



Pulchra ut luna, electa ut sol.

La trecentesca “Madonna del Mistero dell’Incarnazione di Cristo”

Grazia Maria Fachechi

È incredibile quante cose può raccontare un semplice simulacro in legno destinato alla venerazione e all’uso cultuale. Succede, ad esempio, guardando con attenzione la *Madonna in trono col Bambino* conservata oggi nel Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 1687, fig. 1) e che il restauro appena terminato nel Laboratorio Scultura Ligna Policroma e Manufatti Lignei dell’Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro di Roma rende perfettamente leggibile, inducendo a interrogativi fondamentali in termini di committenza, luogo, funzione, finalità ed effetto che poteva avere sul fedele/osservatore.

Non possediamo alcuna notizia del luogo di provenienza di quest’opera anteriormente al 1916, quando giunse a Castel Sant’Angelo, che nel 1920 la cedette al Museo¹.

La scultura non è molto alta: con i suoi 86 cm si colloca al di sotto della media della tipica Madonna lignea pressoché immancabile nelle chiese, persino nelle più piccole parrocchie di campagna, dal Medioevo all’età moderna. Non che questa sia mai arrivata ad altezze esagerate come invece la figura di Cristo (basti pensare al *Volto Santo* di Lucca², con i suoi 245 cm, a quello di Santa Croce del Corvo a Bocca di Magra³, di 270 cm, o al sorprendente *Volto Santo* di Sansepolcro⁴ di 280 cm), che mirava a un preciso effetto: che il fedele/osservatore si sentisse piccolo e si ponesse con umiltà di fronte a un’immagine che poteva interpretare solo in base al messaggio che trasmetteva, ovvero vedendo rappresentata nella grandezza di Cristo l’onnipotenza di Dio, analogamente a quanto poteva essere suggerito, ad esempio, dall’originale crocifisso tunicato della chiesa di S. Maria Maggiore di Sondalo, in Valtellina, il quale, sebbene di modeste dimensioni (138 cm), comunica una sensazione di piccolezza della condizione umana di fronte a Dio per via di una figurina rannicchiata scolpita sul *suppedaneum*⁵.

Forse fu dunque per mancanza di un simile contenuto se l’immagine della *Madonna* non raggiunse mai dimensioni colossali con le quali avrebbe assunto un’aria più minacciosa che protettiva.

Per quanto di dimensioni inferiori al naturale, la nostra *Madonna* non è però così piccola da far sospettare un uso devozionale privato. Dobbiamo dunque immaginarla entro una chiesa. Il fatto che sia scolpita a tutto tondo e perfettamente rifinita pittoricamente anche nella parte tergale, esclude che sia nata per essere



1 Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

¹ Si veda, nel presente volume, l’importante saggio di M.G. Barberini, *Storia della formazione della collezione di scultura in legno del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, che finalmente chiarisce le complesse ma interessanti vicende legate all’acquisizione, da parte del Museo, delle sculture lignee provenienti da Castel Sant’Angelo.

² Su questa notissima opera si citano qui solo: H. Kurz, *Der Volto Santo von Lucca. Ikonographie und Funktion des Kruzifixus in der gegürteten Tunika im 11. Jahrhundert*, Regensburg 1997 e R. Savigni, *Lucca e il Volto Santo nell’XI e XII secolo*, in *Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Atti del Convegno internazionale (Engelberg, 13-16 sett. 2000), a cura di M. Camillo Ferrari, A. Mey, Lucca 2005, pp. 407-497.

³ F. Cervini, *Volto santo in Liguria e in Lombardia*, in *Volto santo in Europa...*, cit., pp. 41-66.

⁴ A.M. Maetzke, *Il Volto Santo di Sansepolcro*, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo 2002-2003), a cura di M. Armandi, G. Centrodi, Arezzo 2002, p. 7; eadem, *Il Volto Santo di Sansepolcro*, in *Volto santo in Europa...*, cit., pp. 193-207.

⁵ F. Cervini, *Volto santo in Liguria e in Lombardia...*, cit., p. 49 e sgg., figg. 8-10.

addossata a una parete o inserita entro una nicchia, cosa del resto assai comune, e suggerisce, al contrario, una collocazione al centro di uno spazio praticabile e dunque una visione a 360 gradi. Ma in quale punto della chiesa doveva trovarsi la statua nessuno può dirlo, né si può dire se davvero c'era un posto fisso dove venisse collocata. In effetti, più delle altre tipologie iconografiche, la Madonna lignea non sembra destinata a un'unica *location*. Del resto, come osserva Ilene Haering Forsyth, «were such peripatetics not desirable, the Madonna would more likely have been made of durable material such as stone»⁶. Il fatto che la *Madonna* di Palazzo Venezia sia stata realizzata a tutto tondo, le sue dimensioni contenute e il peso relativo dato dallo svuotamento del tronco, necessario, com'è noto, innanzitutto per limitare la fessurazione del massello di legno e cioè per ridurre il suo assestamento naturale per effetto termoigrometrico, fanno ipotizzare altresì un suo uso processionale, a favore del quale va anche la definizione pittorica di tutti gli elementi, anche quelli visibili solo in posizione sopraelevata. Ma non c'è modo di rendere questa ipotesi una certezza.

