della durata di uno o più giorni.

Una parte dei visitatori del santuario è composta dai pellegrini che giungono tramite agenzia: essi arrivano in settimana, solitamente dall'estero, soggiornano per due o tre giorni, svolgono le attività liturgiche e spirituali in forma separata rispetto al resto della comunità a causa della lingua, ma partecipano con noi alle funzioni. Un'altra parte importante di visitatori è costituita dai pellegrinaggi parrocchiali dei fine settimana: i pellegrini partecipano alle funzioni liturgiche del santuario e ad alcuni atti di pietà, come la recita del rosario o la via crucis. La maggior parte di questi visitatori è ricevuta dall'abate o dal rettore del santuario, i quali organizzano una dissertazione che prende spunto da un argomento mariano stabilito di anno in anno, al fine di offrire al gruppo materiale di riflessione prima del ritorno a casa. Il sabato sera si celebra la vigilia di preghiera preparata dal gruppo di giovani pellegrini; la domenica, la messa solenne presso il santuario o, nel caso di gruppi molto numerosi, una celebrazione a parte; prima del viaggio di ritorno si celebra una funzione di congedo nella cappella della Madonna.

Ciò nonostante, la sfida rappresentata dall'accoglienza presso il santuario ci impegna sempre duramente: si tratta di un numero davvero considerevole di persone di ogni età, nazionalità e cultura; devono visitare il santuario in tempi molto stretti, prigionieri degli autobus, schiavi delle guide e degli autisti. Alcuni giungono con i viaggi organizzati: danno un'occhiata alla Madonna, scattano quattro foto, comprano qualche sciocchezza oppure no, e se ne vanno. Che fare con questa massa di persone? Già da alcuni anni organizziamo incontri annuali con le guide dei gruppi al fine di ricordare che cos'è e cosa non è un santuario. Fissiamo anche un incontro annuale rivolto ai responsabili dei pellegrinaggi parrocchiali, in cui il rettore comunica l'argomento annuale e la sua accezione spirituale, catechetica e formativa; approfittiamo dell'occasione per parlare con loro degli aspetti pratici dei pellegrinaggi, del soggiorno presso il santuario, della sistemazione negli appartamenti, della preparazione per le celebrazioni, delle possibili visite culturali e degli argomenti inerenti al santuario.

In merito alle persone che trascorrono solo alcune ore nel santuario – alle quali desidereremmo rivolgerci in modo più completo, soprattutto quando si tratta di gruppi di giovani non sempre a conoscenza del luogo in cui si trovano e del perché vi siano giunti –, abbiamo preparato diversi tipi di attività nelle varie lingue: un contributo audiovisivo sulla vita della comunità monastica chiamato “Il monastero dall'interno”; uno spazio dedicato alle visite virtuali al santuario e al monastero; un sistema di audioguide disponibili presso l'ufficio informazioni; la possibilità di compiere, all'interno del monastero, visite guidate dedicate alle opere d'arte di argomento religioso; visite guidate al museo di pittura, al museo biblico, alla collezione di icone e alla sacrestia; visite alla *Escolanía*, rivolte ai gruppi scolastici; visite al parco naturale, ecc. Oltre a queste attività, sono disponibili numerosi opuscoli destinati non solo a informare, ma soprattutto a formare, cercando di ricordare che in ognuno di noi alberga la fede, anche se non sempre ne siamo coscienti. Assieme all'argomento annuale, destinato a preparare i pellegrinaggi, offriamo materiale rivolto ai momenti di preghiera negli spazi di silenzio del santuario, come la *Capilla de Santísimo* e la cripta, assieme agli opuscoli intitolati *Ritorno a casa*, con le preghiere di base del cristiano e un'orazione legata all'offerta di una candela, tipica del nostro santuario. Alcuni hanno il compito di aiutare il pellegrino nella concentrazione e nel silenzio, partendo dalle opere d'arte che incontra lungo il percorso che conduce all'immagine della Madonna, ciò che chiamiamo “visita spirituale”; altri raccontano la storia della scultura lignea della Madonna, ecc. Il tutto presentato nelle varie lingue, a volte ad-

dirittura otto, per una ragione molto semplice: il materiale scritto, sonoro e audiovisivo rappresenta una finestra aperta attraverso la quale, grazie a Santa Maria, Dio e il pellegrino possono trovarsi, vedersi, parlarsi e conoscersi.

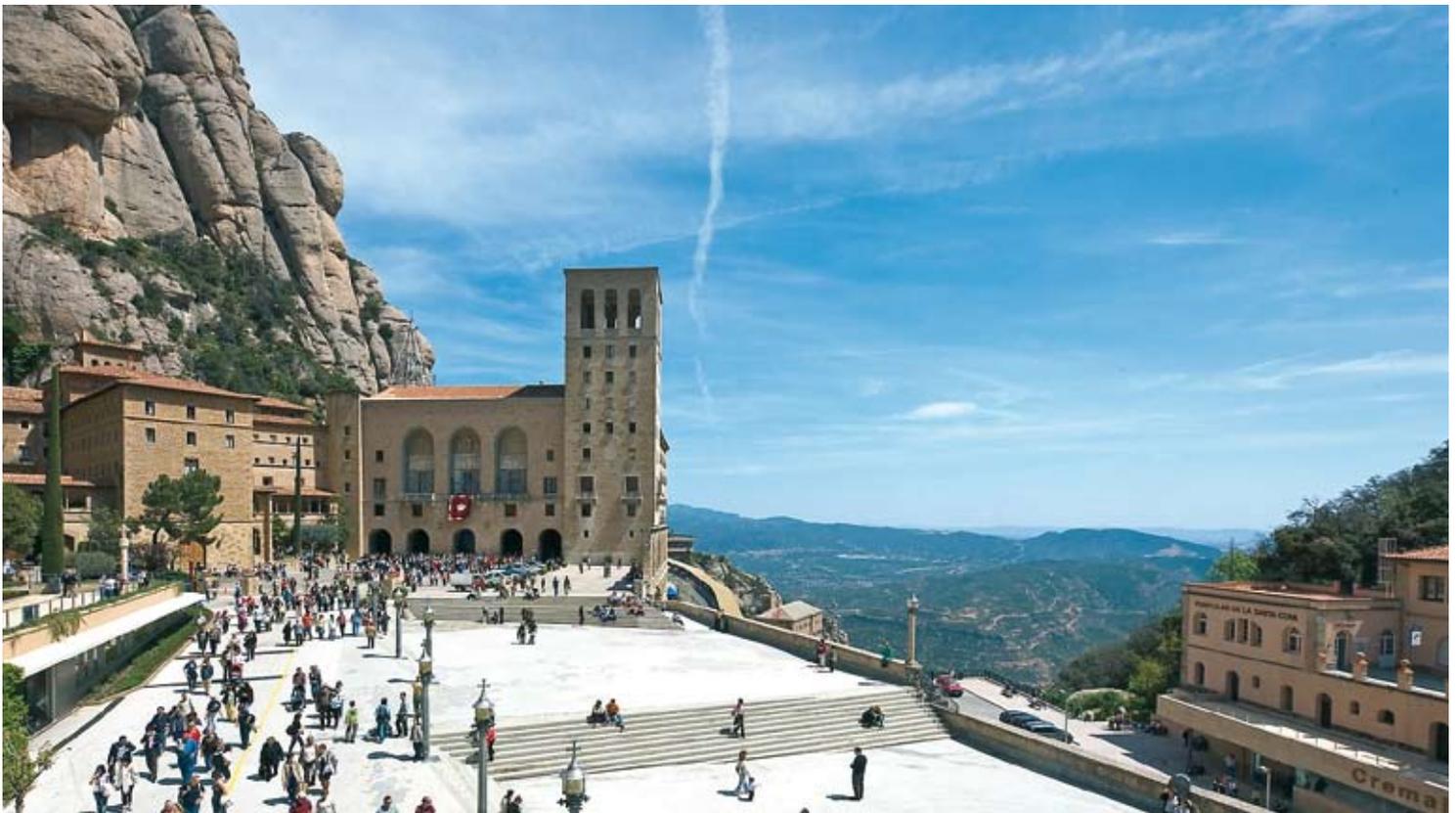
A parte la celebrazione giornaliera dell'eucarestia, cui partecipano i gruppi che hanno compiuto il pellegrinaggio quello stesso giorno e coloro che si trovano lì per caso, il momento più importante di ogni giornata del santuario è rappresentato dal canto della *Salve Regina* dedicato alla Madonna, da parte della *Escolanía*. Questo momento di preghiera, al quale spesso assistono centinaia di persone, è preceduto dal discorso di benvenuto di un monaco, letto nelle sei lingue più comuni del santuario: un breve testo biblico e il Padre Nostro nei vari idiomi. S'invita quindi il fedele a offrire alla Madonna la propria preghiera personale, che i piccoli cantori raccolgono e offrono a Maria con il loro canto; si canta poi l'inno di Montserrat, chiamato *Virolai* e al termine, per evitare gli applausi, più adatti a un concerto che non a un momento di preghiera, alcuni dei piccoli cantori si accomiatano dai presenti, di nuovo nelle diverse lingue. La durata totale non supera i quindici minuti, ma spesso ci giungono testimonianze scritte provenienti da persone di tutto il mondo che affermano che quel momento di preghiera ha cambiato loro la vita. Questa dev'essere la nostra missione.

Per concludere, vorrei esprimere la convinzione che i santuari sono spazi privilegiati di evangelizzazione. Non so come sia la vita religiosa dei credenti nei vostri stati: il mio piccolo paese, la Catalogna, è uno dei più scristianizzati d'Europa, con tutto ciò che questo comporta in merito agli atteggiamenti ostili e contrari nei confronti della Chiesa e di tutto ciò che essa rappresenta. Stranamente, però – come possiamo constatare da alcuni anni durante gli incontri annuali destinati ai direttori dei santuari –, quanto più si svuotano le parrocchie, tanto più si riempiono i santuari. Questo ci riporta nuovamente alla missione di ogni santuario: accogliere in nome della Chiesa chiunque vi giunga, consapevole o meno della propria fede, desideroso di spalancare il proprio cuore davanti a Maria nella ricerca di Dio, voglioso di esprimere gioie, piangere il proprio dolore o riconciliarsi dai propri peccati. Forse oggi più che mai, gli uomini e le donne hanno bisogno di dare una risposta al proprio sentire spirituale: il santuario offre loro la possibilità di esprimersi in modo più anonimo, ma non per questo meno sincero, di fronte all'immagine di una Madre capace di accogliere tutti coloro che le si avvicinano. La sfida che il servitore del santuario deve raccogliere consiste nell'essere capace di comportarsi allo stesso modo, pur senza possedere la medesima santità.

Il santuario è quindi una benedizione tanto per chi vi si reca quanto per chi vi presta servizio; per tutti rappresenta un percorso verso il Regno di Dio.



Montserrat, il monte e il monastero



Nostra Signora di Rocamadour, santuario diocesano

Ronan de Gouvello

Parroco di Rocamadour

Monsignor Turini, vescovo della diocesi di Cahors-Rocamadour, il rettore del santuario, padre Jean Pierre Delmas, e tutta l'équipe dei cappellani e dei volontari mi incaricano di trasmettervi il loro saluto cordiale, e vi invitano in quel luogo benedetto in cui la Vergine Maria è onorata da oltre mille anni.

Il santuario di Nostra Signora di Rocamadour, nel Quercy, non presenta gli stessi vantaggi di Gerusalemme, Roma o Compostela. Gesù non vi ha sofferto la passione, il papa non è vi mai venuto, e nessun apostolo vi è sepolto. Inoltre, aggrappati alla roccia a mezza altezza di una parete vertiginosa di 120 metri di altezza, in una zona che non ha mai smesso di essere rurale e poco abitata, questi grandiosi edifici dell'XI-XII secolo non sono stati edificati nel posto migliore.

Allora perché il papa Pasquale II, con una bolla del 1205, inserisce il santuario di Nostra Signora di Rocamadour nell'elenco molto ristretto dei quattro grandi pellegrinaggi del mondo cristiano dell'epoca? Qual è la caratteristica specifica di questo santuario della diocesi di Cahors che da secoli attrae migliaia di pellegrini provenienti da tutta Europa? Una sola risposta: la Madonna Nera, Nostra Signora di Rocamadour, compie miracoli, le preghiere vengono esaudite in modo sconvolgente, le persone ritrovano la speranza, come recita il suo motto: *Firma Spes ut Rupes* ("La speranza è solida come la roccia"). Ex voto eloquenti, molto antichi ma anche recenti, celebrano le meraviglie della grazia in questo luogo. Per fornirvi un esempio attuale, ricordo la testimonianza scritta di una madre, passata da Rocamadour nel marzo 2006, che scrive nel quaderno delle intenzioni a disposizione delle persone in fondo alla cappella della Madonna: «Vergine Maria, sono venuta tre volte in questa cappella a chiederti un figlio. Ho avuto tre gemelli, Grazie!».

Storia e presentazione del santuario

Attualmente secondo sito di Francia, Rocamadour è considerato nella tradizione francese come la "rocca mariana dell'Europa medievale". Il santuario risale al IV° secolo della nostra era. Fu edificato sopra un antico santuario preistorico che i paleontologi fanno risalire a circa 25.000–30.000 anni fa. È uno dei più antichi santuari di Francia dedicati alla Vergine Maria. Un'altra figura, sant'Amadour, eremita accostato dalla tradizione al Zaccheo del Vangelo fin dal XV secolo, visse in questi luoghi prima di morirvi in odore di santità. È considerato come il primo cristiano venuto ad evangelizzare il Quercy; il suo corpo fu ritrovato nel 1166, perfettamente conservato, e venerato per 400 anni nel santuario. Fu bruciato nel corso delle guerre di religione nel 1562, e i resti del corpo sono ancora venerati a Rocamadour.

Nel corso del Medioevo, l'affluenza di pellegrini fu talmente alta da costringere i monaci che occupavano il luogo a costruire un intero complesso religioso e di ospitalità per accogliere tutti. La gente veniva per ringraziare a seguito di una preghiera esaudita, per presentare una supplica alla Vergine, oppure per fare penitenza. Durante gli anni giubilari si contavano varie decine di migliaia di persone che seguivano quotidianamente gli uffici.

Per tutto il Medioevo, Rocamadour fu considerato come il principale pellegrinaggio mariano dell'Occidente. Vari principi e re vi si recarono in pellegrinaggio.

Il libro dei miracoli di Nostra Signora di Rocamadour, del 1172, riferisce di 126 miracoli debitamente autenticati dalle autorità competenti dell'epoca. Le guarigioni fisiche furono talmente numerose che Rocamadour è chiamato " Lourdes del Medioevo".

Le guerre di religione e poi la Rivoluzione francese ridussero il santuario in rovina. Due preti, l'abate Caillaux e il beato Pierre Bonhomme rilanciarono il pellegrinaggio nel XIX secolo. Padre Chevalt, allievo di Viollet-le-Duc, restaurò il santuario.

Lungo tutta la sua storia, i papi non hanno cessato di concedere benefici al santuario. Martino V autorizzò il primo anno giubilare nel 1427, Pio II concesse un'indulgenza plenaria ai pellegrini nel 1463. Il 10 giugno 1913 san Pio X elevò l'antica collegiata del Salvatore al rango di basilica minore.

Superati i 216 gradini che conducono al santuario dal fondo della valle, il pellegrino penetra nel recinto sacro e fa il giro delle sei cappelle e della basilica vivificando le varie fasi della sua vita cristiana come in un percorso iniziatico.

Il cuore del santuario, la cappella di Nostra Signora, ospita la statua della Madonna Nera, Nostra Signora di Rocamadour. Datata del XII secolo, appartiene alla famiglia delle madonne nere romaniche. Seduta, con il Bambino Gesù seduto sulle ginocchia, sorride leggermente, con gli occhi semichiusi. È venerata come trono della Sapienza e come Stella del Mare. Si trova in un anfratto della roccia, luogo dell'esperienza spirituale per eccellenza, conosciuto da molti personaggi biblici come Mosè, Elia oppure dal diletto del Cantico dei Cantici come luogo dell'esperienza amorosa intima: l'unione trasformante. In questo modo il visitatore è invitato a ripartire diverso dalla cappella, a non uscirne indenne.

Chi sono i nostri visitatori?

Rocamadour, villaggio di 35 abitanti, accoglie oggi un milione di visitatori all'anno, di cui solo il 3% viene esplicitamente in pellegrinaggio. Anche se l'intenzione del visitatore non è originariamente religiosa, egli dimostra comunque un'apertura di cuore e un'attesa assai propizia all'annuncio esplicito della fede. Il tempo medio trascorso dal visitatore nel santuario è di pochi minuti, se non gli viene proposto nulla per scoprire il significato degli edifici.

L'affluenza è internazionale e stagionale (500.000 persone in luglio e agosto). L'esperienza "ecumenica" fondamentale è lo stupore di fronte alla bellezza del luogo.

La maggior parte delle persone viene in un grande sito, ignorando tutto della sua storia, del pellegrinaggio, della Madonna Nera, solo perché Rocamadour è un luogo eccezionale di cui parlano le buone guide turistiche.

Spesso i gruppi sono condotti da guide improvvisate che interpretano con grande libertà e spesso in chiave esoterica il colore della statua e la storia del luogo.

Molti giungono con una religiosità approssimativa: superstizione, religione naturale, volontà di captare le energie telluriche della roccia, e mostrano anche una certa diffidenza nei confronti di tutto ciò che può sembrare un recupero di un'istituzione che cerca di proteggere il proprio potere nascondendo il "vero senso delle cose". La Chiesa locale, il papa in persona e il Vaticano sono quindi un capro espiatorio ideale. Si potrebbe quasi scrivere un nuovo *Codice da Vinci* intitolato *Codice da Roca...*

Una grande quantità di visitatori approfitta del passaggio per rischiare una preghiera, come dimostra il quaderno delle intenzioni a disposizione delle persone in fondo alla cappella: essi pregano per la loro famiglia, la salute, confidano le loro angosce. Circa il 10% di essi accende un cero devozionale.

La missione della Chiesa in questo luogo

La missione della Chiesa ha una doppia funzione: accoglienza dei pellegrini, sempre più presenti (c'è un aumento esponenziale a livello mondiale del "turismo religioso"), e, principalmente, una "pastorale della soglia", cioè un'educazione del sentimento religioso dei visitatori che vengono senza intenzione di pellegrinaggio, ma con un'apertura del cuore e dello spirito portata dallo stupore.