La scultura è caratterizzata da una spazialità ampia e articolata. In altri termini, è qui del tutto superata la radicata abitudine, tipica del Medioevo, almeno fino al pieno '300, a privilegiare la visione frontale della figura, che aveva portato quasi sempre a considerare *in primis* l'altezza della figura a scapito della profondità; il divario tra lunghezza e larghezza che ne derivava, e che forse si sentiva di dover comunque contenere, determinava alla fine quell'eccessiva enfasi longitudinale che resta evidentemente un fattore di caratterizzazione della scultura lignea di quel periodo⁷. Per di più all'epoca si preferiva scolpire la figura in un solo massello e, ovviamente, il diametro dei tronchi a maturità delle specie legnose più utilizzate⁸, come pioppo, tiglio, noce, cirmolo, cipresso, mediamente compresi tra i 40 e gli 80 cm, era insufficiente per una convincente resa volumetrica della figura (soprattutto se seduta), come dimostra la visione laterale di molti esemplari raffiguranti la *Madonna in trono*, finanche trecenteschi. Del resto, nel Medioevo la costruzione di una figura non soddisfaceva esigenze di tipo mimetico, né di conseguenza rispettava parametri anatomici prefissati, almeno fino a quando non si imposero in modo significativo i concetti ritrovati di realismo e naturalismo. E proprio inseguendo questi termini, realismo e naturalismo, nella *Madonna* di Palazzo Venezia il problema è stato risolto, come dimostrano le radiografie, assemblando più pezzi, anche di specie arboree diverse, pur di arrivare a comporre un manufatto di cm 86 x 49 x 45 che si 'muovesse' nello spazio liberamente e che presupponesse anche una visione ravvicinata, come dimostra l'attenta definizione scultorea e pittorica dei particolari e alcuni dettagli tecnici, quali, ad esempio, l'occultamento con tappi in legno alla base del trono, dunque nella zona più visibile all'osservatore, del-

⁶ I. Haering Forsyth, *Magi and Majesty: a study of Romanesque sculpture and liturgical drama*, in «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 215-222.

⁷ B. Toscano, G. Saporì, *La Deposizione lignea: da una mostra a una 'summa'*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, atti del convegno 'Attorno ai gruppi lignei della Deposizione' (Milano 2003), a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2005, p. 17.

⁸ N. Macchioni, S. Lazzeri, *L'identificazione delle specie legnose e la loro caratterizzazione tecnologica*, in *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, a cura di G. B. Fidanza, N. Macchioni, Roma 2008, pp. 19-31.

le teste dei tanti chiodi resisi necessari per comporre l'opera. Nella scultura di Palazzo Venezia, la Madonna e il Bambino si mostrano con intransigente e dogmatica frontalità, la stessa che si vede, forse per la prima volta in scultura, nella *Maiestas* della cattedrale di Clermont-Ferrand, realizzata da un orafo-scultore di nome Adelelmus e databile sulla base dell'evidenza documentaria al 946 circa. La Madonna è assisa sul trono in posa ieratica a sottolineare il suo statuto regale e distante dalle cose del mondo. Il Bambino ha un aspetto astorico, metaempirico. Questo schema compositivo induce a credere che si tratti di un'immagine 'focale', eletta cioè a 'centro' ovvero a oggetto di particolare venerazione all'interno del luogo che la custodiva, isolata e caricata di sacralità⁹. L'impianto dell'opera spinge l'osservatore a dialogare separatamente con la Madre e col Bambino, riassestando ogni volta il proprio asse visivo, piuttosto che fargli cogliere il nesso unitario tra di loro. Vi troviamo poi alcuni dei più comuni mezzi retorici utilizzati nelle sculture lignee per arrivare a coinvolgere emotivamente il fedele¹⁰: il *Blickappell*, ovvero 'il richiamo dello sguardo' dello spettatore, che doveva essere indirizzato e addirittura catturato, grazie agli occhi della Madonna che, appunto, invece di guardare il Bambino, sono rivolti all'osservatore, e l'*Epideixis*, la 'mostrazione', al servizio della quale sono i gesti dimostrativi, necessari per sviluppare il racconto e per sortire l'effetto della *captatio*, ovvero l'ostentazione del Libro, nella mano destra, e del Figlio, sorretto con la mano sinistra. Per garantire questo, ovvero il coinvolgimento emotivo del fedele/osservatore, viene data particolare importanza all'articolazione plastica e alla definizione pittorica, portati avanti non solo in direzione mimetica, ma anche, come sospettiamo, simbolica: così per nulla casuali appaiono certi particolari iconografici e l'uso dei colori.

La Madonna indossa una tunica rossa di velluto auroserico, fermato sotto il seno da una cinta bianca, attributo verginale, con le maniche ampie fino al gomito e poi strette fino ai polsi, secondo una foggia che a Venezia era detta "a comeo", in voga tra Trecento e Quattrocento. A coprirle le spalle, al posto del più comune manto blu, è un velo che parte dalla testa: si tratta di un tipo di indumento orientale che rimanda al *Maphorion*, la reliquia di Maria più importante e più famosa che sia mai arrivata a Costantinopoli¹¹. Il *Maphorion* di Maria è di color porpora, il colore del potere in assoluto¹², in questo contesto simbolo della regalità acquisita dalla persona umana attraverso l'Incarnazione di Cristo. È come la porpora che, com'è noto, poteva assumere gradazioni differenti a seconda del murice da cui era stato ricavato (*murex brandaris* o *murex trunculus*) e andare da un rosso molto intenso al violaceo, anche il *maphorion* può avere varie gradazioni. Nella nostra scultura, il velo era originariamente rosso e rosso possiamo vederlo nella parte tergo della figura, libera-

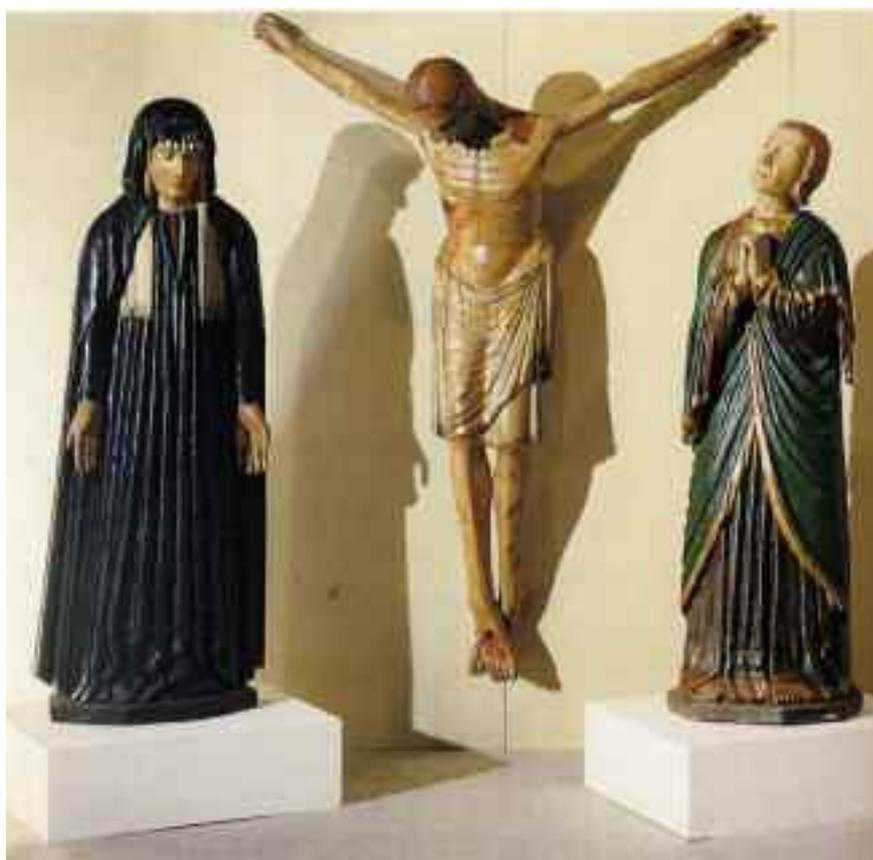
⁹ M. Bacci, *Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni*, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra (Lucca 1996), a cura di C. Baracchini, Firenze 1995, p. 34.

¹⁰ Si veda a proposito l'interessante articolo di B. Brenk, *Narrazione o l'arte di raccontare*, in *Storia delle arti in Toscana, 2, Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 197-225.

¹¹ Cfr. G. Babi, *Le maphorion de la Vierge et le psaume 44 (45) sur les images du XIVe siècle*, in *Euphrosynon: aphieroma ston Manole Chatzedake / genike epimeleia Euangelia Kypraiu*, Athena 1991 - 1992, vol I, 1991, pp. 57-64.

¹² Per un inquadramento generale su questo colore, cfr. *La porpora: realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno (Venezia 1996), a cura di O. Longo, Venezia 1998.

2 Fabriano, Pinacoteca civica
'Bruno Molaioli'



ta dalle sovrapposizioni pittoriche che lo hanno interessato in epoche imprecisabili, quando è stato 'aggiornato' ora di blu, ora di bianco, come ancora si osserva nella parte anteriore.

Sono coperte da un velo rosso molte Madonne, in Oriente, dal mosaico di VI secolo di Panagia Angeloktistos a Kiti (Cipro) all'icona trecentesca di Ochrida, e in Occidente, dagli affreschi di San Vincenzo a Galliano alla tarda icona della Pinacoteca di Camerino, solo per citarne qualcuna. Secondo la tradizionale iconografia, sul capo e sulle spalle del *Maphorion* sono impresse delle stelle, antichissimi simboli siriaci della verginità, come già nella *Vergine Theotokos* del mosaico absidale di Santa Sofia a Costantinopoli e poi in tantissime altre testimonianze: non ultima la piccola scultura lignea con la Madonna in trono col Bambino applicata su dossale, conservata nello stesso Museo di Palazzo Venezia¹³. A ben guardare, anche sul velo della nostra Madonna sono delle stelle d'oro, che si dispongono su tutta la superficie del manto, come già, ad esempio, nel veneratissimo simulacro ligneo della Madonna di Tindari.

Scendendo dalla testa e andando a coprire le gambe della Vergine, raccogliendosi a terra in morbide pieghe, fino a nascondere i piedi, il velo, oltre ad avere una sua significazione intrinseca, come si è visto, ha anche la funzione di incorniciare ed enfatizzare il nodo semantico del 'racconto'; il viso della Madonna, il suo ventre e le verità che ostenta: il Libro e il Figlio.

Il Libro che la Vergine con fermezza tiene sul suo grembo è

¹³ G.M. Fachechi, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in legno*, Roma 2011, pp. 74-75, cat. 2.

aperto. La legatura, che oggi vediamo verde, era in origine rossa, come quasi sempre nella tradizione iconografica. Il taglio è dorato, le pagine bianche. Immane o quasi nelle scene dell'Annunciazione, dove la Vergine viene sorpresa dall'arcangelo Gabriele mentre è intenta nella lettura, il libro è presente spesso anche nelle composizioni della Vergine col Bambino, a rappresentare il tema dell'educazione del Figlio. Nella Madonna di Palazzo Venezia, invece, il volume non è un elemento circostanziale, ma assume in tutta evidenza una forza simbolica. Il fatto che sia aperto concentra l'attenzione sul suo contenuto, che non può essere altro se non quello del Libro per eccellenza, ovvero la Bibbia, la parola di Dio, che, in stretta relazione omologica col Bambino, Verbo fatto uomo, rappresenta il grande mistero cristiano dell'Incarnazione.