Fra le domande poste più spesso, «Perché la Madonna è nera?» è una delle principali. Per rispondere abbiamo al massimo 1 minuto. Come fare? Molto spesso non abbiamo il tempo di sviluppare scientificamente, come in un Convegno come questo, la dimensione storica, iconografica, ecc. del colore. Invece molto spesso è questo il senso della domanda e la risposta cercata da chi la pone. Per legittimare il mio approccio, consentitemi di fare un confronto: un fiore può essere studiato da vicino da un botanico che saprà trarne tutti i misteri della natura e presentarli in modo scientifico. Lo stesso fiore, offerto dal fidanzato alla sua amata riveste tutt'altro significato, non in contraddizione, eppure così diverso e sconvolgente. Una "miracolata" mi diede la possibilità di capire il senso del versetto: «Io sono nera ma sono bella». Riportando la sua testimonianza, termina la sua lettera scrivendo: «Quando sono venuta a ringraziare la Madonna per avermi salvata, c'era una domanda a cui non trovavo risposta: perché ha esaudito la mia preghiera, visto che non pregavo da molto tempo, non credevo, non praticavo, non meritavo nulla? La risposta mi si è presentata con tanta forza da farmi crollare in lacrime in chiesa: "Perché ti amo". Era tutto lì. L'amore incondizionato di Dio mi aveva affascinata». Consentitemi questa scorciatoia teologica: la risposta alla domanda posta poco fa è evidente: perché lei vi ama.

I mezzi impiegati

- Una bella liturgia, popolare, con un doppio scopo: onorare la Vergine Maria e condurre il visitatore, credente o no, all'esperienza di fede che ha ispirato tutti i testimoni di fede che hanno costruito il santuario, e che si può riassumere come l'incontro intimo e determinante fra Dio e la persona umana. Così la vita di preghiera è intensa e facilmente comprensibile per chiunque (adorazione eucaristica, liturgia delle ore, rosario, Via Crucis, ecc.).

- Un'accoglienza e delle visite proposte ai visitatori con l'intenzione di trasmettere il più fedelmente possibile la fede dei monaci e dei costruttori che da secoli lavorano per la maggiore gloria di Dio e per l'onore della Vergine Maria.

- L'accompagnamento delle persone che sperimentano la potenza di Dio all'opera in questo luogo e che, come bambini, imparano nuovamente a vivere dopo la conversione, con questo nuovo parametro.

- Una pastorale maggiormente rivolta ai giovani che giungono sempre più numerosi in questo luogo eccezionale.

- Una pastorale "legata agli eventi" che permette di onorare l'irradiamento di Nostra Signora di Rocamadour nel mondo del mare o sul Cammino di Compostela.

- L'arte sacra (musica: festival *Cantica Sacra*; ricami, oreficeria, MOF, ecc.)

- La ricerca teologica: *Sedes Sapientiae*, corsi estivi di teologia.

Conclusione

Con l'intenzione di ridare a Rocamadour un posto importante nella diocesi, il vescovo di Cahors ha deciso di modificare il nome della diocesi in Cahors-Rocamadour. Egli ha anche nominato una nuova squadra di cappellani e un rettore, non solo per fare di Rocamadour il cuore della diocesi ma anche per ridargli una posizione nell'evangelizzazione del mondo attuale, avendo cura, oltre che del gran numero di visitatori che giungono in questo luogo, anche dell'influenza della grazia di questo santuario nel modo di oggi.

La Madonna di Loreto

Marcello Montanari

Segretario della Congregazione Universale della Santa Casa di Loreto

La Madonna di Loreto era veramente nera?

Il santuario di Loreto è caratterizzato dalla presenza della casa della Vergine Maria le cui pareti sono state trasportate da Nazaret nel 1294. Fa memoria principalmente del mistero dell'incarnazione e della vita della Sacra Famiglia.

L'immagine della Madonna che si venera nella Santa Casa di Loreto è tra le più nere che si conoscano. Ha inoltre la caratteristica di essere completamente e uniformemente nera: sono neri, infatti, sia i volti della Madonna e del bambino sia la veste e il manto (figg.1 e 2).

Penso di poter dare un utile contributo al dibattito sulla tematica di questo Convegno illustrando la storia dell'immagine della Vergine Lauretana e del suo progressivo annerimento.

1. *Madonna di Loreto in Santa Casa, rivestita con dalmatica.*

2. *Madonna di Loreto senza dalmatica, come viene esposta al bacio dei fedeli ogni venerdì santo.*



All'inizio la Madonna di Loreto non era nera come la vediamo oggi: il volto aveva un incarnato "un poco bruno con tonalità rossiccia" e il manto era di colore azzurro, cosperso di stelle dorate, e la veste di intenso colore giallo oro, come possiamo vedere nella statua di Treia, copia gemella della statua originale (fig. 3).

Non è difficile documentare l'evolversi del progressivo annerimento della Madonna di Loreto date le numerose riproduzioni della Santa Casa di Loreto, e quindi anche della statua della Madonna, in varie regioni d'Europa dal secolo XVI ad oggi. Esistono inoltre alcune copie quasi identiche della primitiva statua che andò distrutta nell'incendio del 1921, come la statua che si venera nella chiesa delle suore visitandine di Treia. Al tempo dell'incendio la statua era già da diverso tempo completamente nera, e così la vediamo nelle riproduzioni dal XVII secolo in poi. Ormai la Madonna di Loreto era conosciuta così, e la nuova statua, scolpita dal Celani nel 1922 con legno di un cedro del Libano, è stata tinteggiata completamente e uniformemente nera (fig. 2).

La statua della Madonna di Loreto: evoluzione storica

È indubitabile che l'immagine della Madonna di Loreto vada considerata nel novero delle cosiddette "Madonne Nere". Ma vediamone la storia. La prima immagine venerata in Santa Casa non era una statua ma un dipinto su tavola. Giacomo Ricci, nella *Virginis Mariae Loretae Historia*, precisa in maniera chiara che l'immagine venerata nella Santa Casa era una pittura e non una scultura. Egli stesso la osservò e la descrisse durante un suo pellegrinaggio al santuario di Loreto del 1467-1468: «Ma anche una pittura, tanto dolce e bella, in qualche modo attirava a sé gli uomini. A vedersi non finisce mai di saziare, ed è prodotta con tanta arte da sembrare in certo modo qualcosa di meraviglioso; tanto, infatti, l'immagine a mezza figura è eccellente... Bello il volto e un poco nero, con colore rosso, cosicché non a torto Salomone profetizzò: "Sono nera ma bella, tanto mi ha amato il re". E il volto verginale è tale che tu lo crederesti vivente. Nessuna rosa infatti è di più vivido colore: ha folti capelli aurei, fulgidi in capo, mentre fissa gli occhi radiosi, non con giovanile licenza, bensì con un certo qual senile decoro... Siede anche con atteggiamento nobilissimo: tutte queste cose in vero rendono l'immagine deliziosissima allo sguardo»¹.

Dalla *Historia* del Ricci, per quel che riguarda l'immagine della Madonna venerata nella Santa Casa, risulta chiaro quanto segue: si trattava di una pittura e non di una scultura; la pittura era su tavola di piccole dimensioni (*parva tabella*); l'immagine della Madonna era a mezza figura, dal volto un poco nero con colore rosso, il colore tipico delle icone bizantine del XIII secolo.

Secondo alcuni storici, nei secoli XIV-XV sopra l'altare stava l'icona, segnalata dal documento del 1315 e descritta dal Ricci nel 1469 circa; dentro una nicchia, sopra la porta del "santo camino", stava la statua. Probabilmente in occasione dei lavori nella Santa Casa per lo spostamento dell'altare sul lato sud la statua finì per sostituire l'icona dipinta su tavola, di cui si son perse le tracce. A causa del fumo dei numerosi ceri e delle lampade che ardevano nell'angusto e poco areato spazio della Santa Casa, l'immagine dell'icona era diventata pressoché invisibile, seguendo la sorte di tantissime icone bizantine. Per rendersi conto di quanto incidesse il fumo delle lampade basta osservare la foto dell'ultimo restauro dell'interno della Santa Casa eseguito nel 1990-1991 (fig. 4). Fu questo probabilmente il motivo della sostituzione.

¹ G. Ricci, *Virginis Mariae Loretae Historia*, 120.



3. *Madonna di Loreto: copia identica alla statua originale distrutta nell'incendio del 1921, venerata nella chiesa delle suore visitandine di Treia (MC).*

Anche la statua di abete rosso, che sostituì l'icona agli inizi del secolo XVI e che andò poi distrutta in un incendio scoppiato nella Santa Casa nel 1921, aveva il volto bruno; si è poi annerita completamente. Per sapere come era il primitivo colore della statua della Vergine Lauretana ci sono di aiuto le numerose copie e riproduzioni presenti in tutta Europa e anche nel resto del mondo dal sec. XVI a oggi. Attualmente abbiamo censito oltre 4.000 luoghi lauretani sparsi nei cinque continenti eseguiti dal 1500 ad oggi, tra tele, statue, edicole, cappelle e soprattutto centinaia di repliche o riproduzioni dell'intera Santa Casa di Loreto inclusa la statua della Madonna.

Le riproduzioni più antiche, del XVI e XVII sec., mostrano il volto della Vergine e del Bambino di un colore bruno rossiccio, in molti casi piuttosto chiaro, con la veste dorata e il manto azzurro, colorazione che nella maggior parte dei casi si è mantenuta fino ad oggi, dato il concorso limitato dei fedeli (molte riproduzioni della Santa Casa erano addirittura cappelle private di nobili o di castelli principeschi).

Esistono inoltre, come attestano i verbali, alcune copie quasi identiche della primitiva statua che hanno conservato il cromatismo originale. Un prima statua si venera oggi nella chiesa delle suore visitandine di Treia (MC) (cfr. fig. 3), statua che per cinque anni ha sostituito nella Santa Casa quella originale sottratta da Napoleone e portata al museo del Louvre (1797-1802) e nuovamente per circa un anno dopo l'incendio del 1921. Una seconda statua, quasi identica, si venera a Cannara (PG) nella chiesa delle Stimmate di San Francesco. Recentemente è stata restaurata un'immagine simile presente nel museo della chiesa di San Nicola di Bari a Monteprandone (AP), che con sorpresa ha rivelato il cromatismo tipico della primitiva icona descritta dal Ricci (fig. 6).

Le riproduzioni più tardive, dal XVII secolo in poi, rappresentano la statua con i volti di Maria e Gesù sempre più scuri e il busto coperto con la dalmatica, con le fogge più svariate, secondo i periodi. In qualche caso, sotto la dalmatica la statua è

completamente scura, compreso il manto e la veste. Questo fa pensare che anche la statua che si venerava nella Santa Casa di Loreto stesse annerendo progressivamente.

Tutto questo suggerisce delle ipotesi interessanti. Sappiamo che nei primi tempi la Madonna veniva rivestita della dalmatica in circostanze particolari, come nelle feste e nelle processioni, per appendervi gioielli e preziosi doni votivi.

Una tradizione del genere, accompagnata con un cerimoniale solenne e assai complesso, perdura ancora nei festeggiamenti alla Vergine Lauretana a Lanzo d'Intelvi (CO) dove si trova una bellissima replica della Santa Casa.

Io stesso vi ho potuto assistere due volte, avendo predicato a Lanzo il triduo annuale in onore della Madonna di Loreto.



4. Pareti della Santa Casa di Loreto durante il restauro del 1990-1991. Si nota il forte annerimento provocato dal fumo.

In seguito la statua la ritroviamo costantemente ricoperta della dalmatica, con varie fogge e forme, varianti lungo i secoli, come attestano le numerose copie sparse nel mondo. Probabilmente, come doveva essere successo per la primitiva icona, anche la statua finì per annerirsi progressivamente diventando poco visibile nella luce fioca della piccola casetta di Loreto. Si decise così di lasciare la statua costantemente rivestita della dalmatica. E siccome anche la dalmatica si anneriva col tempo, veniva di tanto in tanto rimossa e sostituita. Da qui le diverse fogge della dalmatica che ritroviamo nelle riproduzioni della Madonna di Loreto. Da questo si spiega anche il fatto che nelle primitive riproduzioni della Santa Casa la statua della Madonna è senza dalmatica, con i colori originali e anche piuttosto chiari.

Considerazioni conclusive

Questa disamina storica sull'evoluzione cromatica della statua della Vergine Lauretana suggerisce alcune considerazioni relative alla tematica che stiamo trattando. Per quanto riguarda il caso specifico della Madonna di Loreto ho voluto sottolineare il notevole influsso delle cause esterne ed ambientali sulla colorazione accentuatamente nera della statua, compresi il manto e la veste, inizialmente l'uno di colore azzurro con risvolto rosso e l'altra di color giallo oro. Tra l'altro il colore uniformemente nero che la Madonna di Loreto ha assunto nel tempo, senza nessuna distinzione tra volto e capelli, e anche con le vesti, fa ritenere improbabile che sia stato questo il suo look originale.

Dalle numerose copie della Vergine Lauretana si deduce che i volti, sia della Madonna che del Bambino, erano inizialmente di color bruno rossiccio, come la primitiva icona descritta dal Ricci. La matrice e le motivazioni dei volti scuri della Vergine e del bambino va ricercata quindi nell'ambito specifico delle icone bizantine. Si tratta di una colorazione tesa a dare un tono ieratico e nobile alle immagini sacre, usando legni pregiati, che solitamente sono di colore già naturalmente scuro.

Tra tutte le copie esistenti, al nostro studio interessa in modo particolare la statua che si venera a Treia (cfr. fig. 3), non solo perché viene descritta come la copia gemella e più perfetta dell'antica statua andata distrutta, ma perché, a differenza delle altre copie, non ha il viso e le mani trattati con materiali coloranti. Si può ammirare così la naturalezza del legno scolpito e scurito col tempo. Tutte le altre copie sono dipinte, sia nelle vesti che nei volti.

Esaminando questa statua si può notare anche un particolare interessante che ci aiuta a capire quanto abbia influito l'ambiente esterno e il fumo delle lampade sull'annerimento del volto. Questa statua infatti conserva i colori originali delle vesti (giallo oro e manto azzurro) perché è stata sempre protetta dalla dalmatica; ma si nota che il risvolto del velo è rosso fino all'altezza del collo, dove giungeva la copertura della dalmatica, mentre dal collo in su diventa decisamente e marcatamente nero (fig. 5). Il fenomeno si può constatare meglio confrontandolo con la statua restaurata di Montepandone, nella quale si può ammirare per intero il risvolto rosso del velo (fig. 6). Questo fa pensare che anche il volto fosse inizialmente assai più chiaro: mostrava cioè la coloritura "un poco bruna" del legno.

Il fatto assume un significato notevole. Mi sembra interessante riportare in sintesi quanto ha scritto l'ing. architetto Monelli, noto studioso delle vicende storiche della Santa Casa di Loreto, in un articolo sulle "Madonne Nere" scritto per la rivista del santuario di Loreto:



5. *Madonna di Loreto venerata nella chiesa delle suore visitandine di Treia (MC). Particolare.*



6. *Copia della Madonna di Loreto del sec. XVI, restaurata recentemente. Museo della chiesa di San Nicola di Bari a Montepandone (AP). Particolare.*

² Cfr. Nanni Monelli, *La Madonna di Loreto è nera*, in “Messaggio della Santa Casa”, 2007/4, p. 147.

La spiritualità degli antichi era assai diversa da quella degli uomini di oggi, abituati a colorare e pitturare tutto. Per questo facciamo difficoltà a trovare le motivazioni di una scelta oggi così inusuale come quella delle Madonne nere, tanto che per spiegarla si è ricorso a interpretazioni più o meno fantasiose... Ai nostri progenitori sino ad un paio di secoli fa, e quindi a maggior ragione in pieno medioevo, una statua, espressione di una fede popolare, era ovvio che fosse fatta in legno, materiale economico ottimo per essere facilmente scolpito con risultati anche molto pregevoli esteticamente... Per il rispetto che si aveva alle immagini sacre, il viso, sempre, e le mani, spesso, della Madonna e di Gesù erano evidenti alla vista come ricavati naturalmente dal legno scolpito, mentre il legno del vestito poteva essere celato allo sguardo, quindi differenziato e colorato. Da qui i colori vivi delle vesti e dei panni. L'aspetto del legno intagliato variava velocemente nel tempo ossidandosi e divenendo bruno, soprattutto per la naturale e normale cura manutentiva, a base di oli o grassi sulle superfici di legno non pigmentate. Il prodotto più comune ed utile usato era l'olio di pietra (*petra oleum*, da cui petrolio) o molto meglio l'olio di lino cotto, assai più diffuso in Italia. Infatti l'olio di lino è un liquido fluido che all'aria essicca, trasparente, ambrato per natura, quindi prodotto puro, che non appare al tatto perché è imbevuto dal legno secco ed essicca a sua volta, ed una volta secco non lascia traccia alla vista, mentre il *petra oleum*, più usato nel vicino Oriente, rimane sempre un po' untuoso e facilita l'adesione dello sporco. Con questo processo di conservazione le parti scolpite divenivano più scure e con l'aumentata ossidazione del supporto organico tendevano al nero, un nero brillante, in latino *niger*, che non è come quello opaco, *ater*, triste, ma all'opposto regale, espressione di austerità e umiltà, attributi che ben si addicono alla Madre ed a suo Figlio, il Salvatore².

Personalmente mi lasciano perplesso le motivazioni e le spiegazioni legate alle divinità pagane femminili, il cui colore scuro o nero era abbinato alla fertilità e alla fecondazione dato che nelle antiche icone sono di colore scuro non solo i volti della Madonna ma anche quelli di Gesù e dei santi. Tra l'altro i cristiani hanno preso subito le distanze da ogni forma di idolatria. Molti studiosi fanno notare inoltre che la cultura medievale era ben lontana da una lettura in positivo del colore nero. Per gli stessi motivi non mi convince il richiamo al versetto biblico del Cantico: «Sono bruna ma bella... perché mi ha abbronzato il sole» (*Cantico dei Cantici* 1,5-6), perché anche questa frase dovrebbe applicarsi a Gesù e ai santi. Ritengo poco opportuno forzare i testi biblici, spesso collocati in contesti diversi, per spiegare fatti e fenomeni di epoche successive o contemporanee.

Alcuni commentatori spiritualisti si sono richiamati al versetto del *Cantico dei Cantici* per spiegare il fenomeno delle Madonne Nere, nere perché abbronzate dal fulgido “sole” della verità e dell'amore divino.

In realtà ci risulta che le Madonne cosiddette “nere”, come anche quella di Loreto, non sono nate nere, ma al massimo con un incarnato bruno, tipico del legno. È il caso di dire che molte Madonne, e guarda caso proprio le più venerate, si sono scurite o sono diventate decisamente nere, non perché “abbronzate dall'amore divino”, ma dall'amore di milioni di fedeli che lungo i secoli hanno acceso lumi e ceri per esprimere la loro devozione alla mamma celeste creando ambienti e condizioni che hanno accentuato l'annerimento delle immagini.

Si è proposto in alcuni casi di restaurare queste immagini annerite nel tempo, ma è stata la fede stessa della gente ad opporsi: in qualche modo anche l'immagine annerita è entrata col tempo nell'immaginario devoto della devozione popolare fino ad assumere una connotazione sacrale. In quei volti anneriti dal fumo e dai condiziona-

menti ambientali e del tempo si è come stampata la devozione di tante generazioni. E i fedeli stessi “quella Madonna” ormai la vogliono vedere così!