Il Bambino si presenta vestito di una tunica rosso aranciato, in perfetta sintonia con la più pura tradizione iconografica che lo vuole nuovo Adamo e per questo coperto del colore di un'argilla rossastra che richiama il suo nome (Adamo = uomo della terra rossa); l'opacità della materia riceve poi la luce divina simboleggiata dall'oro con cui è profilato il bordo della sopravveste che oggi appare blu ma che in origine doveva essere rosso porpora, ancora una volta il colore della regalità.

Egli ha le mani atteggiare come a voler stringere qualcosa andata poi perduta, un globo, ad esempio, a indicare il suo statuto di *Rex Mundi*, o, più probabilmente, visto il loro non allineamento, un cardellino, l'animale nobilitato da Raffaello nel dipinto degli Uffizi, ma presente già nella pittura gotica, come si vede, ad esempio, nella tavola di Bernardo Daddi, e in alcuni esemplari lignei, come la *Madonna* di Calcina, in provincia di Camerino¹⁴, rivestendo il ruolo di prefigurazione del futuro di sofferenza e morte di Cristo. Come è noto il cardellino, così detto perché anticamente si pensava visse tra cardi e spine, è infatti simbolo della Passione. La sua connessione con il Cristo Bambino è giustificata *a fortiori* da una leggenda cristiana ove si narra che un cardellino si fosse messo ad estrarre le spine della corona che trafiggeva il Cristo crocifisso, e che si fosse trafitto a sua volta, macchiandosi anche con il sangue di Gesù: l'uccellino così sarebbe rimasto sempre con la macchia rossa sul capo. Non è raro trovare composizioni in cui la Vergine ostenta il Libro e il Bambino tiene in mano un cardellino; solo per fare due esempi, si veda l'opera del Pastura nella Galleria Liechtenstein di Vaduz o il dipinto di Saturnino Gatti in Santa Margherita a L'Aquila.

Nella scultura di Palazzo Venezia, il Bambino indossa delle scarpette, un particolare piuttosto raro, laddove nella pittura e nella scultura italiana medievale e rinascimentale, anche quando Egli indossa una tunichetta, ha solitamente i piedi nudi. Ma su questo particolare torneremo più avanti.



3 Fabriano, Pinacoteca civica
'Bruno Molaioli'

¹⁴ *Rinascimento scultorio: maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino 2006), a cura di R. Casciaro, Milano 2006, p. 33, fig. 16.

- 4 L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo
- 5 New York, Metropolitan Museum of Art



La Madonna siede su un cuscino, ricoperto da una fodera, fermata da lacci minutamente descritti. Il trono è particolarmente elaborato. La seduta è rettangolare e poggia su un parallelepipedo di dimensioni inferiori, a sua volta sistemato su una base più ampia, che si collega alla seduta mediante quattro colonne disposte agli angoli, con fusti, collarini, capitelli a foglie d'acqua e pulvini. I piedi della Vergine poggiano su un suppedaneo (*sca-billum*) semipoliedrico, costituito da cinque lati divisi da sei colonnine. È indubbio che in questa scultura il trono e il suppedaneo siano tutt'altro che convenzionali, anche per la forma insolita rispetto alla tradizione iconografica. Sembra al contrario che su di essi lo scultore abbia concentrato la sua attenzione, forse a volerli caricare di significati profondi, come anche potrebbe darsi per altri particolari di questa composizione scultorea. Proviamo a verificare.

L'originalità degli elementi e l'ipotesi di una costruzione simbolica ci inducono a cercare una spiegazione nei testi sacri e anche nell'esegesi medievale. Non è infatti improbabile che il *concep-*

teur di questa immagine abbia fatto riferimento a testi in cui si istituivano legami concettuali fra la Vergine col Bambino e il trono, ovvero rapporti simbolici tra il trono e la Vergine intesa come Madre.

Il primo punto nodale di questa lettura consiste nell'identificazione figurale fra Salomone e Cristo e fra il trono del re di Israele e la Vergine.

Ad esempio, il *Doctor Universalis* Alberto Magno (1260-1280) nel Commento al Salmo 92 (93), dove si racconta della consacrazione di Salomone (*Libro Primo dei Re* 1, 32-40), dice che Nathan e Sadoch “inunxerunt Salomonem regem, id est, Christum”, stabilendo dunque un rapporto figurale tra il re d'Israele successore di David e il Figlio di Dio. E poi dice: “Habet thronum, Virginis matris uterum”, un'espressione molto sintetica, con la quale si sancisce però l'identità simbolico-figurale tra il trono di Salomone e il ventre di Maria Vergine madre di Cristo. Alberto Magno cita infine il passo del *Primo Libro dei Re* (10, 18 e ss.) dove appunto si descrive il trono, molto elaborato e costituito di materiali preziosi.

Il secondo punto consiste nella spiegazione dell'identità Maria/trono di Salomone come simbolo dell'incarnazione di Dio¹⁵. Si veda, ad esempio, nella letteratura mariana medievale, quanto scrive Jean de la Rochelle (morto nel 1245)¹⁶, quando, commentando il celebre brano dell'*Apocalisse* sul trono di Dio (4, 2-3), dice che il seggio è la Beata Vergine e che colui che vi poggia sopra è il Figlio di Dio che prende la carne. Nel passo biblico si legge che intorno a Dio e al trono si spandono riflessi cromatici vari: soprattutto il verde del diaspro e il rosso della cornalina. Jean de la Rochelle vede nel diaspro e nella cornalina proprio i colori simbolici del mistero dell'Incarnazione: il verde rappresenterebbe la natura divina, che conforta l'intelletto come questo colore conforta lo sguardo; il rosso rappresenterebbe invece la natura umana. La cromia del trono della scultura lignea di Palazzo Venezia, come anche del motivo fitomorfo leggibile sul suo fianco sinistro, è per l'appunto giocata sui toni del rosso e del verde. In relazione ad apparati esegetici di questo tipo, la nostra Madonna in trono potrebbe dunque risultare come un'esplicitazione 'paratattica' di un'identità strutturale (Vergine/trono) misticamente raffigurante l'Incarnazione di Dio, manifestata anche nell'ostentazione parallela del Verbo (il Libro aperto) e della sua forma umana (il Cristo bambino).

Interessante è anche quanto lo stesso Jean de la Rochelle dice in merito al brano del *Cantico dei Cantici* (3, 9-10), in cui si descrive ancora il trono di Salomone¹⁷. L'esegeta francescano compie una lunga analisi sugli aspetti simbolici di questo passo, concludendo che qui si fanno “principalmente tre affermazioni a lode della Vergine gloriosa”. Ancora una volta il passo veterotestamentario alluderebbe figuramente alla Vergine e, in parti-



6 L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

¹⁵ Sull'iconografia che si genera da questa identità cfr. A.D. McKenzie, *The Virgin Mary as the throne of Solomon in Medieval art*, Ann Arbor 1998. Il tema ha ovviamente una connessione molto forte con quello più antico di Maria come *Sedes Sapientiae*, il Trono della Sapienza, che vide un larghissimo uso nella scultura lignea romanica: cfr. *The throne of wisdom: Wood sculpture of the Madonna in romanesque France*, Princeton 1972.

¹⁶ John de la Rochelle, *Eleven Marian Sermons*, ed. by Kilian F. Lynch, Sant Bonaventure, NY – Lovanio 1961, pp. 73-79.

¹⁷ *Un baldacchino s'è fatto il re Salomone, / con legno del Libano. / Le sue colonne le ha fatte d'argento, / d'oro la sua spalliera; / il suo seggio di porpora, / il centro è un ricamo d'amore / delle fanciulle di Gerusalemme.*



- 7 L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo
- 8 L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo
- 9 L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

colare, alcuni elementi del trono di Salomone simboleggerebbero la purificazione di Maria dalla colpa del peccato originale e dalla conseguente pena in cui sono coinvolti tutti gli esseri umani. Precisamente Jean de la Rochelle dice: “Siccome dunque è stata purificata dalla colpa originale si dice che è diventata un trono di legno del Libano”, quale era appunto quello salomonico descritto nel *Cantico dei Cantici*. Si identifica quindi di nuovo la Vergine col trono del saggio re di Israele, costruito in cedro (che ha la proprietà di non imputridire e di emanare un profumo capace di far morire i serpenti e quindi i cattivi pensieri), con l’aggiunta di quattro colonne d’argento (“ne elevò le colonne d’argento”, *Cantico* 3, 9). Secondo Jean de la Rochelle le quattro colonne argentee simboleggiano la purificazione della Vergine dalla pena. Dice: “Si parla di colonne per mostrare la forza efficace della grazia coadiuvante contro le penalità e le debolezze del peccato originale, contro le quali la sua fermezza era tale da non poter in alcun modo peccare”. Le cosiddette ‘pe-



nalità originali' sono l'ignoranza, la malizia, la concupiscenza e l'infermità, quattro come le colonne d'argento che rappresentano appunto l'immunità della Vergine da queste pene: "perciò la prima colonna di questo trono è la prudenza per far fronte all'ignoranza, la seconda che è la giustizia si oppone alla malizia, la terza, cioè la fortezza, deve sopportare l'infermità, la quarta, cioè la temperanza, combatte la concupiscenza". Come abbiamo visto, molto evidenti sono le quattro colonne su cui si regge il trono della Madonna di Palazzo Venezia, che dunque si coniugano perfettamente con l'impianto simbolico, arricchendo l'omologia Vergine/trono sopra individuata con quella colonne/virtù mariane.

Ma torniamo a Jean de la Rochelle. L'impianto mistico/simbolico delle colonne, dice il francescano, è prefigurato anche nell'*Esodo* (*Es.* 26, 31-32): "Farai il velo di porpora viola, di porpora rossa, di scarlatto e di bisso ritorto. Lo si farà con figure di cherubini, lavoro di disegnatore. Lo appenderai a quattro colonne di



- 11 Pescocostanzo (L'Aquila), Collegiata
- 12 Bugnara (L'Aquila), Santa Maria della Neve
- 13 Villa di Mezzo (Barisciano, L'Aquila), chiesa di Santa Maria ab extra

acacia, rivestite d'oro, con uncini d'oro e poggiate su quattro basi d'argento”.

Qui ritorna la stessa simbologia delle colonne, legata questa volta ai quattro colori di cui è costituito il velo che copriva il Santo dei Santi, ovvero la parte interna del Tabernacolo che custodiva l'Arca dell'Alleanza. Il velo poggiava infatti su quattro colonne di acacia, ancora una volta identificate da Jean de la Rochelle con le virtù della Vergine. Perché questa volta le colonne sono di legno? Secondo l'esegeta francescano si tratterebbe di un nuovo simbolo mistico: il legno di acacia è ritenuto incombustibile, così come le virtù della Vergine non possono essere distrutte dal fuoco di nessuna tentazione peccaminosa. Jean, tornando al velo del Santo dei Santi, dice poi che “in quel velo bisogna vedere l'eccellenza della Vergine Maria: infatti come il velo racchiudeva il Santo dei Santi, così anche la Vergine Maria racchiudeva Gesù Cristo”. Ecco dunque una nuova identificazione simbolica: la Vergine è il velo del Santo dei Santi. I colori di cui è costituito il velo sono il bianco del lino, il violaceo del giacinto, la porpora e lo scarlatto. Nell'insieme dunque un velo intensamente rosso. Nella nostra scultura lignea la Madonna che circonda con il suo corpo il Bambino è a sua volta circondata, come abbiamo visto, da un velo rosso: ancora una giustapposizione di elementi (Vergine/velo), che, grazie alle loro caratteristiche plastiche e cromatiche, sembra indicare una loro mistica identificazione.