Per lo stesso motivo, la tradizione lauretana racconta che a Loreto i fedeli si sono opposti più volte perfino alla ripulitura delle pareti della Santa Casa, rese nere dal fumo. Sarebbe come voler sostituire il gradino di marmo che circonda la Santa Casa perché consumato dalle ginocchia di milioni di pellegrini che per sette secoli lo hanno percorso in ginocchio fino a scavarci due profondi solchi. Si cancellerebbe una storia di fede di tante generazioni ormai scolpita nel marmo!

Al di là di queste mie considerazioni personali penso che l'analisi storica sulla statua della Vergine Lauretana possa aggiungere utili contributi per valutare in modo più ampio il tema delle Madonne Nere.

La Madonna Nera del Sacro Monte di Varese

Angelo Corno

Rettore del Santuario di Varese

Di fronte a questa qualificata assemblea di illustri studiosi non voglio presentare la storia o l'arte del Sacro Monte di Varese, la sua Via Sacra (cosparsa di quattordici stupende cappelle che raffigurano plasticamente i misteri del Rosario), il suo santuario che rappresenta (dal 1600) l'ultimo mistero glorioso, "Maria incoronata Regina tra la gloria degli angeli", e la statua lignea della "Vergine Nera" che, se spoglia del suo manto regale, si vedrebbe seduta in trono con in grembo Gesù, sapienza del Padre (fig. 1).

Molte e accurate pubblicazioni descrivono e illustrano l'origine del suddetto santuario e il culto alla "Vergine Nera" il cui simulacro – si tramanda – fu portato fin lassù da sant'Ambrogio stesso alla fine del IV secolo. Non possedendo documenti antichissimi, storia e leggenda spesso si intrecciano...

1. Sacro Monte di Varese, "Vergine Nera", priva del manto regale (foto Fusetti).



A me interessa qui narrare l'esperienza di una fede che smuove centinaia e migliaia di pellegrini a salire in preghiera in cima a un monte di 882 metri che una volta era isolato, aspro e selvaggio. Solitamente si notano tre categorie di persone che salgono al Sacro Monte: i turisti, gli artisti, i pellegrini.

I *turisti* sono coloro che, spinti dalla fama di questo monte – con la purezza della sua aria, il fascino della natura che lo circonda, la posizione geografica che favorisce una visione stupenda dei laghi sottostanti, con la ripida salita che può allenare i muscoli dei camminatori o dei ciclisti – vengono per ossigenare i polmoni, rilassarsi, ammirare il palcoscenico naturale e maestoso che fa dimenticare i problemi stressanti del lavoro e della vita quotidiana. Talvolta entrano in Santuario, ma più che per recitare una preghiera o fare una pausa di silenzio meditativo, per una sosta di riposo o per visitare la chiesa che pure è punto finale di un itinerario artistico o paesaggistico.

Gli *artisti* o *studiosi* in genere: quelli cioè che, dotati di animo particolarmente poetico, appassionato di arte, scultura o pittura, vengono per cantare la natura, fotografare, dipingere, studiare le opere artistiche, ammirare gli affreschi, le sculture, gli stucchi, le linee architettoniche del Santuario, delle cappelle e degli edifici religiosi, ricercando, con tanto di guide illustrative in mano, nomi e opere degli ideatori e degli esecutori di questi capolavori dell'ingegno umano. Qualcuno rimane addirittura deluso di non poter accedere alla costruzione più antica (la cripta) che si trova sotto l'altare maggiore

della basilica (fig. 2). Chi appartiene a questa categoria è persona colta, desiderosa di conoscere e sapere, ma si ferma al gusto estetico, all'aspetto culturale. Vede le "pietre", ma non la fede che le ha ispirate; vede la "casa di Dio", ma non percepisce Dio; fa un "cammino", ma non un "esodo"; incontra una statua di Maria, ma non ne sperimenta la "presenza" materna; vede il "fenomeno" (ciò che appare), ma non l'"essenza" (ciò che è); vede il "segno", non ciò che esso indica. Per fare un esempio che tutti conosciamo è come se una mamma indicasse la luna con un dito e il bambino guardasse solo il dito della mano e non la luna... Molti si accontentano di questo... Beati loro o poveretti loro!

E poi ci sono i *pellegrini*, le persone di fede che, mosse dallo Spirito e prese da una nostalgia soprannaturale, intraprendono un "cammino" di penitenza, preghiera e conversione per incontrare il mistero di Dio e riportarlo nella propria vita quotidiana, divenendo così sempre più autentici testimoni di Gesù e missionari del Vangelo. Vengono a onorare Maria, a lodarla, ringraziarla, supplicarla, per cantare e ammirare comunque le meraviglie che Dio opera attraverso sua Madre. È la fede profonda e forte che muove "i piccoli" (in senso evangelico) a recitare il rosario (compendio del Vangelo) e a compiere un cammino faticoso che richiama il nostro pellegrinaggio verso la patria definitiva.

Anch'essi vedono il creato, ma anelano al Creatore; ammirano "le pietre", ma desiderano costruire con "pietre vive" la vera casa di Dio; rinvigoriscono il corpo, ma cercano la salute dell'anima; cantano, ma il loro vero canto è la vita aperta alla necessità dei fratelli. Per i pellegrini, le bellezze create e artistiche divengono "scala per salire a Dio" e non pietra che si sfalda, inesorabilmente logorata dal tempo, dalle intemperie o dai passi dei visitatori.

Il pellegrino non cancella i vantaggi del turista o dell'artista, li accoglie e li presuppone, ma... va oltre, e così attesta che, dove non arrivano l'intelligenza o la scienza o la ragione umana, arriva e si propaga "oltre", la luce della fede.

Qui aggiungerò solo la mia esperienza personale circa il santuario mariano di cui sono da poco rettore: quello del Sacro Monte di Varese.

Da oltre trent'anni, ogni sabato mattina alle ore 7 partono dei pellegrini, un centinaio, che, recitando i misteri del rosario e percorrendo la Via Sacra o *Via Matris*, che si snoda per oltre due chilometri, raggiungono il Santuario che si trova sulla cima della montagna.

Si recitano i misteri della gioia dopo aver varcato il portale d'ingresso sovrastato dalla statua dedicata alla Madonna del Rosario. Seguono, dopo un secondo arco trionfale su cui campeggia la statua di san Carlo (compatrono della diocesi di Milano), i misteri del dolore.

Da ultimo, dopo aver superato un terzo arco trionfale su cui si erge una statua di sant'Ambrogio con in mano un flagello (simbolo della vittoria sull'eresia ariana), si recitano i misteri della gloria fino a raggiungere il Santuario che, nella sua forma attuale e con lo stile barocco, ricorda l'ultimo mistero glorioso: "Maria coronata regina dell'universo, tra la gloria degli angeli e dei santi".

Alle ore 8 segue la santa messa d'orario.



2. Sacro Monte di Varese, altare della "Vergine Nera" (foto Fusetti).



3. Sacro Monte di Varese, "Vergine Nera", con il manto regale (foto Fusetti).

I misteri della luce non sono rappresentati perché sono recentissimi. In antico, invece, i misteri del rosario volevano aiutare i fedeli a comprendere meglio il secondo mistero principale della fede. Il primo è: Unità e Trinità di Dio. Il secondo appunto: incarnazione (misteri gaudiosi); passione e morte (misteri dolorosi); e risurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo (misteri gloriosi).

Al termine di questa semplice esposizione vorrei aggiungere alcuni pensieri di ringraziamento.

Grazie a voi tutti che ci avete aiutato a meditare la figura di Maria nei vari aspetti storici, artistici e devozionali...

E grazie soprattutto alla Madonna. Grazie, o Maria, perché ci sei.

Grazie perché, da quando hai risposto «sì» alla volontà di Dio «ti sei presa sulle spalle la storia del mondo» (le sofferenze, le lacrime, le preghiere, le gioie di tutti gli uomini).

Grazie perché ci doni Gesù.

La Madonna del Sacro Monte di Varese non guarda Gesù che porta in braccio: guarda noi, guarda l'umanità di tutti i tempi e di tutti i luoghi (fig. 3). È Madre di Gesù per noi, a nostro vantaggio, a nostro favore, a nostra salvezza.

Il pensiero di stupore.

A fianco dell'altare della Madonna Nera del nostro santuario arde sempre una candela: simbolo di un prodigio avvenuto tre anni or sono.

Mi trovavo seduto nel confessionale quando sentii una mamma scoppiare in pianto perché suo figlio, dopo una caduta in montagna, si trovava in coma irreversibile.

Veniva ogni giorno a pregare e a piangere. Le dissi: «Si rivolga alla Madonna: è una mamma! Non solo ha avuto un figlio in coma, ma l'ha avuto in braccio morto: la invochi con fede. Il Vangelo dice: "Avvenga secondo la tua fede!"». E quel bambino si risvegliò.

Quella mamma, in ringraziamento, volle che fosse sempre accesa quella candela.

«Per chi vuole c'è luce sufficiente per credere; per chi non vuole non ce n'è mai abbastanza».



Varese, Sacro Monte e Santuario (*Vivi Papi*)

A casa della Madonna

Michele Berchi

Rettore del Santuario di Oropa

Avevo preparato un intervento che ripercorreva brevemente le tappe fondamentali della storia di Oropa e della sua Madonna Nera, ma poi ho pensato che queste informazioni, e molto più approfondite di quelle che avrei potuto darvi io, le abbiamo sentite già nel Convegno e non potrei certo aggiungervi qualcosa di non detto.

Quello che mi interessa comunicarvi è qualcosa che nasce dall'esperienza del vivere in un Santuario mariano, perché se i contributi di questi giorni sono stati necessari e interessanti per l'approfondimento del tema dal punto di vista dell'argomento centrale di questo Convegno, il fatto in sé, il fenomeno di un Santuario non può dimenticare di partire dall'esperienza, e chi, meglio di coloro che vivono notte e giorno tra le mura di questi luoghi di fede, può essere testimone di quello che vi accade? In fondo, alla base di tutto quanto si è detto in questi giorni, c'è un popolo, il popolo dei fedeli, dei pellegrini, un popolo che non si inventa le Madonne o i vari tipi di culto, nemmeno i suoi colori, che non si inventa nemmeno il santuario, ma c'è il popolo di Dio che, mosso dallo stesso Spirito che ha fatto di Maria la Madre di Dio, lo rende capace di una speciale sintonia con lei.

Parlerò di Oropa, ma sono convinto che, benché ogni santuario abbia la propria specificità, questi elementi siano comuni a tutti.

Il primo è un fattore molto evidente ad Oropa per la sua storia e per la sua attuale organizzazione: si tratta della profonda unità di ciò che impropriamente si denota come *sacro* e *profano*.

Questa divisione – frutto spesso di grandi elucubrazioni filosofiche, teologiche, pastorali –, viene quotidianamente spazzata via dal popolo di fedeli che frequenta Oropa. La gente non ha questo problema, non perché non ci sia distinzione, ma perché qui tutto è abbracciato da un'unica grande evidenza: è la casa della Madonna. Il pellegrino non sente la divisione, a volte paventata da noi pastori preoccupati dalla purezza della fede. Non la sente, perché non c'è. Banalizzo, scusate: non è mangiando la polenta che si dimentica la Madonna, e tanto meno non è partecipando alla Messa che non ci si ricorda della polenta. Scherzi a parte, la vocazione che Oropa ha sempre avuto di essere casa e Chiesa ha fatto sì che questo luogo potesse offrire una vera esperienza cattolica, dove tutto ciò che è umano può essere abbracciato e valorizzato dal divino. Non è un monastero dello spirito, per capirci.

È più complicato dirlo che viverlo ad Oropa. Il pellegrino è abituato al fatto che venire ad Oropa significa venire a casa della Madonna, e come uno non si recherebbe mai a far visita ad una casa se il padrone non fosse presente, così ad Oropa il punto di interesse centrale e catalizzante è la Madre di Dio. Ma nel contempo, si

sa che, nella casa di questa signora, si mangia bene, ci si riposa, si può passare una buona giornata sportiva, e ci si può anche fermare per qualche giorno. Una cosa non starebbe senza l'altra ad Oropa.

Evidentemente tutto ciò ha un grande valore perché è proprio questa caratteristica che permette al Santuario di essere un luogo molto caro anche a chi non ha una grande pratica del "religioso". Certo, c'è il rischio di una "laicizzazione" del Santuario (villaggio turistico), ma mi permetto di dire che non è un pericolo più grave di quello di una sua "spiritualizzazione".

Il secondo elemento preponderante è quello delle grazie. Grazie che si ricevono e che si domandano. Anche qui le raccomandazioni, a volte un po' clericali, di chi dice che «è troppo comodo pregare solo quando se ne ha bisogno», vengono spazzate via dal *sensus fidelium* dei pellegrini che, noncuranti delle raccomandazioni, non hanno paura di portare ai piedi della Vergine, "zaini pieni" di bisogni, di croci, di fatiche, di "non ce la faccio più". Il Santuario della Madonna è il luogo dove non si ha vergogna di essere dei mendicanti. Spesso la gente arriva qui dopo aver provato di tutto (nel vero senso della parola).

Diverso è quando si ha già fatto l'esperienza di essere stati esauditi almeno una volta, e allora questo diventa il primo luogo dove si viene a chiedere aiuto. Cosicché il santuario è il luogo dove si incontrano coloro che vivono di una fede profonda e ricca di memoria e quelli che sono all'inizio di un cammino di fede, entrambi inginocchiati davanti alla Madonna Nera.

Oropa quindi non è il luogo dove si viene a dimenticare per un attimo i propri mali, per distrarsene. Qui i propri mali li si porta, tutti, come un grande fardello che si chiede di poter scaricare un poco davanti alla Madonna. In questo senso il Santuario non solo non è un luogo "fuori dal mondo", ma in un certo senso, qui si può trovare tutto il mondo. La gente porta qui con sé tutto il suo mondo.

Un altro elemento di rilievo ad Oropa sono gli ex voto. Non ho paura di dire che, probabilmente, si possono considerare il vero tesoro del Santuario. Per lungo tempo ho pensato che quei quadretti fossero la testimonianza, un po' romantica, di una fede semplice di un tempo che fu.

Mi sono sbagliato, gli ex voto non sono innanzitutto una testimonianza di fede, anche, ma prima di tutto un documento di un modo di usare la ragione.

Chi realizza un ex voto vuole lasciar detto a tutti che è accaduto un fatto, quello che viene rappresentato, in cui la ragione umana se vuole essere coerente con se stessa, deve registrare un Fattore che, pur non vedendosi, ha concretamente dimostrato la sua presenza. L'ex voto mostra un modo di usare la ragione, una ragione che non si lascia influenzare da nulla, semplicemente registra che tra tutti i fattori in gioco in quell'avvenimento, c'è n'è uno che, pur non vedendosi, c'era, altrimenti ciò che è accaduto non sarebbe spiegabile dalla ragione stessa. Compito della fede, nell'ex voto, è semplicemente quello di dare un nome a questo fattore presente, ma invisibile. Chi dipinge un ex voto dimostra di usare la ragione in modo ragionevole, senza censurare nulla, a 360°.

Termino, con la scoperta che in questi anni è per me la più cara.

Riprendendo la questione delle grazie chieste e ricevute, la fortuna di poter essere spettatori privilegiati e a volte addirittura compagni e strumenti dell'intimo dialogo tra i pellegrini e Dio, mi ha fatto capire una cosa: ciò che commuove di più il cuore del fedele, che lo tocca nell'intimo e, quindi, l'esperienza che più lega il pellegrino

alla Madonna, non è tanto il fatto di ottenere ciò che si è domandato, ma soprattutto il fatto che lei e suo figlio, hanno risposto. Proprio così: «La Madonna mi ha ascoltato». Questo è l'avvenimento, il vero miracolo; ancor prima di essere contento di ciò che ha ricevuto, il fedele è stupito e grato fino alle lacrime, che la Madonna è lì, ed è lì per lui.

La gioia di chi si vede fatto oggetto di una grazia, sia per sé, ma ancora di più se per qualcuno di caro, è così traboccante, che normalmente uno si commuove anche solo a raccontarlo.

La Madonna di Oropa, di grazie ne ha fatte tante e tutte le volte il cuore dell'uomo si commuove davanti alla cara Presenza. Non una statua, ma colei che dalla statua è resa vicina. Più ancora di aver ottenuto ciò che si chiede, ciò che riempie il cuore non è ciò che si ottiene dal Signore, lo è ancora di più il fatto che il Signore ha proprio ascoltato te. È questo rapporto che riempie il cuore, non ciò che si è ottenuto, che invece ne diventa solo l'occasione.

Cosicché, mi sembra di poter concludere che ciò che il cuore di ogni fedele pellegrino spera e domanda, in tutte le richieste di grazie, non sia ciò che chiede, ma Colui a cui chiede, per mezzo di Maria: Gesù.



Sacro Monte di Oropa, Basilica Antica (*Emanuele Nicoli*)



Sacro Monte di Crea, panoramica

La Madonna di Crea nel cuore del Monferrato

Francesco Mancinelli

Rettore del Santuario di Crea

Crea è un luogo nel quale, da molti secoli, mirabilmente si intrecciano storia, fede, arte e cultura. Sono innumerevoli i pellegrini e i visitatori che, lungo i secoli, hanno calcato i sentieri del colle di Crea dopo aver visitato l'antico santuario dedicato alla Madre di Dio.

Crea è occasione e spazio nel quale i credenti possono fare l'esperienza dell'incontro con Cristo Signore, al quale sono condotti dalla materna intercessione della Beata Vergine Maria.

Crea è per tutti i visitatori, credenti e non credenti, luogo di incontro con il bello nell'arte e nella natura.

Crea è luogo dal quale ognuno è invitato a guardare lontano, fissando lo sguardo su un orizzonte nel quale si stagliano le vette delle Alpi, si innalzano le colline dai colori cangianti a ogni mutar di stagione, si distendono le fertili pianure coltivate a risaia.

Crea è il luogo nel quale, lontani dalla frenesia quotidiana, è possibile ritrovare se stessi, riscoprendo la solitudine, non come isolamento, ma come momento che prepara e abilita a incontri più umani e più veri.

Nella *Passio vel Vita Sancti Eusebii Vercellensis Episcopi* – documento del IX secolo che ci offre, tra l'altro, alcuni spunti biografici sulla vita del grande protovescovo di Vercelli, s. Eusebio, vissuto nel IV secolo –, si legge: «Combatteva poi [Eusebio] contro le ferocissime belve ariane, che lo scacciarono dalla città avendo suscitato contro di lui la persecuzione del popolo. Ma egli, affinché il popolo non peccasse nei suoi confronti (persone che in seguito egli si compiacceva di considerare come figli), sapendo che è stato scritto: “Se vi avranno perseguitato in una città, fuggite in un'altra”, passò al di là del fiume Po e, giungendo nel *castrum* detto *credonensium* [Crea], e dimorandovi tre mesi, eresse un oratorio in onore della Beata genitrice di Dio. E, protraendo ancora oltre il suo soggiorno, scrisse di sua mano il Vangelo di Cristo»¹.

Il santuario di Crea, quindi, non deve la sua origine ad un evento miracoloso o ad una apparizione della Madonna ma, stando alla tradizione, alla presenza del vescovo Eusebio che, seppur salito sul colle di Crea in circostanze drammatiche, ha, potremmo dire, dato al futuro santuario una precisa linea pastorale che è possibile tradurre in un linguaggio attuale, nella seguente espressione: «La Madre di Dio e Madre nostra, Maria, è Madre dell'annuncio evangelico».

Il santuario di Crea diventa luogo significativamente pastorale nella misura in cui, sotto lo sguardo materno di Maria, si offre come spazio di evangelizzazione.

Nella pastorale di un santuario, l'evangelizzazione si snoda attraverso l'accoglienza, la celebrazione liturgica, le proposte di spiritualità e catechesi, il pellegrinaggio.

¹ *Passio vel Vita Sancti Eusebii Vercellensis Episcopi*, in F. Ugelli, *Italia Sacra sive de episcopio Italiae et Insularum adiacentium*, vol. IV, Roma 1652, col. 1037. Traduzione italiana di Luigi Cravino.

Il grande sforzo del nostro santuario è quello di far sempre trovare qualcuno che accolga il fedele o il visitatore, per far sentire che il santuario non è un museo o, peggio, un centro commerciale, ma è una casa, un luogo abitato. Chi abita stabilmente il santuario mariano deve introdurre all'incontro con la Beata Vergine Maria, celebrando una specie di liturgia della "soglia". Cosicché la Beata Vergine Maria non sia percepita come una che sta in alto e può concedere favori, ma come la Madre che è presente nella comunità cristiana e il cui compito è di condurre all'incontro con il Cristo Signore che solo fa rinascere a vita nuova.

Allora, la celebrazione liturgica – soprattutto dell'eucaristia e del sacramento della riconciliazione –, vissuta con esemplarità e sobrietà, trasmette il Vangelo, la buona notizia che è il Signore Gesù.

La celebrazione della riconciliazione, vissuta comunitariamente nella liturgia penitenziale, fa sì che l'incontro individuale con il presbitero per l'assoluzione dei peccati diventi un'autentica esperienza "battesimale" nella quale si è ri-partoriti in Cristo a vita nuova.

La celebrazione eucaristica, autentico cuore dell'azione pastorale del santuario, può essere occasione per far riscoprire a tanti fratelli e sorelle la partecipazione all'eucaristia non come atto di devozione individuale o, peggio, come soddisfazione di un precetto, ma piuttosto come un incontro con il Cristo Signore, il Crocifisso Risorto, che si rende presente nello spazio salvifico della Parola proclamata e del Pane spezzato perché ciascuno di noi, riunito nell'assemblea liturgica, lo possa riconoscere, accogliere, ascoltare e seguire.

Tutto questo, però, esige che la celebrazione liturgica sia preparata con attenzione, sia resa esperienza anche umanamente arricchente, dove ogni parte della celebrazione diventa una composizione armonica senza eccessi o assolutizzazioni di una parte a scapito delle altre.

Credo vada tenuto sempre presente che il Signore Dio si è rivelato e ha salvato la persona umana attraverso il Cristo fatto uomo.

L'umanità vera, calda, accogliente e rispettosa dei responsabili della vita di un santuario è sempre la carta vincente che, spesso, più di tante prediche, aiuta a reintrodurre nella Chiesa fratelli e sorelle che, magari solo per curiosità o per turismo, sono venuti nel santuario.

Uno spazio di evangelizzazione importante per un santuario è la proposta, offerta ad ampio raggio, di giornate di spiritualità, tre giorni di esercizi spirituali, catechesi, *lectio divina*.

Ritengo che in tutti questi tipi di proposte, la Parola di Dio debba essere sempre posta al centro.

Dalla mia piccola esperienza posso affermare che non sono poche le persone interessate a conoscere, approfondire la Parola di Dio e, in qualche modo, desiderose di "addentrarsi" e "percorrere" le strade che la parola stessa dischiude con larghezza a chi le si accosta con cuore aperto e docile.

Il vantaggio di tali iniziative proposte dal santuario sta proprio nel fatto che chi vi aderisce lo fa per totale libera scelta, senza eccessive sollecitudini o condizionamenti provenienti dall'ambiente circostante.

E la disponibilità piena e cordiale all'ascolto, in non poche occasioni, compie "il miracolo" della conversione.

Si tocca proprio con mano la verità della parola dell'apostolo Paolo quando dice: «*Fides ex auditu*», «La fede viene dell'ascolto» (*Romani* 10,17).

Certo, è necessario che l'ascolto sia favorito da un ambiente accogliente, segnato dal silenzio che rende possibile mettersi in sintonia con chi la parola la proclama e, attraverso un'appropriata meditazione, la rende accoglibile, vivibile, percorribile.

Infine, è indispensabile far comprendere a chi giunge al santuario in pellegrinaggio che questa particolare esperienza di cammino ha una valenza altamente simbolica ed esistenziale.

² Cfr. Congregazione per il Culto Divino, *Direttorio su pietà popolare e liturgia*, Città del Vaticano 2002, pp. 240-241.

- Simbolica: il pellegrinaggio è segno di un camminare che, partendo dal quotidiano, portando con sé le componenti fondamentali della vita umana – gioia, sofferenza, aspirazioni, desideri, delusioni, certezze, dubbi, fede, incredulità –, si dirige verso una meta nella quale incontrare qualcuno che dia risposta ad attese e speranze.

- Esistenziale: il pellegrinaggio si configura come un “cammino di conversione”. Camminando verso il santuario, il pellegrino compie un percorso che va dalla presa di coscienza del proprio peccato e dei legami che lo vincolano a cose effimere e inutili al raggiungimento della libertà interiore e alla comprensione del significato profondo della vita.

Come è stato detto, per molti fedeli la visita al santuario costituisce un'occasione propizia, spesso ricercata, per accostarsi al sacramento della penitenza, e il pellegrinaggio stesso è stato inteso e proposto nel passato – ma anche nel nostro tempo – come un'opera penitenziale.

Peraltro, quando il pellegrinaggio è compiuto in modo genuino, il fedele ritorna dal santuario con il proposito di “cambiare vita”, di orientarla più decisamente verso Dio, di dare ad essa una più marcata prospettiva trascendente².

C'è, inoltre, un sogno che spesso riaffiora in chi ha la responsabilità di animare e condurre la vita del santuario di Crea: il sogno di rendere Crea un luogo “identitario” per i monferrini.

Un luogo, cioè, in cui i monferrini si sentono a casa e di casa, riscoprendo qui le loro radici culturali e la loro fede cristiana, che hanno profondamente segnato, soprattutto in passato, i gesti quotidiani nel lavoro dei campi e delle vigne, nelle fatiche e nelle gioie di una vita feriale e festiva caratterizzata dal valore della solidarietà, espressa attraverso la – ahimè non più vissuta –, esperienza sobria e rispettosa del vicinato.

Sarebbe bello poter fare del santuario di Crea un luogo nel quale può trovare spazio, in maniera organica e continuativa, una seria riflessione sulle ragioni storiche, culturali, ambientali, sociali ed esistenziali che hanno contribuito a costituire la “monferrinità”.

Solo una popolazione ben salda nelle proprie radici, sarà capace di aprirsi all'accoglienza nei confronti di chi, provenendo da altre culture, si affaccia, ormai da molti anni, sul nostro territorio, per far nascere una nuova esperienza di vicinato interculturale e interetnico.

Crea, secondo la tradizione, è stata fondata da un vescovo fuggiasco che qui ha trovato rifugio e accoglienza. Le sfide che attendono il santuario di Crea, i cristiani e i cittadini del Monferrato nel Terzo Millennio, per una loro sempre maggiore incisività e credibilità sociale e umana sul nostro territorio, si giocano tutte nel saper rinnovare oggi, nei confronti di tutti, la tradizione di un'accoglienza vera, sobria, esigente e rispettosa.

Rispondere a queste sfide – attingendone forza e capacità dalle risorse che ci provengono dalla tradizione di civiltà e di fede del nostro Monferrato –, è un dovere e un compito ai quali non possiamo sottrarci, se non vogliamo rinunciare alla nostra autenticità umana.



Sacro Monte di Crea, panoramica dal campanile (Franco Andreone)



Sacro Monte di Crea, interno cappella XVI, salita al calvario (Franco Andreone)

COMUNICAZIONE

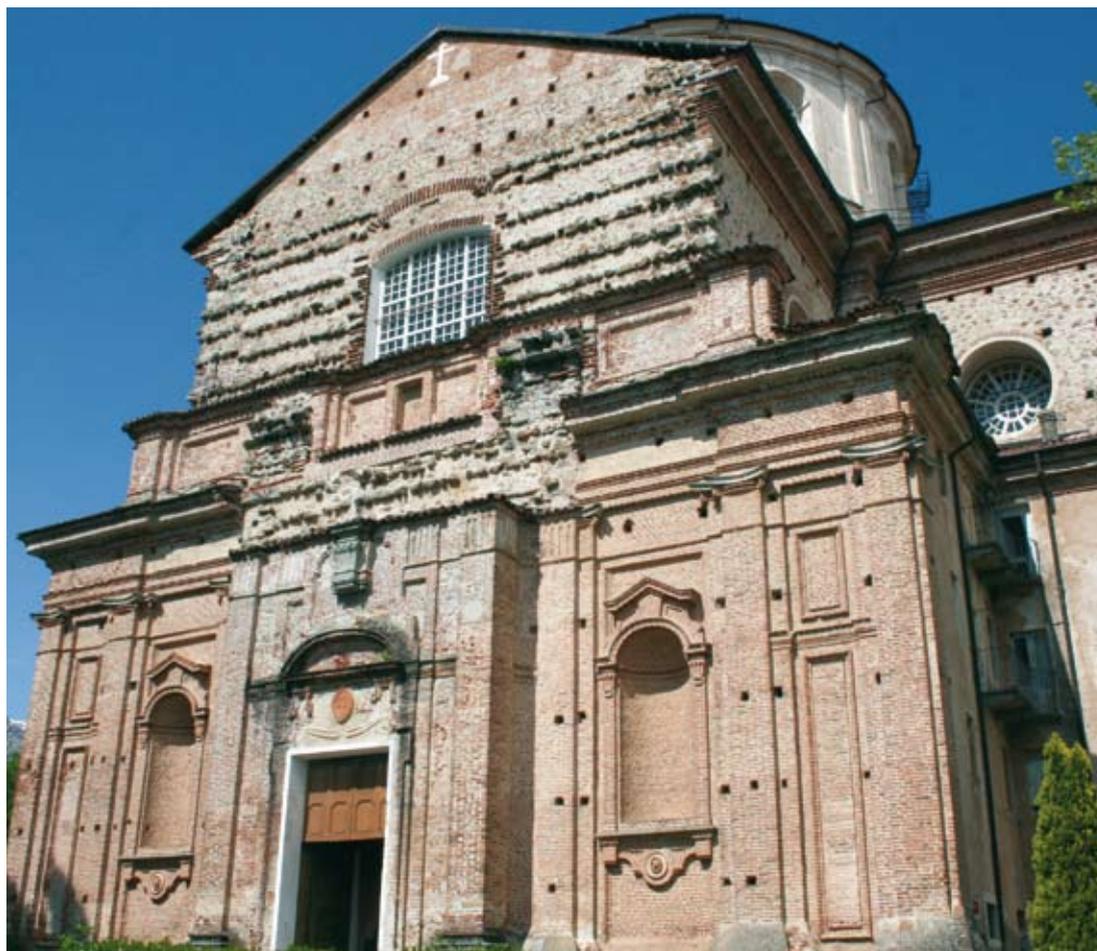
La Madonna Nera di Graglia, un santuario tra passato e presente

Claudia Ghiraldello

Storica ed esperta d'arte

Il santuario di Graglia (fig.1) è dedicato alla Madonna di Loreto. Secondo il progetto del parroco del luogo, Nicolao Velotti, si sarebbe dovuto edificare un Sacro Monte di ben cento cappelle tra Graglia ed il Colle San Carlo. Le cappelle avrebbero dovuto raccontare la storia sacra da Adamo all'Ascensione e avrebbero costituito il grandioso progetto della "Novella Gerusalemme o sia Palestina del Piemonte detta di San Carlo". Già nel 1616, l'anno dopo l'arrivo del Velotti in quel di Graglia, si diede inizio ai lavori cominciando dalla chiesa dedicata al grande san Carlo Borromeo. Tra le altre, a metà strada tra l'oratorio della Madonna della Neve di Campra e il Monte di San Carlo, venne costruita una cappella dedicata alla Santa Casa di Loreto per celebrare l'Incarnazione di Gesù. Il teologo Agostino Dal Pozzo, subentrato nella cura

1. Santuario di Graglia,
esterno.



della parrocchia nel 1630, a seguito della peste imperante e delle guerre abbandonò il grandioso progetto delle cento cappelle e preferì costruire un grande santuario comprendente la già eretta cappella della Santa Casa di Loreto. Provvido mecenate fu il duca Carlo Emanuele II di Savoia il quale diede incarico all'ingegnere Pietro Arduzzi di approntare il disegno dell'edificio, edificio che venne iniziato collocando la prima pietra nel 1659, il giorno 20 settembre. Ricorda l'evento il Muratori¹ quando scrive: «Gli ufficiali e deputati della congregazione presentavano “una pietra di bianco marmo quadrata”, in fronte della quale erano incise a lettere maiuscole le parole D.O.M.B.Q.V.M., e nel mezzo l'immagine della Vergine Lauretana, e in ciascun lato una croce. Nella parte inferiore stavano scolpite le armi gentilizie del conte Gregorio Giovannini-Bruco, della Chiusa vecchia, il quale “tutto zeloso dell'honore di essa gran Madre di Dio, parzialissimo protettore et magnificentissimo benefattore di sue sacre fabbriche”, avea volentieri annuito alla richiesta fattagliene dall'amministrazione, ed accettava di dare alla gran Vergine “i primi honori di un sontuosissimo tempio, col gettar di sua mano la prima et sacra pietra, et impaziente ne aspettava il benignissimo et celeste favore”. Il curato che ne aveva riportato dalla curia vescovile la voluta autorizzazione pronunziava sopra la pietra predestinata le preci solite recitarsi in tali occasioni, accompagnandole colle richieste cerimonie e coi sacri riti, e quella quindi passava nelle mani di detto signor conte, il quale “riverentemente la collocava nelle fondamenta escavate verso mezzogiorno che doveano sostenere la muraglia del frontespizio della chiesa nel cantone dalla parte dritta nell'entrar della medesima”. Il publico ducal notaio Gio. Bartolomeo Garrone, segretario delle sacre fabbriche, in presenza di numerosissimo popolo concorso per essere spettatore e testimonio di avvenimento sì memorabile, ne rogava publico atto autentico e “ne concedeva le richieste testimoniali, sigillandole col proprio sigillo”».

¹ G. Muratori, *Del santuario di Graglia*, Torino 1848.

L'edificio, a croce greca, fu concluso nella seconda metà del XVIII secolo (fig. 2). La facciata, tuttora incompiuta, fu iniziata nel 1660 e portata allo stato presente nel 1769 con disegno del citato Arduzzi. Interessante è altresì la cupola, alta circa 38 metri e caratterizzata da un finto cupolino, dipinto da Fabrizio Galliari; fu costruita verso il 1777, mentre il campanile venne eretto nel 1792.



2. Santuario di Graglia, interno.

Particolare è la presenza, in questo santuario, di una cappella dedicata alla Natività posta in corrispondenza dell'ingresso, sulla destra per chi entra (fig. 3).

Essa comprende statue in terracotta create verso il 1664 dallo statuario lombardo Francesco Pozzi il quale fu anche l'artefice, in contemporanea, delle statue, pure queste in terracotta, della cappella dell'Adorazione dei Magi ubicata con le altre

3. Cappella della Natività.



due cappelle della Circoncisione e della Presentazione di Gesù al Tempio entro il corpo architettonico della chiesa lungo il fianco sinistro (guardando la facciata) della medesima.

Creò le statue di queste due ultime cappelle lo statuario Carlo Pagano, mentre Prospero Antonio Placco di Strambino decorò le pareti con lavori effettuati nella prima cappella a partire dal 1671 e nella seconda a partire dal 1684.

All'interno del santuario è interessante, sulla parete destra della navata, l'altare dedicato ai Santi Gerolamo e Paola; in marmo policromo, fu scolpito da Stefano Albuzzi e Stefano Marchesi verso il 1790, mentre la tela, risalente al 1786, è opera di Mauro Picenardi.

In corrispondenza, sulla sinistra, si trova l'altare dedicato al Transito di San Giuseppe; è in marmo policromo e fu scolpito nel 1789-1790 dai citati Albuzzi e Marchesi, mentre la tela fu dipinta dal detto Picenardi nel 1789. L'altare di San Giuseppe fu restaurato nel 1858 da Giacomo e Paolo Bottinelli e nel 1879 da Luigi Bottinelli, anno in cui da questo stesso artista venne restaurato anche l'altare di San Gerolamo.

L'ancona in stucco e legno dorato dell'altare maggiore (fig. 4) è, a dir poco, grandiosa; fu creata da Antonio Cattaneo su disegno dell'architetto Eusebio Perattone.



4. Altare maggiore.

5. Ancona dell'altare maggiore.

Le statue in stucco, risalenti agli anni 1828-1829, sono di Pietro Cremona. L'altare fu scolpito in marmo policromo nel 1826-1827 da Stefano Catella su disegno del Perattone. Graziosa è la porticina del tabernacolo, in legno dorato, che raffigura la Cena di Emmaus e fu scolpita e dorata nel 1828 da Lorenzo Vigliani di Biella.

Risale al 1733 la realizzazione da parte del pittore Giovanni Battista Grassi della grande tela che troneggia su tale altare (fig. 5).

La tela raffigura la Madonna di Loreto, gli angeli che trasportano la Santa Casa, San Carlo ed il Beato Amedeo di Savoia; la cornice risulta essere stata eseguita dal signor Giuseppe Zanola.

La grande corona posta nella parte alta, in legno dorato, venne scolpita nel 1829 da Giacomo Virla di Andorno e completata nello stesso anno con alcune nuvole aggiunte da Lorenzo Vigliani; la doratura in lamine d'oro e d'argento venne eseguita da Gaetano Magnetto. La parte in stucco dell'ancona fu marmoreggiata da Paolo e Tommaso Fussotto nel 1829.

Nell'abside si trova altresì una tela raffigurante la Santissima Trinità, la Sacra Famiglia ed i Santi Gioacchino ed Anna, opera che, creata nel 1742 dal pittore Michele Antonio Miloco, allievo del Beaumont, in origine avrebbe dovuto abbellire l'altare maggiore.