Il colore rosso è proprio anche di un altro elemento della scultura di Palazzo Venezia, iconograficamente abbastanza inusuale, come si è visto, ovvero le scarpette indossate dal Cristo. Il fatto che, in un contesto segnico come quello finora individuato, il Bambino portasse dei calzari poteva essere a sua volta legato ad una tradizione di interpretazione simbolica?

Secondo un'antica usanza ebraica, testimoniata nella Bibbia¹⁸, se un uomo, a cui per legge era stata assegnata una sposa (ad esempio la moglie del fratello defunto), non accettava il matrimonio, gli si doveva togliere il calzare e la sua casa sarebbe detta 'la casa dello scalzato'¹⁹. Quando nel Vangelo di Matteo 3, 10-11 Giovanni Battista, parlando del Messia che sarebbe venuto, dice *cuius non sum dignus calciamenta portare*, la frase viene spesso interpretata allegoricamente come un riconoscimento di Gesù come vero sposo della Chiesa; similmente è interpretato in *Atti* 13, 25, dove Giovanni dice di non essere degno di sciogliere i calzari di colui (Cristo), che verrà dopo di lui. Quindi il fatto che Cristo porti le scarpe è ritenuto come un segno del suo essere il vero sposo della Chiesa.

Inoltre i calzari di Dio sono visti, sempre in rapporto ai suddetti passi neotestamentari, come simbolo del mistero dell'incarnazione. Lo dice chiaramente, ad esempio, Rabano Mauro in *De rerum naturis* (2, 25b), quando afferma: *calciamenta Domini mysterium incarnationis. de quo Iohannes Baptista in Evangelio ait: cuius non sum dignus soluere corrigiam calciamenti eius*. Nella stessa opera Rabano Mauro (26, 280a-280b) offre altre interpretazioni simboliche delle calzature. Vediamole:

Calciamenta ergo mystice significant predicationem pacis, de quibus propheta ait: Quam speciosi sunt super montes pedes euangelizantium pacem predicantis bonum, et apostolo: Calciati inquit pedes in preparatione euangelii pacis, hinc et in Ezechiel scriptum est: Calciauite iacinthino id est spe caelesti, et calciamento exemplo uidelicet precedentium patrum, de quo in Exodo legitur: Et calciamenta habebitis in pedibus uestris. I calzari sono il simbolo della predicazione della pace e del bene: *Corrigia ergo mysticae ligationem significat mysterii, unde Iohannis Baptista de domino ait: Cuius non sum dignus corrigia calciamenti soluere, id est, mysteria incarnationis eius reuelare uel aliter non sum dignus eius calciamenta portare, id est nomen sponsi mihi usurpare*. Ancora una volta i legacci delle calzature sono visti come il laccio che sigilla il mistero dell'Incarnazione, proprio solo di Cristo, l'unico a indossarli in quanto vero sposo della Chiesa.

Eucherio di Lione (*Formulae spiritalis intellegentiae* PL 50, col. 729), dice: *calciamenta Dei, mystice significant incarnationem eius, quam ex mortalitate humani generis assumere dignatus est*. Questo passo è particolarmente interessante perché indica una sorta di movimento a portare su di sé la mortalità come se la si indossasse, come un abito o una calzatura.



14 L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

¹⁸Venerabile Beda, *In Marci Evangelium expositio*, Lib. I, cap. 1, linea 174.

¹⁹Vedi *Deut.* 25, 9-10 e *Ruth* 4.



15 Chieti, chiesa di San Francesco da Paola

16 Chieti, chiesa di San Domenico degli Scolopi

²⁰ G.M. Fachechi, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia...*, cit., pp. 81-82, cat. 9.

²¹ M. Marcucci, *Il Santo Sepolcro. L'oratorio dei Beati Becchetti nella chiesa di San'Agostino di Fabriano*, in *I legni devoti. Sculture*

Portare i calzari è dunque prerogativa di Cristo in quanto esempio del mistero dell'Incarnazione e in quanto sposo della Chiesa e poi lo sarà degli Apostoli in quanto predicatori itineranti del Vangelo. L'iconografia di Gesù bambino coi calzari può dunque riferirsi alla sua unicità in quanto Verbo incarnato nell'uomo, ove il Verbo è rappresentato, come dicevamo sopra, dal libro tenuto fra le mani dalla Madonna, vista a sua volta come trono carnale e sapienziale su cui poggia Cristo, nel contesto della simbologia mariana che vuole in lei l'inverarsi della prefigurazione biblica che individuerrebbe nel trono colonnato di Salomone (qui metonimicamente riprodotto come trono su cui siede la Vergine) Maria stessa, o meglio il suo grembo, come sede dell'Incarnazione di Dio.

La forte coerenza dell'impianto simbolico che abbiamo creduto di vedere in questa scultura indurrebbe dunque a leggerla come immagine mistica dell'Incarnazione di Dio nel grembo inviolato e inviolabile della Vergine Maria. Se così fosse, dovremmo di conseguenza immaginare che questo manufatto sia stato ideato, progettato e realizzato in ambiente di notevole cultura biblica ed esegetica, oltre che figurativa.