Il pulpito venne eseguito nel 1833 su disegno di Gaspare Maggia, con sculture di Lorenzo Vigliani.



Alla sinistra per chi entra in chiesa, lateralmente all'altare maggiore, si trova il cuore pulsante di Graglia: la Santa Casa edificata dal Velotti. Sulla porta d'ingresso a tale cappella, visibile per chi vi entra dalla parte dell'altare maggiore (vi è anche un'entrata laterale), c'è un ex voto della comunità di Graglia (1717-1720) in cui si legge: «Ex gratia recepta 1717, petitio repetita 1720 populi Graglia tempore pestis». Sulla parete opposta a quella ospitante l'altare si trova una tela settecentesca raffigurante la Madonna Immacolata. Detto altare, in legno dipinto e dorato, fu scolpito nella seconda metà del XVIII secolo, mentre il tabernacolo, in legno dipinto e dorato, fu donato nel 1658 da Giovanni Giacomo Zanetto e Francesco Crosa (figg. 6-7).

6. Interno della cappella della Madonna Lauretana.



² A. Dal Pozzo, *Ragguaglio della divozione della Madonna Santissima di Loreto, di Campra e di S. Carlo di Graglia*, Torino 1655.

7. La Madonna Lauretana.



E vediamola, infine, la statua della Madonna miracolosa che ivi posa: fu scolpita, intorno al 1620, da uno scultore di Torino. Indossa abiti ricamati in oro e seta da cui emergono, completamente neri, il viso di Maria e il viso e le manine del piccolo Gesù che tiene in braccio. Maria, dai lineamenti geometrici, porta una capigliatura ondulata, incorniciante il volto; il Bambino, nel viso tondeggiante tipicamente infantile, mostra capelli corti, sapientemente ricciuti. Questo piccolo Gesù con la mano destra benedice, mentre con la sinistra reca il globo, simbolo del suo potere sul mondo.

Della cappella della Madonna così, nel 1655, ebbe a scrivere il teologo Dal Pozzo nel suo *Ragguaglio*²: «Questa capella hebbe suo principio in quello istesso tempo, che il già memorato Sig. Velotti s'era accinto di voler tirar inanti il numero delle cento capelle, nel quale questa si ritrova. Tiene l'istessa lunghezza et larghezza, come fattura di quella propria di Loreto: havendo alla mano le misure da Loreto mandate. Ha verso l'oriente l'altare, è fatta a volta, a studio s'è dato il color fumigante, resta tramezata da muro da cinque piedi alto, qual è lontano da quello dell'oriente più

d'un buon passo: a questo tramezzo verso il luogo del popolo si congiunge l'altare. Sopra il muro tramezante dalla parte del Vangelo, si contempla l'Angelo Gabriele, qual nella mano manca tiene un bianco giglio: e con la destra in alto, pare che annuncij l'incarnatione del Verbo a Maria Vergine, qual nella parte dell'Epistola in atto humile significa d'acconsentire: statue di terra cotta ben degne. Tra le due statue poi ben in alto in aria si rappresenta in pittura lo Spirito Santo in forma di colomba risplendente. In capo della capella sudetta, nel mezzo del muro maestro, si vedeva una nicchia fabricata nel medesimo muro, nella quale vi era posta l'immagine di Maria Vergine ma al presente resta questa statua in altra nicchia novellamente fatta di legno ben indorato con sua vetriata: l'ornamento all'infuori di color negro: et sopra la total machina della nicchia in volo sono doi Angeli, quali con leggiadro modo sostentano corona indorata, che perpendicolarmente sovrasta al capo della Beata Vergine. Questa statua è di legno fatta alla forma di quella di Loreto benissimo lavorata da artefice prattichissimo in Torino: si lascia vedere solamente nel capo, et collo: alla parte sinistra spicca fuori come sostenuto dal braccio il fanciullino Giesù, qual nel pugno sinistro ha la sfera del mondo: le faccie d'ambi sono oscure, il rimanente delle statue, eccettuati li capi, e mano del Salvatore, è vestito d'ormesino celeste con lavor d'argento. Ha molto del meraviglioso che questa statua si sia mantenuta per il spatio di trenta cinque anni e più in luogo humidissimo senza marcire: stando che è di pioppa e concava: e maggior meraviglia ei apporta, che essendo essa prima nella nicchia del muro tutto humido e di maniera tale marcio che si rovinò la parte di sotto della nicchia: restando sempre illesa la statua in ogni parte, benché in tutto detto tempo se ne stasse in tal nicchia, se levaremo un'anno: e da questo effetto potremo conchiudere, che questa statua sia difesa dal Cielo, accioche alla di lei consideratione distribuischi gratie alli devoti di quella. Nel principio delle gratie nacque dubio, qual delle due statue, o di Maria annunciata, o di Loreto fosse mezo delle gratie, quali giornalmente ricevevano li fedeli, e dopo qualche scrutinio s'intese, che la gratiosa, o miracolosa era quella di Loreto: perché comunemente tutti a quella si raccomandavano, come hoggidi si raccomandano, e si raccomandaranno per avvenire».

In tale *Ragguaglio*, inoltre, si trova indicazione delle grazie ottenute negli ultimi tempi: otto esaminate e ammesse dal tribunale ecclesiastico di Vercelli; due dal vicario vescovile di Biella, Ottavio Piana, il 19 luglio 1655; otto esaminate ma non ancora approvate dal vicario generale di Vercelli il 17, 18, 19 luglio 1654 e altre otto senza esame dell'autorità ecclesiastica. Si tratta per lo più di guarigioni, ma vi sono registrate anche due visioni di processioni (in effetti mai avvenute) verso la Santa Casa.

Dunque, la Santa Casa di Graglia venne edificata in esatta falsariga di quella lauretana. Quest'ultima, nei primi tempi, fu detta "Chiesa di Santa Maria di Loreto" e, considerata reliquia, fu oggetto di cura conservativa di notevole impegno. Fu protetta con sottofondazioni, archi di controripa sul lato nord e con una muratura di mattoni all'intorno. Dalla seconda metà del XIV secolo fino al primo ventennio di quello successivo fu circondata da un porticato; secondo certa critica, fu difesa da quattro torri unite tra loro da un muro di cinta con merli. Nel XIV secolo fu edificata una chiesa molto semplice nella struttura che proteggeva nel mezzo la Santa Casa. Verso il 1469 Giacomo Ricci vide e descrisse tale chiesetta, mentre Girolamo Angelita la ricorda circa sessant'anni dopo la sua demolizione. La statua che si trova oggi nella Santa Casa di Loreto sostituisce quella di abete rosso andata distrutta in un incendio scoppiato in loco nel 1921. Detta statua veniva attribuita al XIV secolo. L'attuale, ri-

cavata da un albero di cedro del Libano cresciuto nei giardini vaticani, è stata scolpita nel 1922 da Leopoldo Celani su un modello eseguito da Enrico Quattrini. Proprio il Celani diede al volto della Madonna e del Bambino un colore notevolmente scuro, quale non era nell'esemplare trecentesco andato perduto. Anche questa Madonna è coperta da una dalmatica, di antica tradizione, riccamente ingioiellata³.

³ G. Santarelli, *L'arte a Loreto*, Ancona 2001, p. 11.

Ma torniamo a Graglia. Nella Visita pastorale del 1661 così si legge: «Retro altare cernitur Simulacrum B.V.M. de laureto in nicia lignea jnaurata repositum in pariete vitro munit. coopert. panno serrico cerrulej coloris, vestitum veste cerulea ex serrico et auro contacta. Lampades due ex argento que ardent oleo nucis. Simulacrum jpsum cum puero habet in capite coronas duas argenteas, supra nicciam sunt duo angeli per manum habentes coronam ligneam jnauratam [...] capella jpsa est fornecata sepe mundand. cum conspiciantur tele aranearum; e reg.e altaris est lampas de auricalco que continuo ardet. Jn pariete sunt brachia lignea jnaurata. Parietes sunt rudes, eisdem inherent plures statue ceree et tabelle votorum et circumcirca niciam vota argentea. A lateribus sunt due porte quarum una clauditur recte et altera sera et clavi, jn cornu Evangelij in pariete est fenestella. Duo confessionalia ad prescriptum. Jn frontispicio est fenestra oblunga clathra ferrea munita per quam introspicitur in d.a capella. Habet paramenta necessaria ad celebrationem sed vulgaria. Adest tabella in qua sunt descripta onera missarum [...]».

Dunque la statua della Madonna lauretana di Graglia era posta in una nicchia di legno dorata ed era protetta da un vetro. Sopra la nicchia vi erano due angeli che tenevano in mano una corona lignea dorata. La statua indossava una veste azzurra di seta ricamata d'oro e la Madonna, così come il Bimbo che teneva in braccio, recava in testa una corona d'argento. Vi erano, inoltre, due lampade d'argento che bruciavano olio di noce. Questa cappella era detta voltata, ma la pulizia lasciava un poco a desiderare giacché vi si segnalava la presenza di ragnatele. Dalla parte dell'altare una lampada d'ottone ardeva di continuo, mentre sulle pareti c'erano candelieri a forma di braccia lignei dorati. Le pareti erano semplici nella loro struttura e a queste erano appese parecchie statue di cera e tabelle degli ex voto e attorno alla nicchia pendevano ex voto d'argento. Due erano le porte laterali delle quali una si chiudeva regolarmente e l'altra con serratura e chiave. Dal lato dell'Evangelo, sulla parete, si aveva una finestrella. Sul fronte vi era una finestra oblunga munita di una inferriata di ferro attraverso la quale si poteva vedere entro detta cappella. Vi era dotazione di paramenti per celebrare, sebbene di valore modesto. Vi era pure la tabella su cui venivano registrati i legati di messe. Secondo il prescritto, vi erano due confessionali.

Nel 1664 gli amministratori del santuario di Graglia chiesero al vescovo di Vercelli il permesso di erigere un altare: «Essendosi cominciata da quattro anni circa una chiesa di bellissimo et magnifico disegno approvato et sottoscritto dal signor Superiore sopra il monte detto di S. Carlo che conterrà dentro la capella detta di Loreto ove la divina bontà con risguardo di una statua della Beata Vergine pure di Loreto si è degnata mostrare moltissime meraviglie, et tuttavia ogni giorno conferisce continue gratie, et perché la fabbrica di grandissima spesa e circuito, che non si potrà condur a fine se non doppo molti anni, et stante il quotidiano, et molto concorso ne' giorni di festa, si è fatto coprire la parte verso la porta della facciata di detta cappella serrata per ogni parte, et annessa a detta cappella, alla metà dell'altezza di detto disegno in alto però circa due trabucchi con animo di ottener facoltà di far celebrare messa in

un altare da fabbricarsi alla ferrata di fuori di detta cappella, entro esso appartamento di chiesa, polita assai bene in ogni parte nelle pareti, facendovi fare una soffitta polita d'asse sopra detto altare et bradella [...]. Considerando essere di grandissima comodità, anzi necessità, stante il maggior concorso et contrarietà della stagione il farlo per le prossime future Ss. feste di Natale». Il permesso venne accordato.

Nella relazione della Visita Pastorale del 1675 si scrive, tra l'altro, brevemente: «A tergo altaris visitavit Simulacrum B.e Virg.s positum emhiculo opere vitro clauso».

Nel 1677, precisamente il 9 giugno, monsignor Broglia fondò nella Santa Casa medesima una compagnia religiosa sotto il titolo di “Madre degli agonizzanti”, trasferita poi nel secolo successivo sotto il titolo di “San Giuseppe”.

Ad apertura del secolo successivo, precisamente in data del 1706, è estremamente interessante il dato del pagamento tratto dal *Libro delle Oblazioni*: «Al sig.r Placco in cibaria con sua sig.ra in tempo che ha colorito il Sant.mo Simulacro della Vergine Ss.ma».

In occasione della Visita del 1731, il giorno 8 settembre, il cardinale Carlo Vincenzo Ferrero, dopo aver celebrato la messa all'altare della chiesa grande, visitò la Santa Casa trovandola in perfetto ordine: «Visitato exinde aliud altare existens in capella sive Sancta Domo Lauretana, in qua mirificum Simulacrum B.me Virginis de Laureto adservatur, ibique omnibus bene se habentibus et laudabiliter dispositis inventis [...]».

Il 27 dicembre 1746 il decreto di monsignor Solaro ricorda, tra le altre cose, la cappella e la statua della Madonna di Loreto, fatta oggetto della venerazione di grandi folle di fedeli: «Ibique et in medio templi hujusmodi sacra aedes cum simulacro Beate Virginis Marie Lauretane reperitur, ante quod tres continuo lampades ardent, pretiosissima quidem suppellectile decoratum, necnon ex probatissimo argento et auro, quorum laminis vota pendent, gemmisque quamplurimis ex piorum confluentium votis et elargitionibus oblatis copiosissime et ditanter provisum; cuius etiam tanta est ab immemorabili tempore venerata sanctitas, et exauditionum, sive miraculorum apud confugientes devoteque deprecantes, diffusa securitas, ut non modo frequens utriusque sexus Cristi fidelium concursus, singuli ut singuli concurrentes habeatur, quam processiones rite sancteque disposite, ex longinquis et prorsus remotis regionibus discedentes ac illuc properantes, pre singulari devotione et cultu vota offerre persepe magne estimationis compertum fuerit [...]». E, dunque, al centro del santuario si trovava la Santa Casa con la statua della Beata Vergine Maria di Loreto, davanti alla quale ardevano di continuo tre lampade. La statua era ornata da preziosissima suppellettile, anche in purissimo argento e oro da cui venivano ricavati gli ex voto, ed era provvista di moltissime gioie ottenute dai voti dei pellegrini e dalle offerte lasciate in modo straordinariamente abbondante e ricco. Di tale statua era tanto grande la venerata santità da immemorabile tempo e la diffusa certezza dell'esaudimento dei desideri e dei miracoli in coloro che ivi facevano ricorso e concorso devotamente, che non solo vi era un continuo concorso di fedeli di Cristo di entrambi i sessi, uno per uno ivi accorrenti, ma anche si avevano processioni disposte santamente secondo il rito, moventi in fretta da regioni lontane, offerenti spessissimo, per singolare devozione e culto, voti di grande valore.

Nella Visita Pastorale del 1748 si legge: «Postea altare in Capella B.me Virginis Marie Lauretane cum simulacro eiusdem Virginis Marie miraculis, clare prout ex votis argenteis lateraliter, frequentibus appensis, nec non altare sub titulo Sacre Familie in ecclesia errigenda, omniaque ad prescriptum existentia, reperta fuerunt». Tutto

era stato trovato, pertanto, secondo le regole e della Madonna si metteva ancora una volta in luce l'aspetto miracoloso.

Intanto si era posto il problema della collocazione di tale cappella che ad alcuni pareva dar fastidio alla visuale essendo posizionata al centro della chiesa. A tal proposito, nel *Parere dell'architetto Bernardo Vittone del 10 maggio 1765 sulla chiesa e sugli edifici del santuario*, si legge: «[...] la capeleta del santuario della Verg.e Ss. ritrovassi in oggi isolata nel mezzo della crociera della suddetta chiesa e sotto il bacile a cupula della medesima stante un tale di lei posizione la vista di tutti li altari che sono nella chiesa viene ad essere interota e ingombrata dessa capeleta». Così prosegue il Vittone: «Penso che la capeleta del Santuario si possi rimetere lodevolmente nel sito dove essa esiste perché o veduto essere così disposte le capelete in altri Santuari riguardevoli e perché da quel tanto che mi fu detto e si ricava dalli disegni sembra che il vaso della chiesa non sia scarso ed anzi sufficientissimo a contenere il popolo che concorre a questo Santuario. Se poi dalla congregaz.e si giudicasse opportuno sgombrare la chiesa dalla interuzione di vista che la capeleta apporta agli altari lasciato ogni altra cosa nello statto in cui si ritrova li proporei di far demolire solamente la muraglia di testa del coro esistente e fra li due paviglioni a notte e a levante delle sacrestie avuanzare per la fugha di trab.1 e mezzo circha un solo e novo padiglione in mezzo delli due sud.i ed in questo formare un novo coro in continuazione dell'esistente e nel mezzo del sito del coro presentaneo facesse collocare la sud.a capeleta senza veruna altra operazione atorno di questa poiché in questa maniera stimerei che la capelleta si potesse riporre senza notabile spesa et senza variazione pregiudiciale al originale disegno e la chiesa diverrebbe sgombrata in ogni di lei parte con li di lei altari interamente visibili».

Quando, negli anni '80 del XVIII secolo, si terminò la chiesa, la cappella era ancora al centro, sotto la grande cupola, ma da lì sarebbe stata mossa qualche anno più tardi (nel 1788) con ricostruzione nel presbiterio. Nei primi decenni del XIX secolo, poi, venne spostata lateralmente al presbiterio nel luogo ove sorgeva la cappella della Strage degli Innocenti con lavori eseguiti dai mastri Pietro Buscaglione, Carlo Astrua e Stefano Canova e dallo scalpellino Antonio Ronchetta.

Interessante quanto si scrive nel 1819 nelle *Notizie relative al Santuario di Graglia* dal parroco Beglia: «È certo che vi preesisteva un'altra chiesa, che accoglieva nel suo seno la capella, ove si venera il Simolacro di Maria Santissima detta di Loreto [...]. Si sono mandati dei deputati a Loreto a levare il piano della Santa Casa, e la sua costruzione, come appare dal disegno, è simile nella forma e in tutte le dimensioni a quella di Loreto. Il nuovo tempio è fabbricato sopra d'un ciglione isolato, coperto intorno intorno di fertili pascoli e di piante fruttifere; è di una vastità capace di contenere più popolazioni insieme, e di una altezza proporzionata. La sua forma, è in figura di croce, nel di cui centro si eleva una grande e superba cupola, nella di cui sommità rimane pure dipinto dal Sig.r Gagliari celebre un cupolino, che l'occhio giurerebbe non esser esso un'altra vera elevazione».

Viene poi ricordato il quadro della «Santa Casa trasferita dagli Angioli nell'agro Piceno» e, ancora, si aggiunge: «Sotto la gran cupola già descritta in mezzo alla chiesa per diversi gradini nella più magnifica prospettiva, si elevava la capella della Santa Casa; ma poscia per un effetto di cattivo gusto, venne essa demolita co' suoi ornati, ed un'altra se ne costrusse dietro il presbiterio [...]. Intorno al Tempio vi sono diverse capelle [...].».

Nella Visita Pastorale del 1826 la Casa Santa risultava trasferita: «Atque ante omnia Ill.mus ac Rev.mus D.D. Episcopus sacellum visitavit post d. Templi aram majorem existens, B.M.V. Lauretane dicatum, in quo in aedicula vitro occlusa repertum est ejusdem Simulacrum pretiosa veste indutum, veloque contectum, quod pluribus a seculis speciali devotione a fidelibus illic accurrentibus veneratur, donariisque argenteis est ditatum hinc inde appensis [...]». Da quanto qui indicato si apprende che la statua, vestita di un abito prezioso e coperto da un velo, era protetta entro un'edicola chiusa da un vetro. Si dice che tale statua era venerata da molti secoli con speciale devozione dai fedeli che vi accorrevano e si segnala la presenza di donativi in argento diffusamente appesi.

Ancora a proposito dello spostamento della Santa Casa, il 27 maggio 1828, nel *Libro degli Ordinati* del santuario, si legge: «Siccome li vennero pure trasmessi dal prefato Sig.r Ingegnere li disegni della nuova cappella della Ss.ma Vergine [...] manda li medesimi eseguirsi [...] e venga solo ristrutturata questa nella già detta cappella degl'Innocenti, ritenendo per base la sola idea del disegno e la rustichezza dei muri colle modulazioni necessarie proporzionate alla località di tale cappella per ridurla quanto si può alla pubblica venerazione, non potendo altrimenti disporre per la mancanza del conveniente disponibile danaro che in molta copia ce n'andrebbe per l'esecuzione del disegno di tale cappella in totale sua estensione».

Nell'*Ordinato* del 7 giugno 1829 si trova scritto: «In seguito alla formazione della nuova capella per l'adorazione della Ss.ma Vergine Madre del Signore, dovendosi procedere al trasporto del Simulacro fin qui venerato ed esistente nella capella dietro l'altare maggiore per facilitare le operazioni indispensabili di massoneria, scultura, marmoreggiatura ed indoramento dell'incona dell'altare medesimo, si è dalla Congregazione [...] stabilito questo giorno festivo per trasporto sudetto [...]. Trasferitasi nel presente locale in questo giorno la Congregazione col prefato Sig.r Prevosto, Vicario Foraneo, e Rettore con intervento di tutto l'invitato Clero e delle autorità locali [...] si è ivi in prima dal prelodato Sig.r Prevosto [...] benedetta la nuova capella esistente a latere Evangelij dell'altare maggiore nella sua qualità di Episcopale delegato, e poscia processionalmente con intervento di tutti quali avanti, e del numeroso concorso popolo si è levato il Simulacro della Ss.ma Vergine di Lorreto in questi monti dalla sua antica nicchia e trasportato nella nuova formata capella, e nella pure nuova nicchia ivi fatta si è dal prelodato Sig.r Prevosto [...] tale simulacro riposto».

L'altare della Santa Casa, in legno dorato, fu sostituito con uno di marmo come registrato nel 1866 (21 agosto) nel *Libro degli Ordinati*: «[...] visto ed esaminato il disegno e progetto di un altare in marmo da collocarsi nella capella della Madonna fatto dal Sig.r ingegnere Formento dietro incarico del Sig.r Buscaglione Giuseppe fu Carlo di questo luogo con intenzione di concorrervi nella spesa per la sua esecuzione e collocamento in opera [...] approva tale disegno come decoroso [...] e ne ringrazia il promotore come anche per le sue buone intenzioni di concorrere nella spesa ossia per quella somma che sarà necessaria dopo di avere fatto una colletta dai pii accorrenti al santuario». Proprio a proposito del nuovo altare così scrisse il Marocco nel suo *Rimembranze di un viaggio da Torino al Santuario di Graglia* (1867): «Eso fu maestrevolmente costruito in marmo a varii colori su disegno del valente architetto Luigi Formento nel 1867 dallo scultore in marmo Giuseppe Isella; è di stile moderno corrispondente ai due gradini che mettono alla predella. La forma poi di questo nuovo altare, la cui erezione promosse tanto generosamente il signor Giuseppe Bu-

scaglione, è rettangolare, terminata alle sue due estremità da pilastri sporgenti; e da consimili pilastri quadrati ad angoli smussati n'è sostenuta la mensa, superiormente alla quale vi sono due gradini nel cui centro si eleva il tabernacolo. Questo altare si appoggia ad una base da cui un'edicola in legno sormontata da due angeli in mezzo ai quali stanno tra nubi inargentate due serafini indorati, si leva in alto sotto una corona scolpita eziandio in legno e dorata. Parte principale di questa edicola sono quattro lesene con bassofondi a specchio che sostengono la cornice su cui stanno gli angeli che sormontano l'edicola ed ai cui fianchi sporgono graziosamente le loro teste bellissimi serafini. Nel mezzo del campo [...] havvi la nicchia nella quale si conserva, coperto da serico velo e difeso da un'invetriata, il simulacro taumaturgo di Maria Ss. Lauretana. Questa nicchia, la cui base sorregge un gruppo d'angeli, è circondata da piramidi e chiusa nel mezzo da una cornucopia dorata. Ai due fianchi [...] vi sono due porte nel cui mezzo, fra bellissimi rabeschi dorati e in fondi bianchi, splende il monogramma di Maria Ss. cinto da una corona di stelle».

⁴ Per i dati storici indicati vedi D. Lebole, *Storia della chiesa biellese. La pieve di Biella*, vol. VIII, Biella 1994, *passim*. Vedi inoltre C. Ghiraldello, *Guida di Biella. Tesori del Piemonte*, Torino 2008, pp. 136-140.

Nel 1867 vi fu un'offerta particolare, consistente in 500 lire da parte dal fabbricante di tessuti in Biella Pietro Poma, offerta da impiegarsi per la creazione di un lucernario nella Casa Santa e la parte restante da utilizzare per la creazione in marmo dell'altare nella medesima cappella in concomitanza con la donazione di un altro devoto.

Nel 1879, precisamente il 2 agosto, si deliberò «di far eseguire nella cappelletta della B. V. nell'interno della chiesa del Santuario a mezzo di Bronzi Angelo giusta la sua lettera [...] presentata ed esaminata il pavimento cosiddetto alla Veneziana e ciò in adempimento specialmente delli desideri esternati da un donatore di una data somma e far cambiare il gradino di pietra in tale cappella con altro di marmo»⁴.

Ricerche nell'archivio santuariole mi hanno permesso di rinvenire altri dati interessanti e inediti a partire dalla constatazione che nel 1938 si attuarono notevoli opere di restauro tra le quali, come ho ricavato dalla fattura indirizzata al Rettore del santuario, don Mosso, da parte del professore Oreste Delpiano, si ebbe: «Nella capella della Madonna volta tinteggiatura a tempera in tre riprese previa stuccatura delle screpolature». Si legge che il lavoro venne compiuto da un operaio in dieci ore con totale di spesa di 45 lire, mentre il materiale occorso ammontava a 25 lire. Nella nicchia della Madonna si eseguì altresì: «Tinteggiatura in affresco in 2^a ripresa [con operaio attivo 3 ore per totale di lire 13.50] Pareti di fondo altare tinteggiatura a mattolina color verde in 2^a ripresa [con operaio attivo 12 ore per totale di lire 54 e materiale occorso in 5 kg di mattolina per un totale di lire 35]». Per quanto riguarda poi il lucernario sulla volta venne approntato «Disegno per riparo in ferro coloritura con 1 ripresa di biacca ed 1 ripresa di bronzo in polvere [con operaio attivo un'ora per un totale di lire 4.50, la cartina in bronzo e vernice a lire 5]». Il Delpiano nell'accompagnare tale fattura scrisse tra l'altro: «Conto sulla Nostra buona amicizia e benevolenza sincera e la prego se non la disturbo, a compenso del mio avere, volesse dedicare una Messa per la mia Famiglia ed i miei cari Defunti. Sperando d'incontrarlo in Primavera e poter dar inizio ai lavori di Decorazione come d'accordo; colgo l'occasione, porgo i miei ossequi ed auguri infiniti».

Interessante la copia del biglietto inviato dal Rettore Mosso il 27 giugno 1938 alla dottoressa Noemi Gabrielli, Regio Ispettore Antichità e Belle Arti, in Palazzo Carignano di Torino, biglietto in cui si legge: «La Chiesa del Santuario di Graglia biellese, per la leggiadria e l'omogeneità dello stile è una delle migliori chiese biellesi.

Purtroppo per la grafomania di visitatori incoscienti, è deturpata da mille firme a matita sulle nude e bianche pareti. Vorrei rimediare allo sconcio e tutelare la bellezza del grandioso edificio sacro con una ripulitura in pieno ripetendo le tinte che già vi sono. Tale lavoro lo affiderei al Prof. Delpiano di Biella esperto in tali lavori e conosciuto pure da questo Ispettorato. La Commissione d'arte della Curia Vescovile da me invitata venne sul luogo per una verifica del lavoro da eseguirsi, insieme a Monsignor Vescovo col Prof. Verneti e Prof. Piero Torrione già conosciuto ancor egli da cotesto Ufficio. Fatto un sopraluogo dopo attento esame, diede parere favorevole ingiungendomi però di inoltrare regolare domanda presso cotesto Ispettorato per l'assenso ed approvazione. Presento quindi a V.S. umile istanza per l'autorizzazione a detti lavori che inizierei senz'altro. Nella speranza di veder presa in benevola considerazione la mia istanza nel presentare a V. S. Ill.^{ma} i miei doverosi ossequii godo sottoscrivermi della S.V. obbligatissimo [segue firma]».

È datata al 24 aprile dell'anno seguente la lettera che l'architetto Nicola Mosso indirizzò al Rettore: «Ancora a seguito Vostra 21 marzo u. s. vi comunico che mi sono interessato presso l'Architetto della R. Sovraintendenza ai Monumenti e si è concluso quanto segue: inviare subito la cifra richiesta per il sopraluogo, eseguire i campioni (dei quali parlerò io domani al Prof. Delpiano), i sopraluoghi della sovraintendenza saranno due circa. Se avrò l'occasione di venire da codeste parti, l'Architetto lo porterò io stesso. Per ora distinti saluti».

In data del 24 maggio 1940 indirizzato al Prof. Delpiano si legge, a firma del Rettore, medesimo don Mosso, quanto segue: «Come d'intesa verbale, così confermo per scritto il contratto di decorazione della Chiesa da Voi a suo tempo presentatomi. Sono persuaso che vorrete favorirmi sia nella mora di pagamento, come nei prezzi preventivati, del che vi sono assai grato. Nel porgervi intanto i miei distinti saluti, in attesa dell'inizio dei lavori, è il piacere di sottoscrivermi vostro obbligatissimo [segue firma]».

I lavori di restauro al pavimento della cappella erano stati conclusi nel 1939, come certifica una scritta, ancora esistente, tracciata direttamente sul pavimento alla veneziana all'ingresso della cappella, dalla parte dell'altare maggiore. Tali lavori erano stati promossi a ricordo della morte dell'amato consorte da parte della signora Florida Sormano Reda. A tale proposito, in un biglietto che ho rinvenuto ancora nell'archivio del santuario, la signora così scrive da Torino in data 11 aprile 1939: «Reverendissimo Signor Rettore, La ringrazio della sua gentile lettera che mi ha portato la certezza che il mio caro scomparso è stato dalla sua pietà ricordato nelle preghiere e nelle funzioni tenute nella stessa chiesa che egl'amava. Anche per questo sono lieta del suggerimento che Ella mi dà e le accludo la somma di £ 400 che Ella vorrà devolvere per il restauro del pavimento dell'altare maggiore e quello della Cappella Lauretana in memoria del mio caro Emilio. Spero di potere ritornare quest'estate al Santuario ove vi sono per me tanti cari ricordi: La prego di ricordare il mio povero scomparso ed anche me nelle sue preghiere e accetti i miei più devoti ossequi». In *post scriptum* indica poi: «Ricambio di cuore i saluti alla buona Lucia e Reverende Suore».

Detti pavimenti furono eseguiti dalla ditta dei fratelli Barzan, ma la questione creò malumori. In una lettera datata 16 marzo 1939 la ditta di mosaici artistici decorativi Crovatto di Torino si espresse in tali termini: «In possesso della pregiata sua del 14 cte. Prima di sottoporle un qualsiasi prezzo sarebbe indispensabile effettuare un

sopraluogo e avere le indicazioni precise circa il disegno e i colori necessari per la costruzione dei pavimenti di cui lei ci richiede il preventivo. Ad ogni modo, in linea di massima, i prezzi s'aggirano da un minimo di £ 60 per mq per pavimenti a mosaico semplice con fascia, ad un massimo di £ 150 per mq per pavimenti con disegni ornamentali. Voglia pertanto gradire nostri distinti saluti». Ma poi, dopo poco più di un mese, in una lettera datata 24 aprile, la medesima ditta scrisse al Rettore del santuario: «Siamo venuti a conoscenza che lei ha fatto eseguire i pavimenti negli altari del Santuario, di cui lei ci aveva richiesto il preventivo, dai fratelli Barzan. Dobbiamo pertanto farle presente che i sudetti operai sono tutt'ora alle nostre dipendenze anche per quanto riguarda a tutti gli effetti, la Responsabilità Civile, Assicurazioni Infortuni e Sociali. Oltre a ciò il lavoro è stato eseguito con materiali, attrezzi e macchina levigatrice che sono di nostra proprietà e che era a loro affidata in consegna per l'esecuzione dei nostri lavori. La sua decisione perciò di far eseguire il suddetto lavoro senza prima aver assunto informazioni in proposito, è stata fatta con soverchia leggerezza. Tanto per sua buona norma e regola, distintamente lo salutiamo».

Più avanti negli anni, precisamente nel 1954, il Presidente dell'Amministrazione, Mario Borrione, ricordò che «la Chiesa col suo Santuario della Madonna Lauretana» costituiva «come il vero centro di attrazione» e che l'Amministrazione aveva come compito quello di porre attenzione alle seguenti necessità: «a) posa di una balaustra in marmo che divida lo spazio della Chiesetta riservata ai fedeli dallo spazio riservato alle funzioni Religiose b) indoratura della nicchia della Madonna c) tinteggiatura dei corridoi al piano terreno annessi alla Chiesa d) ricostruzione degli impianti elettrici che data la loro vetustà l'esecuzione imperfetta delle opere di ordinaria manutenzione e l'aggrovigliamento di fili determinato da riparazioni eseguite senza l'osservanza di regole tecniche ecc. non assicurano un regolare servizio di illuminazione denunciano continue interruzioni di corrente e determinano incendi a danno dell'Ente e delle persone alloggiate».

L'architetto Nicola Mosso di Graglia predispose gratuitamente il progetto relativo alla posa della balaustra e dei due preventivi presentati, l'uno della ditta Industria dei marmi vicentini di Chiampo a lire 230.000 e l'altro della ditta Cav. Angelo Gamba di Rezzato a lire 220.000, venne scelto ovviamente il secondo.

Si progettò anche l'indoratura della nicchia della Madonna e anche qui due furono le offerte presentate: quella della ditta Chiolerio Vittorio & figlio di Cuornè a prezzo forfettario di lire 90.000 e quella della ditta Euro Bertani di Biella a lire 150.000. Venne scelta ovviamente la spesa minore.

La tinteggiatura a calce dei soffitti e delle pareti dei corridoi al piano terreno fu affidata alla ditta Campagna Edoardo a lire 32 al mq, mentre per la ricostruzione degli impianti elettrici in cattivo stato si aggiudicò l'impresa la ditta Eugenio Borrione a lire 200 di paga oraria e per ogni ora di effettivo lavoro.

Interessante in particolare il lavoro di doratura della nostra nicchia contenente la preziosa statua. A tale proposito, nella lettera indirizzata al Rettore in data 6 settembre 1954 dalla ditta Chiolerio & figlio, lettera espressa in linguaggio alquanto rozzo, si legge: «Nella visita fatta sopraluogo nel santuario per l'indoratura dell'altare della Madonna. Riparazione fare i pezzi che mancano alla Corona e doratura in oro Zecchino caratteri 22 il lavoro verrà eseguito a regola d'arte col preventivo di £ 90.000 il ponteggio a carico suo con la pensione. Per eseguire tale lavoro occorrono da 9 a 12 giorni in due, riguardo alla decorazione dei muri della Capella non possiamo a

calcolare perché non sappiamo quello che si farà, la V. S. Reverendissima favorisca di avvertirci al più presto possibile per l'epoca che deve essere ultimato il lavoro per non essere impegnati altrove ringraziamo anticipatamente con i più devoti ossequi».

Altri importanti lavori alla cappella della Madonna lauretana si fecero attorno agli anni 1964-1965. In particolare nel 1964 si dipinse la volta (fig. 8). Molto interessante il dato che ho potuto rinvenire in archivio. Nel Verbale di deliberazione n. 28 del 19 ottobre 1964, viene specificata in oggetto la seguente indicazione: «Erogazione di un contributo “una tantum” a favore del rev.mo don Caffino Ernesto a titolo di concorso nelle spese di abbellimento alla Cappella della Madonna Lauretana». Vennero convocati come presidente Dario Borrione e come membri Giovanni Welbj, Edoardo Borrione, Cordelio Sacchi e Carlo Borrione. Come segretario era attivo Alfredo Di Lorenzo. Il consiglio di Amministrazione così scrisse: «Sentita la relazione del reverendissimo don Caffino Ernesto, intesa ad ottenere un contributo “una tantum”, a titolo di concorso nelle spese, per l'esecuzione dei lavori relativi all'abbellimento della Cappella della Madonna Lauretana (revisione tetto, bitumatura della volta, apertura finestre, affresco nella volta della scena della Traslazione della S. Casa con il pennello del celebre Prof. Arduino di Torino della Scuola del Tiepolo, ecc.), che è il cuore di tutta la devozione al Santuario, il cui importo, complessivamente, si aggira sui tre milioni di lire; dato atto che il reverendissimo don Caffino, in modo encomiabile, ha curato, con immensi sacrifici e con generose offerte, altre opere riflettenti il miglioramento funzionale della Chiesa, con abbellimenti decoro di suppellettili e di paramenti; ritenuto, perciò, che la richiesta del rev.mo don Caffino Ernesto è meritevole di essere presa in considerazione erogando a favore dello stesso un contributo “una tantum” di £. 200.000, a titolo di concorso; rilevato che detto importo può essere preventivato nel Bilancio 1965, non essendovi, in quello in corso, alcuna disponibilità a riguardo; ad unanimità di voti delibera di erogare a favore del reverendissimo don Caffino Ernesto la somma di £ 200.000, quale contributo “una tantum” nelle spese che il medesimo sta per sostenere per porre in essere i lavori di cui alla premessa narrativa; di imputare detto importo ad un articolo straordinario facoltativo del Bilancio 1965, non essendovi, in atto, in quello in corso, alcuna disponibilità a riguardo».

Come si vede, il Verbale di cui si è detto sopra ci offre tra gli altri dati quello, particolarmente importante, del nome dell'artista che decorò la volta della nostra cappella.

Si tratta del noto Arduino, la cui firma, ormai quasi illeggibile, si trova tracciata, accanto alla data 1964, proprio sulla volta, in corrispondenza dell'altare.

La scena che il pittore ebbe cura di raffigurare, come si è già detto, è quella della Traslazione della Santa Casa ed è emozionante vedere il garrulo gruppo di angeli trasportare come per gioco la casa e la Madonna reggente il Bambino Gesù. La gravità non esiste e tutto è leggerezza e letizia.



8. *Traslazione della Santa Casa dipinta sulla volta.*

Ma a proposito di ricchezza decorativa, vale la pena segnalare, in tale santuario, precisamente sulla volta e sulle pareti della cappella degli Esercizi, posta sopra la sacrestia, la presenza di un'accattivante opera di dipintura, eseguita da Giovanni Battista Greggio di Miagliano (1740-1741) e Giovanni Antonio Genta di Biella (1748). Consiste in una roboante creazione pseudo-architettonica ospitante inserti floreali e carpologici; agli angoli, nelle vele d'innesto dei costoloni, si hanno le figure degli Evangelisti.

La volta e le pareti della sacrestia, invece, furono decorate nel 1740 dal pittore sacerdote Antonio Domenico Saa il quale vi si firmò all'attacco di una delle arcate: «Presbyter Antonius Domicus [ossia Dominicus] Saa oriundus a Gralia pinxit 1740». Un'altra indicazione della data si trova, nello stesso ambiente, alla sinistra per chi entra, in corrispondenza del pilastro: «MDCCXL XV octobris». Sebbene di tono esecutivo più dimesso viene qui proposta una fantasmagorica produzione pseudo-architettonica con inserti floreali e carpologici; da segnalare, al centro della volta, la presenza di due angioletti in volo recanti un cesto di fiori.

Il santuario di Graglia è arricchito da un complesso a vocazione ospitale in forma di chiostro, di imponenti dimensioni, che al centro conserva il börnell, creato in pietra locale nel 1715 da Giovanni Giulio e Bernardo Zorio di Piedicavallo. Tale complesso fu iniziato verso la metà del XVII secolo e, nel corso del tempo, subì ampliamenti notevoli.

Come si vede, è ricco il repertorio artistico di tale realtà santuariale, una realtà viva che oggi più che mai si mette in gioco nel circuito promozionale del turismo di arte e fede biellese. L'arte nella scommessa attrattiva di realtà accattivanti in ambito di produzione sia locale che di importazione, la fede nella proposta altisonante di una celebrazione misterica di ancestrale tradizione, promossa e galvanizzata dalla presenza della piccola e tanto amata Madonna Nera con il suo Bambino.



Loreto, il Santuario

CONCLUSIONI

Conclusioni

Oliviero Girardi

Direttore del Sacro Monte di Oropa

Segretario generale dell'Amministrazione del Santuario di Oropa

In chiusura di questo Convegno internazionale il mio è solo un intervento di ringraziamenti. In particolare al Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei con sede a Crea, nella persona del suo direttore il dr. Amilcare Barbero, che ha creduto in questo evento e ha dato la possibilità, anche economica, di realizzarlo. A tutto il Comitato scientifico del Centro che oltre al dr. Barbero ha come componenti il dr. Guido Gentile, il prof. Stefano Piano, l'arch. Paolo Sorrenti e il prof. Piergiorgio Longo, che pur non avendo potuto partecipare per motivi di salute, non ha fatto mancare il suo apporto di profondo conoscitore dei Sacri Monti.

Penso di poter affermare che l'obiettivo dell'iniziativa – che, in estrema sintesi, era quello di poter mettere direttamente a confronto i principali santuari mariani d'Europa –, sia stato raggiunto. Autorevoli esponenti, religiosi e laici, docenti universitari, studiosi di storia e religione hanno potuto portare, nella prima parte del Convegno ad Oropa, la loro esperienza e i loro approfondimenti su un tema che ha sempre suscitato grande interesse: le Madonne Nere. E oggi, qui a Crea, si è svolto un altro grande momento: la tavola rotonda dei Rettori dei principali santuari di Madonne Nere d'Europa: Montserrat in Spagna, Rocamadour in Francia, Einsiedeln in Svizzera, Oropa e Crea in Italia, Częstochowa in Polonia. I Rettori hanno evidenziato la radice comune che lega questi luoghi sacri e quindi la radice comune che dà identità a tutta l'Europa. Intorno a questo tavolo si è realizzato quello che il prof. Claudio Bernardi, che poi tratterà le sue conclusioni, ha ripetuto durante tutto il Convegno, cioè la nascita di un nuovo soggetto comunitario, “I Santuari Uniti d'Europa”.

Era evidente che il Convegno non sarebbe stato esaustivo nei suoi risultati ma che avrebbe approfondito e dato sostanziali contributi a chi intende continuare in questa ricerca. Prima di lasciare la parola agli addetti per le vere conclusioni dell'evento i miei ringraziamenti vanno anche a tutti coloro che hanno operato per l'organizzazione di questo Convegno internazionale, sia a Oropa sia a Crea. Un sentito grazie va alla dott.ssa Linda Angeli che in questi mesi ha seguito con dedizione la macchina organizzativa di *Nigra sum* mantenendo con costanza e professionalità i contatti con tutti i relatori provenienti da tante parti del mondo. Un grazie anche al numeroso pubblico che ha seguito in questi giorni con interesse la nostra iniziativa.



Loreto, la Santa Casa e il Presbiterio



Loreto, la Santa Casa, interno

Conclusioni

Amilcare Barbero

Direttore del Parco del Sacro Monte di Crea e del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

Abbiamo avuto modo di ascoltare in questi giorni relazioni che ci hanno illustrato un variegato panorama di fede, di devozione, di storia, di trasformazioni iconografiche riferito al culto delle Madonne Nere.

A tutti coloro che sono intervenuti nel dibattito di questi giorni va il nostro più sincero ringraziamento. Abbiamo ascoltato interventi importanti, visto immagini e udito argomentazioni che ci hanno richiamato alla memoria altri ricordi e altre suggestioni. Dovremo attendere un po' di tempo perché l'insieme delle informazioni di cui siamo stati investiti trovi la giusta collocazione nell'archivio delle nostre conoscenze. Nel frattempo lavoreremo affinché gli Atti del Convegno siano pubblicati nel più breve tempo possibile.

È stata sicuramente una esperienza interessante per tutti coloro che vi hanno partecipato. I nostri ospiti hanno conosciuto due Santuari e Sacri Monti fra i più noti del Piemonte: Crea e Oropa. E noi, con loro, abbiamo avuto modo di discutere gli elementi di interesse che accomunano le nostre riflessioni.

I Convegni hanno sempre una duplice funzione: presentare l'oggetto di discussione, e conoscere nuovi luoghi e persone. Stabilire una rete di ricordi e relazioni che da quel momento in poi – se realmente motivati – interferiscono nel nostro bagaglio di conoscenze e cambiano il nostro modo di ragionare. I Convegni servono per mantenere vivi nel tempo i temi di cui si è discusso, fornire elementi di riflessione, stabilire motivi di condivisione.

Ma perché ciò accada, i Convegni devono porsi ad un alto livello, costituire dei tasselli importanti e insostituibili di un discorso più articolato. Per costruire questo livello di attenzione è inevitabile che essi si pongano come occasioni di studio approfondite e prestino il fianco alle osservazioni di chi critica i Convegni considerandoli solo occasioni di studio riservate agli specialisti. Quasi se questo fosse un limite, un handicap, una carenza. Quasi se per stimolare un'azione di conoscenza e di informazione corretta si debba necessariamente giocare al ribasso, appiattare il linguaggio e la comunicazione scientifica al livello che si presume sia il più "comodo" per gli uditori. Non si capisce, poi, perché tale appiattimento verbale ed espositivo – conseguentemente professionale – debba valere per le sole materie cosiddette umanistiche, (storiche, artistiche, etnoantropologiche, ecc.) e non valga per altri temi, altrettanto scientifici, come quelli medici. Si è pronti a storcere il naso se un Convegno come il

nostro risulta essere troppo “specialistico” e si esige, giustamente e all’occasione, di essere curati e, se del caso, operati da un neurochirurgo o da un cardiologo che sia veramente affidabile: uno “specialista” appunto.

Uno dei rimproveri che si fa allo “specialismo” è quello di essere d’*élite*, fine a sé stesso. Come se lo “specialismo” pregiudicasse più comuni e incisive azioni di promozione e di valorizzazione del bene di cui si discute e, conseguentemente del luogo, del territorio, dell’economia locale su cui ricade l’azione di promozione e di valorizzazione del bene in oggetto.

È vero il contrario. Per la mia esperienza di direttore del Parco naturale del Sacro Monte di Crea prima e di responsabile del Centro Documentazione poi, che è ormai trentennale, in un rapporto di tipo internazionale solo operazioni di qualità vengono riconosciute da altri come meritorie ed eccezionali al punto tale da essere additate come modello. Ci sono gli strumenti per renderle note, farle conoscere, primo fra tutti, e con le cautele del caso, Internet.

Per questo abbiamo voluto realizzare una banca dati relativa alle Madonne Nere. Sono ad oggi 741 quelle censite in Europa; saranno di più man mano che il lavoro procederà nel tempo e che le informazioni saranno implementate con le schede e le immagini di ogni singolo simulacro.

È un lavoro che si protrarrà negli anni, per questo è destinato ad avere un futuro e a portare nuovi frutti.

Lo testimonia l’esperienza del Centro di Documentazione dei Sacri Monti. Avviato in sordina nel 2000, parte attiva del riconoscimento UNESCO nel 2003, istituito con Legge regionale nel 2005 ha oggi al suo attivo oltre 20 pubblicazioni, molte di esse anche in lingua straniera, e un sito Internet in cinque lingue che è riconosciuto a livello mondiale quale riferimento affidabile per studi, ricerche, operazioni di valorizzazione e di promozione dei Complessi devozionali.

Alcuni dati possono risultare esplicativi: sono oltre 3000 i volumi scaricati in PDF dal sito www.sacrimonti.net negli ultimi due anni e sono ormai fra le 500 e le 1500 le pagine che vengono consultate ogni giorno.

Con il suo Comitato Scientifico, il sito offre oggi collaborazione internazionale a Università, Istituti di ricerca, studenti, editori.

È ciò che attende per il futuro *Nigra Sum*: un progetto ambizioso che richiede la partecipazione di tutti per costruirsi, mantenersi, arricchirsi.

Questo è l’augurio che formuliamo a *Nigra Sum*. Certo è che oggi, con questo Convegno e grazie alla presenza e al contributo di chi vi ha partecipato, i santuari di Crea e Oropa – ma con loro tutti gli altri Sacri Monti con i quali condividono il sito UNESCO – sono meno soli.

Vergine, Madre, Regina, Madonna Nera

Claudio Bernardi

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Concludere in modo appropriato un Convegno così complesso e straordinariamente ricco di apporti scientifici in campo artistico, storico, religioso, teologico, antropologico, è impresa ardua. Conviene, perciò, limitarsi ad alcune brevi riflessioni che possano servire di stimolo a continuare non solo le ricerche sulle Madonne Nere, ma anche a contribuire all'opera di valorizzazione e conoscenza di un inestimabile patrimonio culturale e religioso, la cui peculiarità risiede nell'intreccio tra culto mariano, bellezza artistica, paesaggio, identità comunitaria.

Il primo nucleo di osservazioni riguarda l'inconsueto colore delle Madonne Nere o Brune. Icone o simulacri lignei che siano, costituiscono da decenni un enigma, un terreno di ricerca, di discussione e di confronto che vede talvolta schierati su opposti fronti studiosi, devoti, e autorità religiose.

La spiegazione più semplice – che si tratti cioè di immagini “affumicate”, scurite dai fumi di ceri che ardonο davanti a loro da secoli o di immagini miracolosamente scampate a furiosi incendi – non risolve molto le questioni, perché, se anche così fosse, non si spiegherebbero la percezione e le denominazioni popolari della loro negritudine. Inoltre solo una minima parte delle statue raffiguranti la *Sedes sapientiae* (Madonna in trono con Bambino), tipologia a cui appartengono in genere le Madonne Nere, ha subito nel corso del tempo il viramento dalla originaria policromia verso tonalità scure, pur avendo simili condizioni climatiche. Non tutte le Vergini Nere, poi, hanno avuto un culto straordinario e quindi l'adeguato “affumicamento” da ceri. Inspiegabile infine è l'annerimento dell'incarnato e non quello dell'intera statua. Dal che si deduce che l'annerimento di alcune Madonne non fu casuale, ma intenzionale. Per tali ragioni alcuni studiosi, come Louis Réau, si appellano alla continuità di culti antichi dedicati alle dee Madri (Demetra/Cerere, Iside con in braccio Horus, Proserpina/Persefone, Cibele/la Grande Madre, Astarte e le divinità ctonie, Artemide), assorbite e mascherate dalle Vergini Nere del cristianesimo. Questa ipotesi non regge per due ragioni. La prima è data dal grande vuoto di tempo che passa tra il culto delle dee Madri e l'improvviso fiorire delle Madonne a partire dal Mille. Se è vero, in ogni caso, che l'iconografia statuaria della Vergine e dei santi è sorta anche come fenomeno di inculturazione cristiana delle feste, dei luoghi, dei culti precristiani, è altrettanto vero che in origine, come dimostrano i restauri, le Madonne Nere erano policrome. Le immagini nere delle dee Madri erano, tra l'altro, più l'eccezione che la regola. Se, dunque, la Vergine in trono o le statue-reliquiario possono essere messe in relazione con l'iconografia delle divinità pagane, viceversa sembra da escludere qualsiasi derivazione precristiana del colore scuro delle Madonne.

Un'altra scuola di pensiero insiste però sulla natura accidentale e poi intenzionale del colore nero, spiegando l'annerimento delle Madonne come effetto della trasformazione "chimica" di molti tipi di vernice, come il cinabro e il rosso a base di piombo o l'argento, usati per i toni degli incarnati delle statue. La più antica ipotesi fa derivare il bruno dell'incarnato della Vergine dall'annerimento che nel corso del tempo subivano le lamine d'argento che ricoprivano alcune icone bizantine. Chi in occidente si ispirava a tale iconografia riteneva intenzionale ciò che invece era dovuto all'effetto del tempo e riproduceva perciò nelle statue tale annerimento. In tal modo l'accidentalità della "pelle scura" delle icone orientali divenne intenzionalità. Per altri studiosi, la constatazione dell'annerimento nel corso del tempo di alcune statue mariane portò a giustificazioni a posteriori, per cui Madonne romaniche, in origine policrome, vennero in seguito volontariamente annerite, in relazione a costumi o percezioni delle varie comunità o a posizioni ideologiche. In particolare i gesuiti, durante la Controriforma in risposta alle accuse di idolatria da parte dei protestanti, sostennero che il colore nero o bruno delle icone e delle statue mariane attestava l'antichità del culto mariano.

Per la maggior parte degli studiosi le giustificazioni bibliche, storiche, teologiche, liturgiche delle Madonne Nere medievali sorsero, quindi, dopo il XVI secolo, come difesa dalle accuse di mariolatria degli evangelici. Questa linea interpretativa pone però un serio problema sul controllo ortodosso delle immagini delle Madonne Nere nel Medioevo.

Il nero nell'immaginario medievale era infatti sempre congiunto alla sfera delle tenebre, del diabolico, del male. Una Madonna Nera era iconograficamente, teoricamente, simbolicamente, ma anche devozionalmente una vistosa eccezione nel panorama religioso medievale.

L'unica giustificazione possibile è allora il ricorso alla celebre definizione della sposa nel *Cantico dei Cantici* (1,5-6): «Nigra sum, sed formosa», «Sono nera, ma bella». Secondo Klaus Schreiner la congiunzione "ma" conferma che l'aggettivo *nigra* creava problemi e che la negatività della nerezza veniva riscattata dalla bellezza, evidentemente notevole.

Le interpretazioni del passo biblico nel pensiero medievale sono molteplici anche se si riferiscono, più che alla Vergine, alla Chiesa (di cui per altro Maria è simbolo) e all'umanità. Nella maggior parte di queste interpretazioni la negritudine indica lo stato di partenza o la condizione di inferiorità sociale, culturale, fisica (teniamo conto che la Vergine, Madre di Dio e Mediatrix di salvezza, è innanzitutto una "donna!" e per di più, appunto, "nera"!) che si trasforma per opera dell'incarnazione di Dio in stato di luce, perfezione, grazia ("formosa"). In parole povere la Madonna Nera poteva diventare il simbolo del riscatto dell'umanità, della sua liberazione dagli abissi delle tenebre, della violenza, del male¹.

Ad analoghe conclusioni approda Giuseppe Fazio che nota una ingiustificata diffidenza da parte degli studiosi di Madonne Nere a considerare il versetto del *Cantico dei Cantici* come rilevante per l'accettazione e la diffusione, se non, in alcuni casi, come per la Vergine di Tindari, per la formazione dell'iconografia delle Vergini Nere. Nei secoli XI-XIII fiorirono invece i commenti al *Cantico dei Cantici*, in particolare in Francia. Molti di questi commentari riguardano direttamente e interamente la figura di Maria, con grande risalto al tema della *negritudo*. I loro autori appartenevano agli ordini dei benedettini, dei cistercensi, dei premostratensi, tenaci promotori della devozione mariana e i cui santuari e le cui abbazie ospitavano spesso Madonne Nere.

¹ Klaus Schreiner, *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Donzelli, Roma 1995, pp. 135-152 (trad. it. di *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, Carl Hanser, München 1994)

Per questi motivi è ragionevole pensare che il dibattito teologico, la predicazione e l'esegesi medievale del versetto «Nigra sum, sed formosa» abbiano giocato un ruolo non secondario nella nascita, nella ricoloritura, nell'accettazione e nella diffusione delle Vergini Nere².

² Giuseppe Fazio, *La Madonna di Tindari e le Vergini nere medievali*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma, in corso di pubblicazione. Ringrazio l'autore per avermi fatto conoscere lo studio in anteprima.

³ Schreiner, 1995, p. 177.

⁴ Michela Murgia, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, Einaudi, Torino 2011, pp. 73-74.

Nella devozione popolare delle Madonne Nere e del culto mariano in generale non emergono solo questioni di ordine religioso o artistico, ma anche questioni di valore antropologico, sociale e storico, a cui è stata dedicata una specifica sezione del Convegno internazionale. I diversi contributi hanno aggiunto importanti tasselli a quella linea interpretativa della figura della Vergine che la vede come capostipite se non causa della storia dell'emancipazione femminile. Come sintetizza bene Schreiner, «nessuna figura femminile ha lasciato il segno nella storia e nella mentalità occidentale cristiana più di Maria. Potrà sembrare un paradosso: non la Maria storica, ma l'immagine che di lei gli uomini si fecero ha avuto effetti così potenti». L'immagine di Maria non appare infatti conforme alla tradizionale concezione della donna repressa dall'uomo, sfruttata e umiliata. Al contrario, le molte rappresentazioni mariane parlano di «una donna consapevole di sé, dalla fede esemplare, dotata di doni profetici, in grado di insegnare con competenza apostolica, nello stesso tempo sempre pronta a soccorrere, consigliare, consolare»³. Sia nel Vangelo che nelle leggende agiografiche, Maria non appare mai subalterna ad alcun uomo. Si libera dal giogo paterno con la sua infanzia e adolescenza passate nello studio e nella preghiera al tempio. Lo sposo Giuseppe risulta un prestanome ed è una figura secondaria, se non ridicola. Durante la Passione gli apostoli fuggono; Pietro, il futuro capo della Chiesa, rinnega Gesù, mentre lei, la Madre, "sta", come roccia, ai piedi della croce. Sopravvive al Figlio, lo tiene morto tra le braccia, ed è lei la sua erede. Per questo motivo è lei, guida e madre della Chiesa, al centro del nuovo cenacolo a Pentecoste. Certo non senza Pietro, ma con Pietro.

Si deve al teologo svizzero Hans Urs von Balthasar la brillante formulazione dell'integrazione delle figure di Pietro e di Maria, visti come archetipi fondativi del principio maschile e femminile, in sostanza il padre e la madre, del sistema Chiesa. Nell'interpretazione polemica di Michela Murgia la formula teologica di von Balthasar soffre di una «semplificazione dualista, che vede da un lato la necessità di un fondamento di autorità paterna, incarnato dal ruolo pontificale di Pietro, e dall'altro quella di una essenza mistica, accogliente e contemplativa, individuata invece nel ruolo materno, silenzioso e nascosto di Maria». Nella pratica e nei secoli «al principio maschile spetta il potere e l'amministrazione delle cose ecclesiali, a quello femminile la custodia e la cura delle cose intime». In questa prospettiva di subalternità del principio mariano-femminile al ministero petrino-maschile, il ruolo delle donne non poté e non può essere che quello «di nascoste governanti, silenti detentrici di un potere muto che rappresenta però il perno su cui si fonda il potere dotato di voce e che determina un intero sistema familiare, sociale ed ecclesiale saldamente patriarcale»⁴.

Altri teologi e teologhe femministe illustrano diversamente il principio mariano, facendo di Maria il principio della rivoluzione culturale delle donne. Traggono questa immagine di Maria dal *Magnificat*. Il canto liberatorio del *Magnificat* «rappresenta a tutti gli effetti un inno al sovvertimento dello *status quo*. Il Dio che ha rovesciato i potenti dai troni e ha innalzato gli umili ha anche destabilizzato una volta per sempre la gerarchia patriarcale tra l'uomo e la donna, facendo di una ragazza la massima complice della salvezza del mondo. Quel Dio ha fatto di lei, l'ultima delle ragazze di

Israele, una il cui nome sarà benedetto da tutte le generazioni a venire. Maria può permettersi di cantare quelle parole perché con il suo *sì* ha fatto saltare il tavolo, ha stabilito le condizioni del riscatto, ha voltato la carta della storia di Israele e non c'è più nessuno che potrà farle credere che qualcosa non è possibile a una donna»⁵. Grazie alle molteplici immagini e culti di Maria si è fatta strada nei secoli l'immagine «di una donna che segue il comando di Dio, ma decidendo autonomamente. Anche la verginità viene interpretata come simbolo di autodeterminazione femminile, la sua mancanza di peccato come liberazione dal sistema patriarcale. Tali elementi, intrecciati al modello di una maternità libera, costituirebbero un argine contro un sistema costruito dagli uomini, incentrato sui valori come potere, denaro, razionalità»⁶.

L'aspetto culturale, sociale e antropologico della devozione mariana sfocia così nella dimensione politica, introducendo nel mondo, governato e violentato dai giochi di forza e di potere, una diversa visione e un approccio radicalmente antimaschile fondato sulla cultura della relazione, della cura, della bellezza, della dolcezza, del corpo e della vita, della natura. Le Grandi Madri dell'antichità erano Madri della Natura, ambigualmente benevole e terrificanti. La piccola madre Maria non le ha cacciate. I santuari mariani infatti sono sorti spesso nei luoghi sacri, presso fonti, montagne, rocce, boschi, alberi ad esse dedicate. Maria ha annullato gli aspetti terrificanti e irati delle dee Madri precristiane, proponendosi come Madre della misericordia, non solo soddisfacendo il profondo bisogno dei fedeli «di possedere una Mamma protettrice, onnipotente e divina, che li ami e li protegga dai nemici per tutta la vita e oltre la morte»⁷, ma promuovendo nei fedeli e nei devoti una cultura della misericordia o, meglio, come direbbe la Arendt, una politica della pietà e del dono, una politica per il benessere e la grazia dell'uomo e della Terra. Per queste ragioni Maria è madre della Cultura, intesa come via costruttiva e alternativa alla forza, alla violenza, al potere coercitivo, oppressivo e distruttivo degli uomini.

E qui arriviamo al terzo momento del Convegno, in apparenza dedicato agli aspetti religiosi e teologici del culto mariano e all'incontro dei rettori (o loro rappresentanti) di alcuni grandi santuari mariani d'Europa le cui immagini sono “nere” o “brune”, in realtà proposto come momento altamente “politico” e “civile”.

I santuari di Oropa e Loreto in Italia, Montserrat in Spagna, Częstochowa in Polonia, Einsiedeln in Svizzera, Rocamadour in Francia sono santuari fortemente radicati nel territorio, ma sono anche santuari nazionali e oggi sempre più transnazionali, meta e oggetto di culto di pellegrini e devoti che “vengono da lontano”. Ciò nonostante non sembrano assumere il carattere internazionale di santuari come Fatima o Lourdes e sembrano invece molto più legati alla dimensione europea. Non a caso. La storia dell'Europa è arrivata oggi ad un punto di svolta. Dopo cinquecento anni di guerre, che alcuni giustamente considerano come atti di un'unica grande guerra civile, l'Europa si è unita. Mantenendo però al suo interno, anche se sotto un precario controllo, il morbo che ha causato la strage di europei per mezzo millennio: il nazionalismo. Col Cinquecento infatti si affermano gli stati nazionali (Francia, Inghilterra, Spagna) contro il precedente sistema, di fatto federativo, del Sacro Romano Impero. Cominciano le guerre tra nazioni che arrivano fino alle ultime due guerre mondiali. Francia e Germania, al terzo reciproco massacro, decidono che è ora di smetterla e insieme alle altre nazioni creano la Comunità europea e poi l'Unione europea, che è per ora un geniale o perfido sistema per restare uniti senza cedere nulla

⁵ Murgia, 2001, p. 118.

⁶ Schreiner, 1995, p. 179.

⁷ Tilde Giani Gallino, *Le Grandi Madri: una introduzione al mito e all'archetipo*, in, *Le Grandi Madri*, a cura di Tilde Giani Gallino, Feltrinelli, Milano 1989, p. 23.

o quasi del proprio potere “nazionale”. L’unione politica europea è perciò ancora una unione “burocratica”, fragile, non federativa, una unione a progetto, instabile, a tempo determinato. Per fare la vera Europa e di conseguenza gli europei occorre un processo dal basso e non dall’alto. Un approccio femminile e non maschile. Le devozioni e le vie dei santuari mariani d’Europa costituiscono un esempio di costruzione dal basso dell’Europa e degli europei e un superamento, come un tempo, delle barriere, dei confini e delle identità nazionali, grazie alla condivisione di pratiche, credenze, aspettative comuni. Fedeli e clero per primi dovrebbero dare l’esempio di amore senza confini e promuovere l’amicizia tra i popoli, soprattutto quelli molto prossimi.

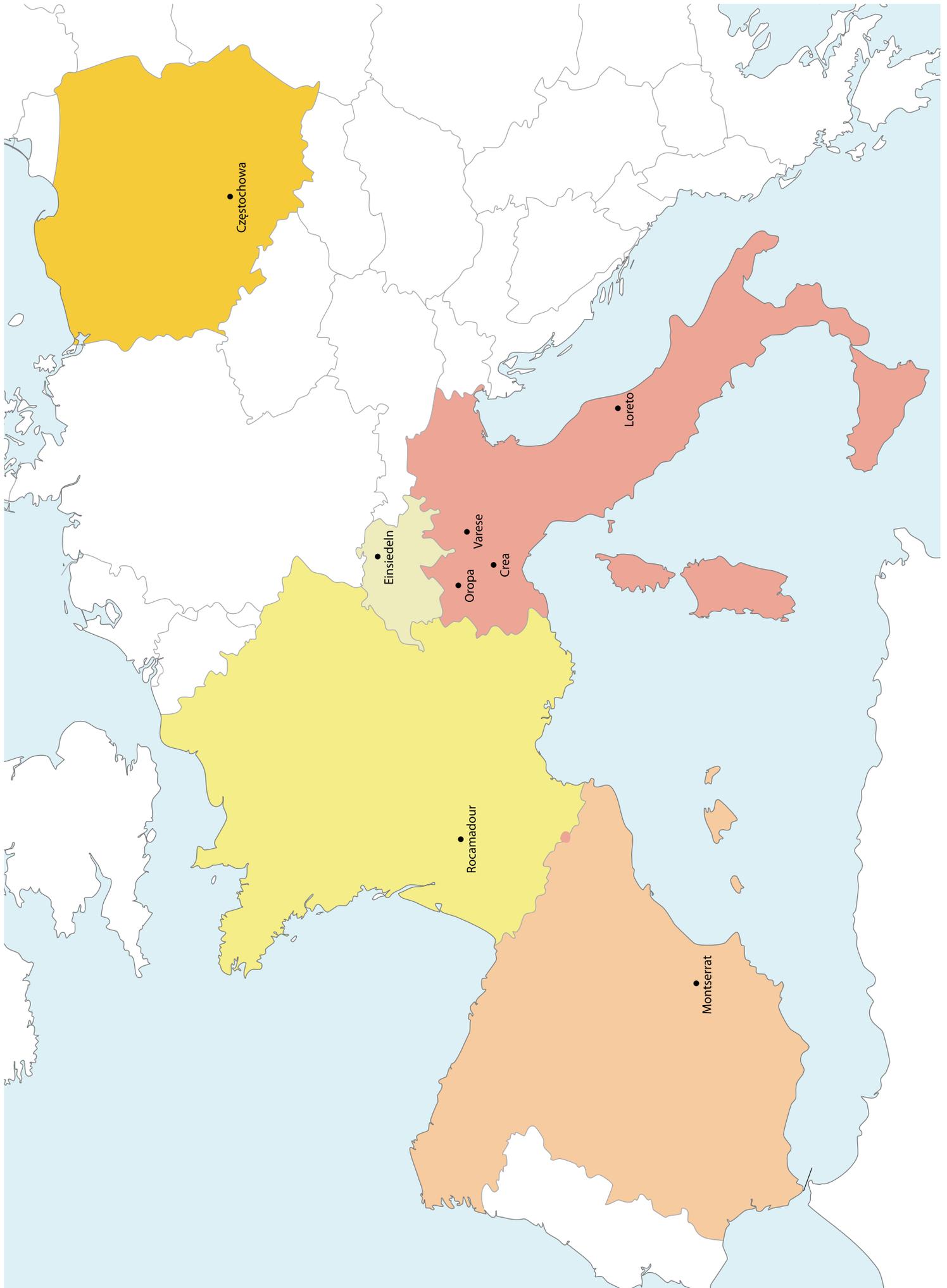
⁸ Furio Cerutti, *Sfide globali per il Leviatano. Una filosofia politica delle armi nucleari e del riscaldamento globale*, Vita e Pensiero, Milano 2010, p. 215.

⁹ Vittorio Messori, *Ipotesi su Maria. Fatti, indizi, enigmi*, Ares, Milano 2008, p. 107; «Se dodici erano le stelle sulla bandiera proposta, non altrettanto erano allora gli Stati del Consiglio. In effetti, di fronte alle critiche, il disegnatore dovette replicare che il dodici rappresentava “un simbolo di pienezza” (e tale è, infatti, anche nell’Antico Testamento: dodici, tra l’altro, i figli di Giacobbe, come dodici le tribù di Israele; ed è perciò che dodici è il numero voluto da Gesù per i suoi apostoli, a significare che la Chiesa è il “nuovo popolo eletto”). Avendo adottato questa prospettiva simbolica, le autorità comunitarie, quando gli Stati membri dell’Europa finirono col superare la dozzina, stabilirono ufficialmente che il numero delle stelle sulla bandiera era da considerare immutabile» (*ibi*, p. 108).

Che alcuni dei santuari mariani abbiano poi le Madonne Nere, immagini molto venerate dai “bianchi”, non può che favorire l’integrazione degli immigrati provenienti da altri paesi o di altra pelle. Una Madonna “diversa” non può che aiutare i “diversi” a sentirsi non solo accettati, ma importanti e, come lei, benefattori dell’Europa. Infine la collocazione di santuari mariani in paesaggi e territori di rara suggestione e lo stretto vincolo di protezione e benedizione che lega ogni Vergine di un santuario al proprio territorio dovrebbero contribuire a promuovere in tutti la cura e la tutela dell’ambiente, del paesaggio e della natura. Ma per salvare la Terra dall’autodistruzione occorre generare «cooperazione e rispetto reciproco», soprattutto «promovendo la ridefinizione degli interessi egoistici degli attori in senso più inclusivo e sulla base di una nascente identità condivisa come membri del genere umano»⁸.

In una Europa fatta in parte e che deve fare gli europei, le Madonne Nere costituiscono non solo un comune patrimonio religioso, storico, culturale e artistico, ma possono contribuire non poco a farci sentire ed essere sempre più europei nella condivisione non solo di leggi, progetti, trattati, norme, ma di esperienze profonde, di corpi, percorsi, paesaggi, luoghi, tempi, sofferenze (“nigra”), bellezza (“formosa”). Forse non fu un caso che l’ideatore del primo stemma dell’Europa, l’alsaziano Arsène Heitz, si sia volutamente ispirato alle dodici stelle che coronano le immagini della Immacolata...⁹.

Il Convegno di Oropa non ha avuto la pretesa di trattare e risolvere tutte le problematiche relative alle Madonne Nere, ma ha voluto essere un primo significativo passo verso quell’“unità delle diversità” che è il motto dell’Europa e che è anche la prospettiva dell’ecumenismo religioso e della pace sulla Terra. Impossibile senza una Donna. Vergine. Madre. Regina. Nera.



Indice generale

Roberto Cota, *Presidente della Regione Piemonte*
William Casoni, *Assessore ai Parchi e alle Aree Protette della Regione Piemonte*
Michele Coppola, *Assessore alla Cultura della Regione Piemonte*
Gabriele Mana, *Vescovo di Biella*
Alceste Catella, *Vescovo di Casale Monferrato*
Guido Gentile, Lalla Groppo, Pier Giorgio Longo, Stefano Piano, Paolo Sorrenti,
Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

Amilcare Barbero Introduzione ai lavori pag. 13

RELAZIONI

Claudio Bernardi
Emanuele Rolando La ricerca Web sulle Madonne Nere » 19

Paolo Sorrenti Oropa la città sul Monte. Itinerario storico descrittivo
di un santuario mariano delle Alpi biellesi » 23

Maria Stella Calò Mariani Madonne lignee dal volto bruno nei santuari della Puglia
e della Basilicata » 35

Inez van der Werf
Rocco Laviano
Luigia Sabbatini Indagini archeometriche sulle Madonne lignee dal volto bruno
nei santuari della Puglia e della Basilicata » 49

Stefano Piano Il colore del Sacro: uno sguardo sull'Asia » 55

Anna Benvenuti Origini, sviluppo, storia e radici delle Madonne Nere » 65

Danilo Zardin Il "trionfo" di Maria sulla scena della pietà cattolica moderna » 69

Guido Gentile Percezione, riproduzione e imitazione di immagini mariane » 83

<i>Xavier Barral i Altet</i>	Madonne Brune che non lo erano in epoca romanica »	95
<i>Sophie Cassagnes-Brouquet</i>	Madonne Nere della Francia meridionale: forma e diffusione di un culto »	111
<i>Concepció Peig</i>	La Madonna di Montserrat e la sua “nerezza” in epoca medievale »	123
<i>Floriano Grimaldi</i>	Sacra Majestas Nostre Domine Virginis Marie de Laureto »	157
<i>Irmgard Siede</i>	Le Madonne Nere di Einsiedeln e Altötting: devozione, copie, pellegrinaggio »	185
<i>Małgorzata Oleszkiewicz-Peralba</i>	Origini e trasformazioni del culto della Madonna Nera oltre Atlantico »	197
<i>Janusz Jadczyk</i>	L'icona della Madonna Nera di Częstochowa. L'arte devozionale di Częstochowa come ricordo del pellegrinaggio a Jasna Góra »	209
<i>Delmo Lebole</i>	Le Madonne eusebiane: Oropa e Crea »	215

TAVOLA ROTONDA

VERGINE, MADRE, REGINA. LA RIVOLUZIONE CULTURALE DELLE DONNE

<i>Anna Benvenuti</i>	Il manto della Vergine. Aspetti della devozione mariana tra Medioevo e prima età moderna »	225
<i>Lucetta Scaraffia</i>	La concretezza femminile del cristianesimo »	235
<i>Adriana Valerio</i>	L'identità di genere nei culti della Madonna Nera di Montevergine »	241
<i>Lucilla Giagnoni</i>	Donna, Vergine, Madre. Un approccio drammatico da <i>La Divina Commedia</i> di Dante Alighieri »	251

RELAZIONI

<i>Umberto Casale</i>	Maria, persona in relazione. La più vicina agli uomini perché la più vicina a Dio »	265
<i>Giacomo Canobbio</i>	Chi salirà il tuo monte santo? Senso e forme del pellegrinaggio »	275

TAVOLA ROTONDA

UNA CORONA DI STELLE: L'EUROPA DEI SANTUARI MARIANI

<i>Jan Pach</i>	Maria di Jasna Góra a Częstochowa chiamata “Madonna Nera” »	287
<i>Othmar Lustenberger</i>	Il santuario mariano di Einsiedeln »	291
<i>Josep Ma. Sanromà</i>	Montserrat santuario e monastero: spiritualità - cultura - natura »	295
<i>Ronan de Gouvello</i>	Nostra Signora di Rocamadour, santuario diocesano »	301
<i>Marcello Montanari</i>	La Madonna di Loreto »	305
<i>Angelo Corno</i>	La Madonna Nera del Sacro Monte di Varese »	311
<i>Michele Berchi</i>	A casa della Madonna »	315
<i>Francesco Mancinelli</i>	La Madonna di Crea nel cuore del Monferrato »	319

COMUNICAZIONE

<i>Claudia Ghiraldello</i>	La Madonna Nera di Graglia, un santuario tra passato e presente . . . »	325
----------------------------	---	-----

CONCLUSIONI

<i>Oliviero Girardi</i>	Conclusioni »	343
<i>Amilcare Barbero</i>	Conclusioni »	345
<i>Claudio Bernardi</i>	Vergine, Madre, Regina, Madonna Nera »	347
<i>Linda Angeli</i> <i>Enea Morotti</i>	Geografia delle Madonne citate nel volume »	352

FINITO DI STAMPARE

...