Nonostante la sua indubbia qualità, nessuno studioso si è mai interessato a quest'opera, che è stata pubblicata solo di recente²⁰. Vi coesistono elementi tra loro dissonanti: da una parte, essi mostrano legami ancora molto stretti con la tradizione, quali la staticità delle pose e la fissità iconica dei volti, dall'altra tradiscono la conoscenza di soluzioni più 'moderne', soprattutto nei volumi e nella struttura dell'insieme. In altri termini, se l'impostazione frontale delle figure è tipica delle Madonne romaniche fino alla metà del Duecento, la notevole espansione e articolazione spaziale del gruppo è impensabile prima del pieno Trecento, ovvero prima dell'assimilazione attenta delle solide e ben impostate figure giottesche.

Dal punto di vista stilistico, la scultura si colloca senza ombra di dubbio nell'area culturale dell'Appennino centrale fra Marche, Umbria e Abruzzo.

La scanalatura colonnare delle vesti e la solennità severa delle figure, i gesti e le espressioni fissate come in un'istantanea, ad esempio, rimandano allo stesso contesto geografico e temporale in cui operava il Maestro dei Magi di Fabriano, ma a un altro indirizzo, diametralmente opposto a quello, basato su un convinto e tenero naturalismo di astrazione toscana, un indirizzo che trova espressione, sul finire del Trecento, nelle figure dell'Oratorio dei Beati Becchetti di Fabriano²¹, legate appunto ancora alla tradizione giottesca e in rapporto col ciclo pittorico del Cappellone di San Nicola a Tolentino (fig. 2). La mancanza di dinamismo delle figure e di caratterizzazione espressiva dei volti è tipica poi di una serie di altre opere appartenenti alla stessa corrente severa e composta, caratterizzata dal gusto geometrizzante e dalla

schematizzazione dell'anatomia, da volumi fermi e compatti, che sembra interessare soprattutto proprio gli ambienti agostiniani e che si trascinerà nel secolo seguente (come si vede nella statua di *San Nicola da Tolentino* della chiesa di Sant'Agostino a Montefalco, databile però già alla prima metà del Quattrocento²²), fino a farsi contaminare più avanti dai 'vezzi' tardogotici della sinuosità della linea e la preziosità del decoro, come si vede nella *Madonna col Bambino* della Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli" (fig. 3).

Tipicamente umbri sono, nella nostra Madonna, la forma ovale del viso e il modo in cui il velo scende dalla testa nascondendo i suoi capelli, come si era già visto nel "gruppo Gualino"²³ (fig. 4), che non è però da considerare necessariamente una premessa, e in tanti altri esemplari, come la *Vergine* conservata al Metropolitan Museum di New York²⁴ databile all'ultimo ventennio del Trecento (fig. 5)

In particolare, il volto della *Madonna* di Palazzo Venezia, che pure ha un poco sofferto nella policromia, denuncia appieno le tipologie fisionomiche della tradizione spoletino-abruzzese della metà del XIV secolo, esemplificabili nelle opere raccolte attorno al cosiddetto Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto dalla statua che sarebbe da considerarsi il prototipo di cui sembrano far parte varie sculture, tutte conservate al Museo Nazionale d'Abruzzo (fig. 6), quali la Santa Caterina d'Alessandria (fig. 7), la Madonna di San Silvestro all'Aquila (fig. 8) e quella di Santa Maria ad Cryptas a Fossa (fig. 9)²⁵, realizzata da uno scultore attivo a L'Aquila tra il quarto e il quinto decennio del XIV secolo e ospitata in un tabernacolo dipinto dallo spoletino Maestro di Fossa, che fa da sfondo al gruppo simulando un'architettura con tanto di bifore aperte su un cielo stellato e una panca sormontata da un prezioso cuscino su cui siede la Madonna, non una semplice panca ma un'elaborata struttura che presenta alla base addirittura delle vetrate gotiche. Rispetto a questi modelli, però, il panneggio della Madonna e il modellato, oltre che la foggia, dell'abitino del Bambino, sono evidentemente più moderni, più ricchi, e spingono a una datazione più tarda.

Si è visto che nella Madonna di Palazzo Venezia viene dato molto risalto, nel trono, all'alternanza delle specchiature marmoree, ora in finto porfido, ora in finto serpentino, e alle colonne che fungono da separatori. Il grado di elaborazione e la minuziosa lavorazione dei particolari fanno di questo trono una sorta di trasposizione in legno di un'opera di oreficeria presa a modello, sul tipo della cosiddetta Pasquarella, il reliquiario della parrocchiale di Castelvecchio Subequo. Raffigurante la Madonna in trono col Bambino e due angeli, la Pasquarella è stata realizzata da un orafo sulmonese nel 1412 (fig. 10). Il gruppo, a tutto tondo, in lamina d'argento dorato, poggia su una base di circa 2,5 cm di altezza, a pianta mistilinea, ornata da nicchiette a traforo con ar-



17 Cupello (CH), chiesa della Natività di Maria

lignee del Trecento nel territorio fabrianese, a cura di G. Donnini, Fabriano 1994, pp. 46-59; R. Casciaro, *Ipotesi sul Maestro dei Beati Becchetti e spunti sulla questione dei crocifissi gotici dolorosi tra Marche e Umbria*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, a cura di M. Giannatiempo López e A.o Iacobini, Sant'Angelo in Vado 2002, pp. 31-56.

²² E. Casciaro, *Ipotesi sul Maestro dei Beati Becchetti...*, cit., p. 56 fig. 11

²³ Questo artista fu individuato per la prima volta da Giovanni Previtali (cfr. G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino 1991, pp. 5-15, figg. 1-18).

²⁴ Cfr. L. Castelnuovo-Tedesco, J. Soutanian, *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters*, New York-New Haven-London 2010, pp. 208-212, cat. 43.

²⁵ L. Arbace, in *La Sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Rimini 2011), a cura di L. Arbace, Torino 2011, pp. 99-104, cat. 16.

18 Sulmona, Museo Diocesano

19 Sulmona, Museo Diocesano



chetti acuti tripartiti, nelle quali sono applicate piastrine in smalto traslucido di colore azzurro pallido. La Vergine è assisa frontalmente su di un basso scanno avvolta da un lungo manto che le scende dal capo, aperto sul davanti da lasciar vedere la veste a lunghe pieghe verticali fermata dalla cintura. Il Bambino è in piedi sul suo ginocchio sinistro.

Il tema della Madonna in trono col Bambino in piedi, forse di origine oltralpina, forse bizantina, in ogni caso arrivato a noi grazie alla circolazione di miniature e avori, è presente in particolare nella pittura italiana del secondo Duecento come elaborazione del gruppo “affettuoso”, che avrebbe avuto origine dall'iconografia della *Glykofilúsa* e dell'*Eleúsa* bizantine, ed è testimoniato ad esempio dalla *Madonna dei Servi* di Cimabue e nella tavola di Duccio nella Galleria Sabauda di Torino, entrambe anteriori al 1285. Nel *mare magnum* delle raffigurazioni della Madonna col Bambino, lo schema col Bambino in piedi ne costituisce una variante abbastanza limitata non solo nel tempo ma anche nello spazio, in rapporto al quale si registra una strana concentrazione proprio in Abruzzo, non tanto in pittura, dove non sono sopravvissuti esempi pittorici anteriori al primo Trecento, ad eccezione, forse, della lunetta di Santa Maria di Propezzano, quanto invece proprio nella scultura lignea. Le testimonianze più

²⁶ C. Tropea, *Sculture lignee in Abruzzo*, in *Abruzzo: giubileo tra fede e arte*, Lanciano 1999, p. 132.

²⁷ C. Fratini, *Spello (Perugia), Pinacoteca Comunale. Madonna con il Bambino*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, atti del convegno e catalogo della mostra, a cura di G. Saporì e B. Toscano, Milano 2004, pp. 297-300.

²⁸ Arbace, in *La Sapienza risplende...*, cit., pp. 83-86, cat. 11.

²⁹ A. Colangelo, E. Giovacchini, E. Mattiocco, *Il Museo Diocesano di Sulmona*, Sulmona 2005 p. 56

³⁰ Ibidem, p. 58.

³¹ M. Vittorini, in *La Sapienza risplende...*, p. 113, cat. 19

antiche dello schema che vede il Bambino eretto sulla gamba sinistra della Madre sembrano essere la Madonna del Colle nella collegiata di Pescocostanzo²⁶, databile verso la metà del Duecento (fig. 11), influenzata da stilemi umbro-laziali, la Madonna delle Concanelle e quella della chiesa di Santa Maria della Neve di Bugnara (fig. 12), la cui iscrizione ci restituisce un raro, per la scultura lignea, appiglio cronologico, il 1262, ed eccezionalmente anche i nomi degli artefici, Machilone (il pittore spoletino) e il figlio Ceccarello²⁷. In epoca gotica poi le Madonne in trono col Bambino con una lunga tunichetta in piedi sul ginocchio non si contano più: basti pensare ai noti esemplari di Barisciano e Pizzoli (figg. 13-14) o quella di Sant'Angelo Abbamano presso Sant'Omero di Teramo²⁸, a meno noti esemplari della chiesa di S. Francesco da Paola (fig. 15) e di S. Domenico degli Scolopi di Chieti (fig. 16), della Natività di Maria a Cupello (CH, fig. 17). O ancora nella Madonna proveniente dalla chiesa di San Paolo di Campo di Giove, oggi nel Museo Diocesano di Sulmona²⁹, che il Toesca inserisce in una serie di opere "non secondarie" di fine Trecento (fig. 18), e nell'esemplare dello stesso museo, proveniente dalla parrocchiale di Santa Maria della Valle di Scanno (fig. 19)³⁰, nelle quali si ritrova il raro particolare delle pantofoline rosse, presenti, come si è visto, anche nella nostra Madonna di Palazzo Venezia (fig. 20). La quale, infine, con la sua raffinata bellezza, sembra aprire un nuovo orizzonte per la comprensione del percorso che in Abruzzo porterà alla bellissima *Madonna di Assergi*, della prima metà del XV secolo, oggi nel Museo Nazionale d'Abruzzo³¹, e alla variante intimistica data dall'intenso rapporto di gesto e sguardi (fig. 21). Non più dunque, come nella nostra "Madonna del Mistero dell'Incarnazione" di Palazzo Venezia, un'iconografia al servizio del dogma per sostenere la maternità divina della Madonna, Vergine *Theotokos*, la quale è strumento attraverso cui il Verbo, cioè la Sapienza di Dio si è rivelata, come indica il libro che tiene aperto mentre ostenta il Cristo-sovrano a cui è legata da una connessione di tipo simbolico, come prova concreta della verità rivelata, bensì l'immagine di una Madre che siede su un semplice panchetto senza cuscino e tiene in braccio il suo Bambino guardandolo teneramente dopo avergli letto una bella favola.



20 Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

21 L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo