

LA VERGINE MADRE E LA TRINITÀ NELL'ICONOGRAFIA CRISTIANA

Maria Giovanna Muzj*

Trattare del tema della Vergine Madre in rapporto alla Trinità nell'iconografia cristiana significa prendere in considerazione gran parte dei soggetti in cui è presente in modo diretto o indiretto la Vergine Maria; in realtà, tutto il mistero cristiano è incluso in questo tema: dal Consiglio della creazione e della Redenzione alla Missione dello Spirito Santo e la divinizzazione della creatura umana¹. L'impresa sembrerebbe dunque inattuabile, né avrebbe senso presentare un certo numero di soggetti in cui si ravvisa l'indicazione di un nesso tra la Vergine Madre e le Persone della Trinità scegliendoli semplicemente a caso, senza un criterio. Ma se deponiamo su un tavolo ideale i soggetti pertinenti e li osserviamo fissando l'attenzione unicamente sulle linee compositive portanti, scopriamo che essi si ripartiscono naturalmente in due grandi gruppi, aggregati intorno a due strutture dominanti, costruite una intorno alla linea verticale, l'altra intorno al cerchio. All'interno di questi due gruppi che corrispondono, come vedremo, ai due poli contenutistici fondamentali del rapporto tra la Vergine e le Persone della Trinità, noi sceglieremo alcuni esempi particolarmente significativi attingendo al patrimonio figurativo d'Oriente e d'Occidente².

1. La verticale: la Vergine-Madre sulla verticale dell'Incarnazione-divinizzazione

Nell'iconografia cristiana, il primo grande «luogo» simbolico nel quale si incontrano la Vergine Maria e le Persone della Trinità è la verticale immaginaria che va dal Consiglio della Redenzione, fino all'Assunzione in cielo della Vergine Madre; ovvero quel percorso di discesa-ascesa che è espressione del movimento della Redenzione: discesa dell'Incarnazione, risalita della divinizzazione.

I misteri della storia della Salvezza

Il primo atto della Storia della salvezza in cui è presente la Vergine insieme alla Trinità è il momento metastorico del *Consiglio della Redenzione* intrinsecamente connesso alla *Missione di Gabriele presso la Vergine*: l'intervento delle tre Persone può essere rappresentato in modo esplicito come si vede nel codice bizantino di Giacomo Kokkinobaphos del XII secolo: qui la *Missione di Gabriele* presso Maria legata al *Consiglio della Redenzione*. Il miniatore rappresenta tre giovani imberbi identici, seduti su un unico trono gemmato dallo schienale dritto; accanto al trono cherubini e serafini; dietro, le schiere degli angeli; sotto, l'arcangelo Gabriele, prima in atto di ricevere l'ordine, poi nel momento in cui vola via, scendendo verso la terra; anche se nella miniatura non compare, perché è rappresentata a parte nella scena dell'*Annunciazione*, è chiaro che la Vergine è il termine della discesa dell'angelo³.

Anche nell'iconografia dell'*Annunciazione* l'intervento delle Persone della Trinità può essere esplicitato. Avviene così in Oriente nel caso dell'icona monumentale dell'*Annunciazione* detta di Ust'jug del XII secolo (fig. 1), in cui la dimensione trinitaria

* Pubblicato in *De Trinitatis Misterio et Maria, Acta Congressus mariologici-mariani internationalis in civitate Romae anno 2000 celebrati*, Pont. Academia Mariana Internationalis, Città del Vaticano 2004, pp. 463-518. Testo riveduto e corretto dall'autore (luglio 2020).

** Dedico questo studio alla memoria di mia madre richiamata dal Signore nel giorno dell'Assunzione della Vergine.

1 Commentata in M. G. MUZJ, "Immagini di Dio Padre nell'arte cristiana. Aspetti problematici", *Theotokos* VII (1999), p. 651).

2 Sul linguaggio simbolico e l'iconografia cristiana: <http://www.amicidipadrebernard.org/la-parola-nellimmagine/articoli-linguaggio-simbolico-espressione-figurativa/>

3 Commentata in M.G. Muzj, «Immagini di Dio Padre nell'arte cristiana. Aspetti problematici», *Theotokos* VII (1999), 651.

dell'evento è sottolineata dalla presenza in alto nella lunetta della figura dell'Antico dei giorni il cui trono è sorretto dai serafini⁴.



Fig. 1 *Annunciazione* di Ust'jug, icona monumentale, Novgorod, Gall. Tretjakov, Mosca, fine XII secolo

⁴ Va notato che con la figura dell'Antico dei giorni l'iconografo non intendeva raffigurare il Padre per sé, ma indicarlo indirettamente attraverso una delle figure teofaniche del Verbo, rimanendo così fedele al principio del cristomorfismo (cfr. M.G. MUZJ, «Immagini di Dio Padre...», 637-638).

Dalla mano dell'*Antiquus dierum* un raggio, simbolo della discesa dello Spirito Santo, si dirige verso il seno della Vergine, davanti al quale compare l'Emmanuele. Si può dire che questa composizione illustri il testo estremamente denso di sant'Andrea di Creta entrato nell'ufficiatura liturgica: «Ineffabile è la natura di questo annientamento; ineffabile è il modo di questa concezione. Un angelo fa da servitore a questa meraviglia: il seno di una Vergine riceve il Figlio; lo Spirito Santo la ricopre della sua ombra; il Padre dall'alto dei cieli si compiace e questa unione si compie secondo una comune volontà»⁵. A partire dal XIII secolo, anche in Occidente la figura del Padre può comparire nella scena dell'*Annunciazione* come avviene a Roma a S. Maria Maggiore o a S. Maria in Trastevere.

La scena della *Crocifissione* appartiene per la sua stessa struttura ai luoghi simbolici della verticale della salvezza, e non è necessaria la raffigurazione di tutte e tre le Persone divine perché si possa parlare di un rapporto stretto della Vergine Madre con il mistero trinitario; infatti qui, è lo stesso «stare» della Vergine Madre, parallelo allo stare verticale della Croce, che significa la sua adesione totale al divino movimento della salvezza (fig. 2). E si comprende allora perché il venir meno in Occidente, verso la fine del Medioevo⁶, di questa stazione eretta, ad esprimere l'invasione della sofferenza, diminuisca la forza simbolica contenuta nella postura eretta: «*Stabat Mater*».



Fig. 2 Crocifissione, affresco, S. Maria Antiqua, Roma, VIII secolo (Wilpert)

⁵ Vespri solenni bizantini della festa dell'Annunciazione; citato in M.G. MUZI, *Trasfigurazione*, Edizioni Paoline, Milano 1987, pp. 105-106.

⁶ I primi esempi sono della metà del XII secolo, ma la nuova postura si impone un secolo dopo (cfr. G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh Verlag, 1980, vol. II, figg. 505-508; d'ora in poi SCHILLER).

La verticale è perfettamente esplicita nelle più antiche raffigurazioni dell'*Ascensione* e della *Pentecoste*. Un esempio estremamente interessante è quello di un'ampolla palestinese del VI secolo⁷ che rappresenta in un'unica scena gli eventi dell'Ascensione e della Pentecoste⁸ (fig. 3): in alto, all'interno di una mandorla sostenuta da quattro angeli, è raffigurato il Signore glorificato seduto in trono con in mano un libro segnato dalla croce; dalla parte inferiore della mandorla esce, tra raggi di luce, la Mano di Dio aperta verso il basso; sotto di essa la colomba dello Spirito scende verticalmente su Maria, in piedi in postura di Orante, al centro degli Apostoli. Anche nella miniatura siriana della *Pentecoste* appartenente al *codice di Rabbula* (547) la Vergine Madre sta al centro della zona inferiore, inquadrata dai due gruppi di Apostoli, esattamente sulla verticale della colomba dello Spirito; una collocazione che conserva in molte composizioni latine dello stesso soggetto.



Fig. 3 *Ascensione-Pentecoste*, Ampolla di Monza n. 10, argento, Tesoro del Duomo di Monza, VI secolo

Analogamente, nei diversi moduli dell'iconografia della *Dormizione* o *Assunzione* che fa la sua comparsa nel X secolo in Oriente come in Occidente, la figura della Vergine

⁷ È l'ampolla di Monza n. 10; descritta in A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte*, Klincksieck, Paris 1958, pp. 26-27.

⁸ La fusione dei due eventi rispecchia con molta probabilità il primitivo uso liturgico palestinese di celebrare l'Ascensione alla chiusura della cinquantina pasquale, a conclusione di quell'unico giorno prolungato in cui si celebrava la Risurrezione-Glorificazione e il conseguente dono di partecipazione alla vita trinitaria.

occupa sempre quel centro che, sulla terra, si trova simbolicamente all'estremità della linea di discesa-ascesa della Redenzione e che è riflesso vivente del Centro celeste: giunta alla fine della sua vita, Maria non può che ripercorrere lo stesso tragitto di risalita già percorso dal Figlio incarnato, morto, risorto e asceso al cielo e dunque la verticale della Croce, rivelazione dell'asse cosmico spirituale che regge il mondo. Nel modulo orientale diffusissimo in Occidente, alla linea orizzontale fortemente centrata della Madre giacente si contrappone ad angolo retto la verticale dell'apparizione teofanica del Figlio venuto a prendere la Madre sua (fig. 4).



Fig. 4 *Dormizione*, icona, Teofane il Greco, Galleria Tretjakov, Mosca, 1392

Ma l'Occidente vi introduce diverse varianti: la piccola figura bianca dell'anima della Vergine invece di essere portata in cielo dal Figlio può esserlo dagli angeli, oppure, a partire dalla metà del XII secolo, può essere significata esplicitamente l'assunzione della Vergine Madre con il corpo⁹.

⁹ Il primo esempio è quello di Cabestany nei Pirenei orientali (cfr. SCHILLER, vol. 4/2, fig. 642).



Fig. 5 *Assunzione*, capitello, Museo Rolin, Autun, Francia, 1130 c.

Ma la valenza simbolica di questo percorso è manifestato in modo insuperabile nell'*Assunzione* scolpita su un capitello della basilica romanica di Autun (XI secolo), nel quale viene messo in risalto il movimento di passaggio che la Vergine Madre compie dal mondo terreno al mondo celeste (fig. 5): il passaggio della creatura dalla propria dimensione alla sfera divina – dal cubo al cerchio - si realizza infatti sempre e necessariamente lungo la verticale della Croce, come risulta particolarmente chiaro nell'altare d'oro romanico di Lijsberg (fig. 6): se sovrapponiamo idealmente le due opere, ci troviamo di fronte alla più chiara espressione della cosmografia simbolica cristiana.



Fig. 6 Altare di Lisbjerg, rame dorato, Museo Nazionale, Copenhagen, 1140 c.

La Vergine Madre con il Bambino in posizione assiale

Si comprenderà meglio allora perché il modulo iconografico più antico della Vergine Madre con il Bambino che si incontra, a partire dal V secolo¹⁰, nella zona del santuario ovvero nello spazio teofanico dell'edificio ecclesiale, sia quello in cui la Vergine, seduta o in piedi, tiene il Bambino davanti a sé, entrambi essendo ritratti frontalmente e in posizione assiale. Questo modulo che si ripete innumerevoli volte nelle absidi o sulle facciate delle chiese cristiane, in Oriente come in Occidente, oltre che dall'assialità e dalla frontalità e grazie ad esse è caratterizzato dal «silenzio degli affetti»: Non viene espresso nessuno scambio affettivo tra la Madre e il Bambino: la Madre non compie nessun'azione, se non quella di presentare al mondo il figlio, Gesù; ma diventa con la verticalità della sua stessa figura evocazione e amplificazione di quell'asse vivente di mediazione tra la terra e il Cielo che è il Bambino¹¹. L'esempio più antico pervenutoci è quello dell'abside di Parenzo (Poreč) (fig. 7), ma si tratta del modulo iconografico mariano più diffuso durante tutto il Medioevo, in Oriente come in Occidente: ne abbiamo un bellissimo esempio nell'altare d'oro di Lisbjerg (fig. 8) dove la connessione della verticale della Deipara con l'asse cosmico vivente della Croce è resa manifesta in modo forse insuperabile.



Fig. 7 Vergine in trono con il Bambino, mosaico absidale (part.), duomo di Parenzo (Poreč), VI sec.

¹⁰ Il più antico mosaico absidale in cui compare la Vergine Madre con il Bambino è quello di Parenzo, VI secolo ma sappiamo che tale soggetto compariva già in absidi del V secolo (cfr. M.TH. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Eglise*, CNRS, Paris 1984, p. 40).

¹¹ M.G. MUZJ, «Il linguaggio catechetico dell'iconografia mariana», in *Il posto di Maria nella nuova evangelizzazione*, Roma 1992, pp. 215-22.



Fig. 8 Altare di Lishjerg (part.)

E anche quando la Vergine, stante o seduta, regge il Bambino su un braccio in posizione laterale, entrambi conservando la posizione eretta senza dunque esprimere alcuno scambio affettivo, la valenza di significato rimane la stessa: il primo esempio monumentale, del VII secolo, è quello dell'abside della Panagia Angeloktistos a Kiti, Cipro (fig. 9) e durante tutto il Medioevo le composizioni di questo tipo sono molteplici sia in Oriente che in Occidente.



Fig. 9 *Vergine stante (Hodigitria) con il Bambino tra due angeli*, mosaico absidale, S. Maria Angeloktistos, Kiti (Cipro), VII secolo

La riapertura dei cieli. Si illumina così l'interpretazione della visione di Giacobbe tradizionalmente riferita alla figura di Maria; e si illuminano anche le invocazioni delle litanie lauretane che riprendono in un linguaggio poetico la figura della scala nel suo equivalente simbolico che è la torre: *Turris davidica*, *Turris eburnea*. Questo schema spaziale che esprime in categorie antropologiche il movimento della salvezza avvenuto attraverso la discesa e poi l'ascesa del Verbo incarnato è presente in innumerevoli testi della Scrittura e della Tradizione cristiana¹²; ad esso è intimamente legato l'evento simbolico della riapertura dei cieli, esito e sigillo del ristabilimento della comunicazione tra Cielo e Terra: i Cieli si aprono al momento della Natività, del Battesimo, della Trasfigurazione, dell'Ascensione-glorificazione del Signore Gesù; nella Pentecoste vento e fiamma dal cielo segnano l'inizio del fluire perenne della vita dall'alto, per questo i Cieli si aprono davanti agli occhi del martire Stefano. Nell'iconografia assiale della Deipara con il Bambino, la riapertura dei Cieli riceve esplicitazioni diverse: la Mano divina (del Padre) esce dall'emisfera celeste reggendo una corona destinata al Figlio¹³ oppure il Cielo stesso si apre e ne scendono raggi di luce¹⁴, accentuando così la valenza trinitaria della scena. E si comprende meglio il motivo per cui nel caso di questi moduli assiali, come è stato già osservato a proposito della scena della *Crocifissione*, non sia necessario che venga tradotta in immagine la presenza di tutte e tre le Persone della Trinità perché si possa parlare di una dimensione trinitaria.

Il mosaico di Nicea: la visibilità di Dio nel Verbo incarnato grazie alla Theotokos. È esistita tuttavia un'opera sfortunatamente andata distrutta all'inizio del '900, ma della quale sono rimaste le riproduzioni fotografiche, in cui la connessione tra l'assialità e il tema trinitario era mirabilmente esplicitata: si tratta del mosaico che ornava l'abside della chiesa della

¹² Cfr. J. DANIELOU, *Théologie du judéo-christianisme*, Paris 1958, pp. 287-298.

¹³ Così avviene per esempio a Parenzo (Poreč) (fig. 7).

¹⁴ Come avviene nel caso di un'icona ad encausto del VI s. conservata nel monastero di S. Caterina al Sinai: *La Vergine tra S. Teodoro e S. Giorgio*.

Dormizione di Nicea, di cui la decorazione interna fu rifatta all'inizio del IX secolo, dopo il Concilio del 787 (fig. 10).



Fig. 10 *Vergine stante con il Bambino*, mosaico absidale, chiesa della Dormizione, Nicea, IX secolo (fotografia prima della distruzione)

Guardando questa composizione salta all'occhio che la verticale della Deipara, in piedi su un piccolo palco con il Bambino divino perfettamente nell'asse, si prolunga idealmente nel ramo centrale di una triade di raggi che fuoriescono dal padiglione del Cielo; in questo stesso raggio centrale, nel punto in cui i tre raggi si congiungono compare la Mano del Padre. L'iscrizione che corre a semicerchio intorno all'emisfero celeste è tratta dal Sal 110,3: *ek gastròs pro eòsphorou gegenèka se* («dal seno prima dell'aurora io ti ho generato»). Sulle ricadute dell'arco del santuario compaiono quattro arcangeli, identificati dai loro nomi quali rappresentanti degli ordini angelici che evocano la forza: Dominazioni, Potestà, Virtù, Potenze; essi contemplan e glorificano il *Trono* dalla chiara valenza trinitaria¹⁵ raffigurato sopra di loro, al centro della volta (fig. 11). Il mosaico di Nicea suggeriva dunque il mistero della Trinità e la processione del Figlio dal Padre e evocava le due nascite, nell'eternità e nel tempo, della Seconda Persona.

Per intendere bene il significato della figura della Theotokos in questo contesto bisogna rifarsi all'analisi fondamentale di André Grabar¹⁶, per il quale il grande tema sotteso al programma iconografico del santuario è quello della visione di Dio: visione puramente

¹⁵ Sul trono sta il libro del vangelo e la croce, come pure la colomba; non si tratta del trono dell'Etimasia.

¹⁶ L'analisi è contenuta in A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Flammarion, Paris 1984, pp. 262-269. Ad essa attingiamo per questo paragrafo.

spirituale propria degli angeli, visione mediata dalla corporeità che è frutto dell'assunzione del corpo da parte della seconda Persona della Trinità nella teofania storica dell'Incarnazione. La parità tra gli uomini e gli angeli venuta così ad instaurarsi costituisce uno dei principali temi di riflessione dell'ultimo periodo della lotta contro l'iconoclasmo e spiega anche l'ulteriore sottolineatura dell'importanza attribuita alla figura della Vergine, poiché la nuova dignità degli uomini *isoaggelloi* «pari agli angeli» incomincia nel momento del concepimento del Verbo nel grembo della Vergine Madre¹⁷.

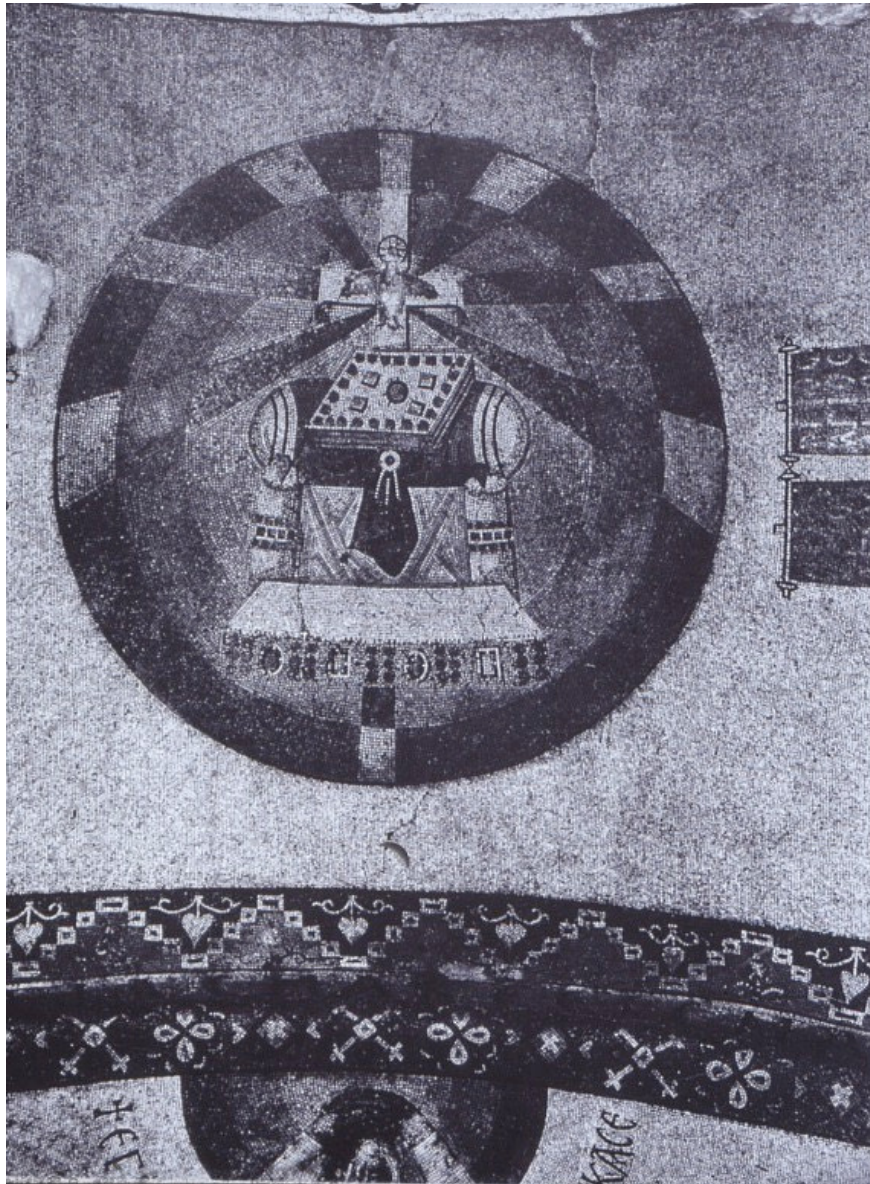


Fig. 11 *Trono trinitario*

2. Verticale e cerchio combinati: la Deipara Regina nel cerchio della Trinità

Dopo aver illustrato il senso generale della dominante verticale nei moduli iconografici mariani in rapporto al mistero della Trinità, l'analisi di una miniatura della scuola di Winchester eseguita all'inizio dell'XI secolo per illustrare l'ufficiatura della festa della Trinità (*Officium Trinitatis*), ci consentirà ora di fare il passaggio alla figura circolare:

¹⁷ Cfr. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, p. 263.

in essa si riscontra infatti la presenza simultanea della verticale e del cerchio (fig. 12). La miniatura, poco conosciuta e di estremo interesse anche per la sua complessità, è stata oggetto di un magistrale studio di Ernst Kantorowicz, sul quale ci appoggeremo¹⁸.

La composizione è caratterizzata dalla presenza di un grande anello, simbolo del cielo, che si sovrappone a una cornice rettangolare, simbolo della terra o del tempo storico. Lo spazio all'interno del cerchio è occupato in buona parte da due figure maschili pressoché identiche che sono quelle del Padre e del Figlio, raffigurati seguendo il canone del cristomorfismo; entrambi hanno nimbo crucifero, tengono in mano un libro e sono rivolti uno verso l'altro in animata conversazione. Il Figlio, seduto alla destra del Padre secondo il Salmo 109: *Sede a dextris meis*, occupa il centro del cerchio; alla sua destra compare la Vergine Maria stante, con il Bambino sul braccio sinistro e rivolta verso le due Persone della Trinità; ha il capo velato e porta una corona che fa quasi da nido alla colomba dello Spirito Santo anch'essa provvista di aureola crucifera. Il Bambino, raffigurato come un ragazzo di 8-10 anni, è rivolto anche lui verso il centro; ha una piccola aureola crucifera, regge il libro aperto e tiene la destra nel gesto oratorio ad indicare la sua partecipazione alla conversazione delle due Persone divine. Il trono comune del Padre e del Figlio è costituito dal firmamento; per questo motivo qui, come nell'anello esterno, compaiono dei circoletti, figura delle stelle. I piedi del Figlio posano su una figura incatenata che sta rannicchiata a cavallo dell'anello, quella di Lucifero, sotto al quale si spalancano le fauci del mostro infernale informe. Si passa così alla zona che appartiene al rettangolo terrestre, nei cui angoli inferiori compaiono altre due figure facenti parte dello stesso mondo sotterraneo: Ario a sinistra e Giuda a destra, entrambi nudi e con i piedi nei ceppi¹⁹.

Il nucleo dell'immagine nel suo insieme è costituito senza dubbio dai due personaggi seduti in trono: il Padre e il Figlio, ed è evidente che il gruppo di Maria con la colomba e il Bambino è stato aggiunto alle altre due figure senza una connessione interna originaria, anche se poi l'artista è riuscito magnificamente a collegare i due gruppi, facendo interloquire il Bambino con le due figure sedute in trono mentre la Madre ascolta attentamente; solo la colomba dello Spirito Santo, girata verso l'esterno in corrispondenza con il capo del Bambino, appare estranea al movimento comunicativo, anche se è chiaro che costituisce visivamente un'unità con quella della Vergine Madre²⁰. Come si spiega la presenza simultanea di tanti diversi elementi enigmatici nella composizione di Winchester? Ernst Kantorowicz è riuscito a mostrarne l'origine a partire dall'ambiente in cui è stata ideata e dalle sue fonti dirette.

¹⁸ Miniatura contenuta nel manoscritto degli *Officia* del New Minster, Scuola di Winchester (1023-1035). Cfr. E.H. KANTOROWICZ, «The Quinity of Winchester», in *Selected Studies*, J.J. Augustin Publishers – Locust Valley, New York 1965, pp. 100-120 (d'ora in poi KANTOROWICZ).

¹⁹ Giuda regge un bastone con l'estremità ripiegata a uncino, forse riferimento alla sua mancata funzione di apostolo-pastore (cfr. KANTOROWICZ, p.101).

²⁰ Si potrebbe ravvisare qui l'eco di una concezione originaria dell'area siriana e attestata da san Girolamo, secondo la quale lo Spirito Santo, la santa Ruah, era detto la «Madre di Cristo»; ma è poco probabile che una simile nozione, seppure conosciuta attraverso le *Esposizioni sui profeti* di san Girolamo, potesse influenzare l'espressione iconografica al tempo in cui la miniatura fu eseguita (cfr. KANTOROWICZ, p. 103).



Fig. 12 *La Trinità*, miniatura dell'*Officium Trinitatis*, Cotton ms Titus D XXVII, fol 75v, British Museum, Londra

La duplicazione della figura della Seconda Persona. In primo luogo per quanto riguarda la coppia Padre-Figlio, l'ideatore della figura si è ispirato a un modello ben noto che si trova nel Salterio di Utrecht quale illustrazione del Salmo 109: *Dixit Dominus Domino meo*. In quel caso, tuttavia, quel che viene significato non è il mistero della Trinità ma le due nature di Cristo, per cui le due figure, giovani e imberbi, si riferiscono entrambe alla Seconda Persona: il Cristo *secundum quod Deus* e il Cristo *secundum quod homo*²¹. Tuttavia, nel caso della nostra miniatura connessa con l'ufficio della Trinità non si tratta di rappresentare il Salmo 109 bensì il mistero della Trinità; ora, all'inizio dell'XI secolo, in Occidente, la raffigurazione della Trinità è ancora un tema relativamente nuovo e inusuale²². Il miniatore di Winchester, con ogni verosimiglianza un monaco teologo, deve dunque attingere a quello che gli è familiare: prende così l'illustrazione del Sal 109 e trasforma la figura duplicata del Figlio in quelle del Padre e del Figlio.

La colomba sul capo della Vergine. A questo punto basterebbe aggiungere una colomba per avere una *Trinità*, ma il miniatore deve considerarlo insufficiente, perché con la sola addizione della colomba ai due personaggi, egli ignorerebbe il Cristo *secundum humanitatem* richiesto da una glossa di san Girolamo al Salmo 109; ricorre così all'espedito di rappresentare la natura umana raffigurando l'Incarnazione stessa attraverso il gruppo unitario della Vergine con il Bambino e la colomba dello Spirito; anche qui, però, iconograficamente non ha inventare, perché tale gruppo è ugualmente presente nel Salterio di Utrecht, dove si incontra in corrispondenza con le formule liturgiche del Gloria e del Credo in cui si allude al Salmo 109 e alla condivisione del trono paterno da parte del Figlio²³ e dove la Vergine Madre compare in piedi accanto al trono di Dio con la colomba posata sulla testa e il Bambino-fanciullo in braccio, proprio come accade nella miniatura di Winchester. La quasi-fusione delle figure della Vergine Madre e della colomba dello Spirito si riferisce dunque al mistero dell'Incarnazione e la strana posizione della colomba che volge le spalle alla Sacra Conversazione, non potendo voler significare una sua indifferenza a quel che accade tra le altre due Persone divine, si spiega come legata a quella del Bambino verso il quale è rivolta²⁴. Nelle due grandi figure divine della miniatura bisogna dunque ravvisare il Padre e il Figlio *secundum divinitatem*, il *Christus Deus*; questi però va insieme con il Bambino *Jesus homo* nelle braccia di Maria: insieme formano una Persona, il Cristo divino e incarnato, cioè il Salvatore «completo» *secundum divinitatem* e *secundum humanitatem*.

I «nemici» e il Consiglio della Redenzione. Sempre attraverso il riferimento al Salmo 109 si spiega anche la presenza del terzo gruppo di figure: Lucifero, Ario e Giuda, i «nemici» che

²¹ La duplicazione della Seconda Persona della Trinità, rara nell'iconografia occidentale e molto frequente in quella orientale posteriore (nelle composizioni relative alla *Sacra Liturgia*, il Figlio appare come Colui che offre e come Colui che viene offerto) era stata adottata dal maestro del salterio di Utrecht come pure da quello degli *Officia* di Winchester (cfr. KANTOROWICZ, p. 117).

²² Nei manoscritti bizantini si incontrano già *Trinità* antropomorfe, ispirate al tipo del *synthronismos* diffuso nel mondo orientale attraverso l'iconografia imperiale, ma si trattava di un modulo ancora quasi sconosciuto in Occidente e del quale non esistevano antecedenti (cfr. M.G. MUZI, «Immagini di Dio Padre...», 643).

²³ Precisamente le miniature che illustrano il versetto *qui sedes ad dexteram Patris* del Gloria e *Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Dei Patris* del Credo. Anche in queste, i personaggi sono cinque: infatti, nel caso del Gloria oltre al Padre seduto in trono, a Maria con il Bambino e la colomba, c'è l'Agnello apocalittico che rappresenta il Cristo *secundum quod Deus*; mentre nell'illustrazione del Credo compare il Trono vuoto con il cuscino imperiale, simbolo a sua volta del Cristo divino. In altre parole, attraverso i simboli apocalittici dell'Agnello e del Trono, sembra essere indicata la *divinitas Christi*, mentre la *humanitas Christi* è raffigurata in entrambi i casi dal Bambino Gesù in braccio alla Madre (cfr. Kantorowicz, p. 109).

²⁴ Kantorowicz ne offre l'evidenza, partendo dall'analisi di composizioni in cui la colomba occupa posizioni analoghe: nel Salterio di Utrecht se il Bambino è sul braccio destro della Madre, la colomba viene da destra (Gloria), se sul braccio sinistro, la colomba viene da sinistra (Credo); nell'Annunciazione del Salterio bizantino Chludov (IX secolo), la colomba sta nella stessa posizione della miniatura di Winchester: appollaiata sulla testa della Vergine e proveniente dalla destra (cfr. KANTOROWICZ, fig. 17, tav. 29).

fungono da sgabello ai piedi del Figlio²⁵, tutti e tre accomunabili da una comprensione errata del mistero dell'Incarnazione-Redenzione: Ario e Giuda sono però personaggi terreni, storici e si trovano dunque nella zona del quadrilatero terrestre; Lucifero, in quanto creatura spirituale creata partecipe della prossimità con Dio, è raffigurato ancora in parte all'interno del cerchio divino. La presenza di questi tre personaggi induce a sua volta a ritenere che il contenuto della conversazione tra il Padre e il Figlio sia quello del Consiglio della Redenzione: il senso della composizione consisterebbe allora nella presentazione simultanea, da una parte della decisione metastorica di operare la Redenzione dell'uomo attraverso l'Incarnazione della Seconda Persona, dall'altra, degli attori della sua realizzazione storica: *Jesus homo* e la Vergine Maria, nello Spirito Santo; significativamente la Vergine, accompagnando il movimento del figlio, è leggermente rivolta verso il centro dove sono le due Persone divine; la sua straordinaria espressione di ascolto attento esprime al contempo la sua comunicazione con le Persone stesse e il suo coinvolgimento in ciò che stanno dicendo: di che cosa possono parlare il Padre e il Figlio *secundum divinitatem*, nonché il Bambino, lo *Jesus homo* – il quale come si è detto partecipa alla conversazione – se non dell'Incarnazione e della creatura, sposa e madre, cui verrà chiesto un libero assenso? In questo senso, nel caso della miniatura di Winchester più che parlare di una *Trinità*, si dovrebbe parlare di un *Consiglio della Redenzione* particolarmente complesso, nel quale coesistono dimensione intemporale e dimensione storica del Progetto divino della salvezza e sono presenti anche i diversi tipi di opposizione che esso incontra nel mondo della storia.

È dunque ormai ben chiaro che in questa miniatura «teologica» la presenza della Vergine accanto alle figure del Padre e del Figlio è strettamente connessa con la significazione del mistero dell'Incarnazione. Ritroviamo così quella legge relativa all'iconografia mariana che è stata evidenziata da Grabar: il Medioevo cristiano fa ricorso alla figura di Maria ogni volta che vuol fare riferimento al mistero dell'Incarnazione. Lo Studioso, per il quale essa costituisce il punto d'arrivo di innumerevoli analisi iconografiche, scrive: «L'iconografia della Madre di Dio ha per oggetto principale, e mai esaurito, l'apparizione sulla terra del Dio incarnato. [...] Non sarebbe dunque affatto paradossale affermare che l'iconografia medievale della parusia è prima di tutto l'iconografia mariologica, o inversamente, che l'iconografia mariologica è essenzialmente un'iconografia della parusia. Qui sta la grande invenzione degli iconografia cristiani della fine dell'antichità»²⁶.

Il cerchio e la corona. Ma nella miniatura di Winchester la figura della Vergine Madre si trova inclusa nel cerchio divino ed è incoronata. Fermiamoci allora sul significato della presenza di queste due figure circolari: il grande anello punteggiato di stelle che include le figure divine e quella della Deipara, il piccolo anello della corona sul capo della Vergine. Per guardare con sguardo giusto il grande anello, bisogna riuscire a vederlo come *oculus*, cioè come finestra rotonda aperta sul cielo intelligibile ovvero sulle realtà celesti: così è da intendere l'*oculus* del *Pantheon* (fig. 13) come pure quello della visione apocalittica della porta di S. Sabina a Roma (fig. 14) o quelli che ricorrono nelle visioni delle *Apocalissi* mozarabiche del Beatus di Liebana; così vanno guardate tutte le raffigurazioni contenute nelle cupole delle chiese d'Oriente (fig. 15)²⁷: la linea circolare della base corrisponde alla

²⁵ La presenza di Lucifero è legata alla sostituzione di *inimici* con Nemico e alla interpretazione occasionale di Sal 109,3 dove *lucifero* (*ante luciferum genui te*) non è inteso come nome della stella del mattino ma come nome proprio di Lucifero. La presenza di Ario è invece da collegare con il fatto che il Salmo 109 è stato al centro delle discussioni con gli ariani ed è richiamata anche da una glossa di Girolamo al medesimo Salmo 109 (PL 70, 794 A). Giuda poi a volte negli scritti dei teologi medievali è abbinato a Ario (cfr. KANTOROWICZ, pp. 111-112).

²⁶ A. GRABAR, *L'iconographie de la Parousie*, 1967, pp. 120-122; citato in M.G. MUZJ, *Visione e presenza*, La Casa di Matrona, Milano 1995, p. 101.

²⁷ Significativamente per la sua funzione di memoria monumentale della Chiesa unita, proprio a Roma, sulla volta della cappella di S. Zenone nella chiesa di S. Prassede ricostruita da Pasquale I (822), si incontra uno dei

linea dell'orizzonte e tutto quanto è contenuto all'interno è apparizione o evocazione del mondo divino. Seguendo la cosmografia simbolica del mondo antico e medievale, il cerchio – traduzione grafica dell'emisfera celeste – è il «luogo» dove Dio appare, in quanto abita in una dimensione altra da quella della realtà terrena; per questa via, il cerchio diventa simbolo delle realtà eterne, perfette, divine. Quel che noi vediamo raffigurato all'interno del cerchio celeste è dunque una «visione» di quel che avviene nel Cielo intelligibile o spirituale.



Fig. 13 Giovanni Paolo Pannini, *Il Pantheon*
Washington, National Gallery of Arts, 1740 c.

più antichi esempi del nuovo programma iconografico che diventerà caratteristico degli edifici ecclesiali dell'Oriente bizantino e di cui la figura del Pantocrator costituisce sommità e centro.



Fig. 14 *Teofania neotestamentaria*, porta lignea, S. Sabina, Roma, 430 c.

La figura circolare si ripresenta in quella corona che accompagna le diverse situazioni umane in cui viene sperimentata una pienezza di vita a significarne la dimensione trascendente: che ciò avvenga nell'amore umano o nella vita senza fine dell'aldilà, nella detenzione del potere o nella vittoria sul nemico²⁸. La grande corona, certo di metallo prezioso, che nella miniatura di Winchester rimane come innaturalmente sospesa all'altezza della fronte della Vergine è così la corona regale che da diversi secoli era andata a magnificare il capo della Vergine Madre sia in Oriente che in Occidente: Maria è Regina, in quanto Madre del Verbo incarnato.

Ma la Vergine può portare anche un altro tipo di corona e la sua inclusione nel cerchio divino può possedere anche un'altra valenza.

²⁸ Il simbolismo della corona è legato a tre fattori principali: collocazione, forma, materiale. L'esser posta sul capo le conferisce un valore di sovra-eminenza; non solo condivide i valori della testa, sommità del corpo umano, ma anche i valori di ciò che sovrasta la testa stessa: quale dono venuto dall'alto, segna il carattere trascendente di un compimento. Lo stesso aspetto viene posto in risalto dalla forma che indica la perfezione e la partecipazione alla natura celeste. Il materiale, vegetale o minerale, di cui è fatta serve a precisare la natura del compimento raggiunto (cfr. J. CHEVALIER, «Couronne» (art.), in *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris 1982, p. 303).



Fig. 15 *Cristo Signore (Pantocrator) tra quattro angeli*, mosaico, cupola, Cappella S. Zenone, S. Prassede, Roma, 822

3. La Vergine Sposa e il cerchio della pienezza umano-divina

È quanto scopriremo a partire da una miniatura della prima metà del XV secolo tratta dal Libro d'Ore di Jean sans Peur e giustamente definita «straordinaria» dal Kantorowicz²⁹ (fig. 16): la Vergine siede sul *synthronos* celeste, perfettamente al centro e frontale, tra il Padre (incoronato e con barba bianca bipartita) alla sua destra e il Figlio, imberbe e con aureola crucifera, alla sua sinistra. Un ampio anello sottile, di materiale prezioso, che pare «galleggiare o meglio ancora fluire»³⁰, li avvolge; su di esso posa la colomba dello Spirito Santo³¹. Maria, giovanissima, con i capelli biondi sciolti sulle spalle e una piccola corona sul capo tiene le mani giunte in preghiera; Padre e Figlio la indicano con il gesto della mano, mentre nella parte inferiore della composizione una folla di santi leva lo sguardo verso l'alto.

²⁹ Seguiamo l'analisi di E.H. KANTOROWICZ contenuta nell'articolo citato «The Quinity of Winchester», 102, fig. 12.

³⁰ L'espressione è di Kantorowicz (*ibid.*) Si può ipotizzare che attraverso l'aspetto acqueo dell'anello il miniatore abbia voluto indicare quelle «acque superiori» che nella cosmologia simbolica medievale avvolgono la volta cristallina, e delle quali parla anche la Scrittura.

³¹ Ernst Kantorowicz, il quale nella riproduzione della miniatura del Libro d'Ore a sua disposizione non era riuscito a distinguere la colomba dello Spirito sull'anello, aveva comunque ipotizzato che quest'ultimo rappresentasse lo Spirito Santo. La segnalazione che gliene fu fatta viene riportata nei *Selected Studies* (cfr. «The Quinity of Winchester», p. 120).



Fig. 16 *La Trinità con la Vergine incoronata*, miniatura. Libro d'Ore di Jean sans Peur, ms lat 3055, fol 159v, Biblioteca Nazionale, Parigi, primo quarto XV secolo

La composizione si intende meglio se si riconosce che l'anello intorno ai personaggi, in realtà, è lo stesso anello-*oculus* della miniatura precedente; tuttavia, in questo caso, invece di vedere quel che è contenuto nel cielo spirituale guardando da sotto in su, lo spettatore si

trova all'altezza dei personaggi raffigurati all'interno del cerchio celeste che scorre all'altezza delle loro ginocchia, potendolo in tal modo vedere, come lo vedrebbero loro, *sotto* di sé.

È stato detto che ci si trova qui davanti a una sorta di «quaternità», nella quale la creatura umana Maria è collocata tra le Persone divine come se fosse dello stesso rango; se questo è vero, lo è solo in un senso puramente numerico, perché l'immagine trasmette un messaggio che non ha nulla di ambiguo: pur essendo seduta sul trono tra le Persone divine, Maria si distacca da loro sia cromaticamente che per il fatto di tener le mani giunte, gesto che, come dice François Bœspflug nel suo pregevole studio sull'iconografia della *Trinità* in Occidente, «tempera la gloria della sessione»³²; d'altra parte, i capelli sciolti e la piccola corona sul suo capo, che possono sembrare dettagli secondari, indicavano invece in modo univoco, per il riguardante del tempo, che qui Maria era raffigurata quale Vergine Sposa. L'inclusione nel cerchio divino non significa dunque una sua equiparazione alle figure divine, bensì manifesta che, in Maria, la creatura umana si trova inserita all'interno del movimento di amore che fluisce tra le Persone della Trinità in quello stato di unione e di interiorità reciproca che viene espresso in termini umani attraverso la relazione sponsale. Come abbiamo appena accennato, iconograficamente tale stato sponsale emerge in modo univoco dal fatto che Maria porta i capelli sciolti sulle spalle ed è incoronata. Ma non si tratta qui della corona legata alla dignità regale della Deipara, bensì di quella corona, più piccola e più leggera, che nel Medioevo latino, insieme ai capelli sciolti, era diventata attributo delle spose e delle vergini.

La corona nuziale

Poiché l'iconografia della Vergine Madre in rapporto alla Trinità nella sua valenza sponsale è essenzialmente legata al tema della sua incoronazione, val la pena dedicare un po' di attenzione allo studio dell'origine di questo modulo, specifico della sfera latina. Seguiamo dunque il percorso ideale e iconografico che conduce dalla corona nuziale delle spose dell'Antichità alla corona di sposa della Vergine Maria.

Nel mondo antico, l'incoronazione della sposa (o degli sposi), a significare la perfezione-compiutezza della loro unione, era un'usanza comune a tutti i popoli. Nel Popolo dell'Alleanza il rito dell'incoronazione della sposa risale ai tempi biblici; se ne trovano riferimenti nel *Cantico* e nei profeti. Nel tempo della Chiesa il tema della corona nuziale è presente sin dall'inizio, in quanto legato al senso nuziale del Battesimo: il *Cantico dei Cantici* costituiva la lettura della settimana di Pasqua precisamente in relazione alla nuova Alleanza sponsale, eterna, stretta con i redenti dal Signore risorto³³. La corona del battesimo è corona nuziale, corona di vita (cfr. Ap 2,10), corona di immortalità; in ultima analisi, la corona è Cristo stesso, la sua presenza. Per questo il neofita veniva incoronato di fiori; a tale realtà alludono le *Odi Salomone*: «Il Signore è sul mio capo come una corona e io non esisterei senza di lui. Una vera corona è stata intrecciata sul mio capo (Ode I,1-2). Rivesti abbondantemente la grazia del Signore, ritorna nel Paradiso, intreccia per te una corona del suo albero e mettila sul tuo capo (Ode IX, 7)»³⁴.

L'uso della corona nuziale posata sul capo scoperto della sposa entrò molto presto anche nel rito delle nozze cristiane: se la prima testimonianza scritta è della fine del VI secolo, i monumenti figurativi dimostrano che il suo ingresso fu molto anteriore: ad esempio, su un vetro dorato del IV secolo raffigurante Adamo e Eva dopo il peccato, Eva, la

³² F. BŒSPFLUG, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460)*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2000, p. 178.

³³ Come è stato messo in luce da Daniélou, oltre al significato nuziale la corona aveva un significato escatologico legato all'uso delle corone nella festa ebraica dei Tabernacoli (cfr. J. DANIÉLOU, *I simboli cristiani primitivi*, Roma 1990, pp. 21-33).

³⁴ Cfr. DANIÉLOU, *I simboli cristiani primitivi*, p. 26. Le *Odi* vengono fatte risalire al II secolo.

sposa, porta una corona³⁵, oppure, un secolo dopo, nel riquadro musivo della navata di S. Maria Maggiore in cui sono raffigurate le *Nozze di Giacobbe e Rachele* (fig. 17), la sposa porta un diadema di pietre preziose che brillano nell'acconciatura dei capelli raccolti; dietro il capo e le spalle è invece indicata la presenza di un leggerissimo velo prezioso che potrebbe far parte dell'acconciatura e al tempo stesso alludere al velo che d'ora in poi coprirà il suo capo di donna sposata³⁶.



Fig. 17 *Sposalizio di Giacobbe con Rachele*, pannello musivo, navata, S. Maria Maggiore, Roma, 426 c.

Lo si può verificare anche nell'iconografia della *Ecclesia*, modulo iconografico comune a Oriente e Occidente: qui, in quanto Sposa di Cristo, la Chiesa personificata viene raffigurata con la corona posata sui capelli sciolti o acconciati, ma comunque visibili; gli esempi più antichi, risalenti al VI secolo, provengono dai monasteri di Bawit (fig. 18); la figura è poi sempre presente nei rotoli degli *Exultet* (fig. 19).

³⁵ Per questo paragrafo ci appoggiamo in larga parte allo studio iconografico-iconologico di N. FEUCHTWANGER, «The Coronation of the Virgin and of the Bride», *Jewish Art*, XII-XIII (1986-87), 213-224; qui, 216.

³⁶ Nel mondo antico e nel Medioevo, la buona educazione voleva infatti che in pubblico le donne sposate tenessero il capo coperto; a tal fine potevano rialzare un lembo del mantello oppure, per maggior comodità, portare un velo o fazzoletto da testa (*velum* in latino, *maphorion* in greco); le giovani donne non sposate uscivano invece a capo scoperto. Il fatto che nelle catacombe la Vergine Maria compaia spesso a capo scoperto può essere un modo per indicare simbolicamente la sua integrità verginale (cfr. M.G. MUZJ, «La Vergine Madre nella Chiesa delle origini», in E. M. Toniolo (ed.), *Itinerari mariani dei due millenni*, Roma 1996, vol. I, nota 2, p. 210).



Fig. 18 *Ecclesia con il calice*, Bawit, Egitto, VI secolo

Nel suo originale articolo sull'uso di incoronare le vergini e le spose, Naomi Feuchtwanger ha messo in evidenza la via attraverso la quale durante l'Alto Medioevo, soprattutto a nord delle Alpi, nell'area germanica, si stabilì una connessione tra corona, capelli sciolti, condizione di sposa e verginità: si trattò dell'assimilazione cristiana di usi legati alla festa primaverile di origine pagana del calendimaggio (I maggio): in quel giorno, la fanciulla più bella del villaggio - che portava i capelli sciolti e non poteva essere che una vergine - veniva scelta quale regina del villaggio e come tale incoronata. Il rito dell'incoronazione facendo già parte delle nozze cristiane, corona e capelli sciolti diventarono un attributo della sposa vergine e, più generalmente, della verginità. Una prova indiretta è rappresentata dal rito della consacrazione delle vergini - ispirato alla celebrazione delle nozze cristiane - che prevedeva la consegna del velo alla vergine e la sua incoronazione da parte del vescovo, accompagnata da queste parole: «Ricevi un segno di

Cristo sul capo, perché tu divenga sua sposa e se rimani in questo stato, sarai incoronata per l'eternità»³⁷.



Fig. 19 *Mater Ecclesia*, rotolo di *Exultet*, Barb. Lat. 592, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1087 c.

Origine del modulo iconografico dell'Incoronazione della Vergine

Ci dobbiamo chiedere ora attraverso quale percorso l'iconografia altomedievale della vergine-sposa sia stata attribuita alla Vergine Madre o, in altre parole, a che cosa sia legata la comparsa in Occidente, nel XII secolo, del nuovo tipo iconografico in cui viene raffigurato l'atto dell'*Incoronazione di Maria* oppure Maria quale Vergine Sposa incoronata³⁸. I motivi sono essenzialmente legati alla riflessione teologica: il primo consiste nella nuova interpretazione della figura della sposa del *Cantico* tradizionalmente identificata con la Chiesa: una volta impostosi il principio che tutto ciò che si afferma della Chiesa può essere inteso in relazione a Maria, la Vergine Madre viene identificata con la *Ecclesia Sponsa*. Il secondo, invece, è il risultato della lunga riflessione degli spirituali medievali sul mistero dell'Assunzione della Vergine, nel quale essi ravvisano il compimento pieno della relazione sponsale di Maria con lo *Sponsus-Filius*. A queste due motivazioni contenutistiche corrispondono altrettanti moduli iconografici che possono essere considerati precursori dell'*Incoronazione della Vergine*.

La Ecclesia intronizzata. Per quanto riguarda l'iconografia della *Ecclesia Sponsa*, verso la fine del X secolo, a nord delle Alpi si era diffuso un nuovo tipo iconografico in cui,

³⁷ Citato in J. CHEVALIER, *Dizionario dei simboli*, 306. Per questa stessa via in un periodo successivo il primo giorno di maggio verrà dedicato all'Incoronazione della Vergine Madre di Dio, Regina del Paradiso e il mese di maggio diventerà il mese di Maria (cfr. FEUCHTWANGER, p. 220).

³⁸ Per questo paragrafo seguiamo in larga parte SCHILLER, vol. 4/2, p. 118 e vol. 4/1, pp. 99-100.

incoronata e sontuosamente vestita, ella appariva seduta sullo stesso sedile-trono del Cristo Sposo quale *Imperatrix*. In queste composizioni, il suo carattere di personificazione era sottolineato non solo attraverso la rigida frontalità della sua figura ieratica ma attraverso la fissità della sua espressione. Un esempio monumentale eloquente è il mosaico absidale di S. Maria in Trastevere, eseguito nel 1140 (fig. 20): qui il Cristo Signore siede nell'asse dell'abside su un ampio trono che divide con la Sposa seduta alla sua destra; sulla verticale del suo capo si scorge la Mano del Padre che regge la corona a lui destinata. La *Ecclesia Sponsa*, a capo scoperto - si intravedono sotto la corona alcune ciocche di capelli all'altezza delle orecchie -, vestita della dalmatica imperiale ricamata con pietre preziose, volto impassibile, sguardo fisso davanti a sé, condivide il trono di Cristo (è *synthronos*); tuttavia, essendo di proporzioni più piccole, occupa uno spazio minore sul trono, il che consente alla figura di Cristo di campeggiare al centro dell'abside. Il *Christus Sponsus* esprime la sua comunione con la *Ecclesia* cingendola con la destra; l'iscrizione sul suo libro fonde un'espressione del *Cantico* (4,8a) con il primo versetto del Salmo 110, tradizionalmente cristologico: «*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*». L'invito del Salmo a sedere alla destra si trasforma così in quello a condividere il trono; mentre il riferimento al gesto dell'abbraccio, tratto anch'esso dal *Cantico*, è contenuto nel cartiglio della *Ecclesia-Sponsa*: «La sua sinistra è sotto il mio capo e la sua destra mi cinge» (Ct 2,6).



Fig. 20 L'*Ecclesia Vergine Sposa incoronata accanto al Cristo Sposo*, mosaico absidale, S. Maria in Trastevere, 1140

L'interesse particolare di questo mosaico è legato all'identificazione della figura femminile: si tratta unicamente della *Ecclesia Sponsa Imperatrix* oppure si tratta anche della Vergine Maria sposa? La datazione dell'opera, la rigidità della figura della *Ecclesia* come pure il fatto che siede già incoronata accanto al Cristo, inducono diversi studiosi a ritenere che si tratti unicamente della *Ecclesia Sponsa*, così in particolare Gertrud Schiller che scrive: «Anche se in questa raffigurazione entra in gioco il collegamento di idee Chiesa-Sposa-Maria, per il suo sostrato teologico il tipo della *Ecclesia imperatrix* è distinto da quello dell'Incoronazione di Maria, in cui quest'ultima compare ugualmente come *synthronos*. Infatti, mentre l'incoronazione è la conseguenza dell'assunzione di Maria in cielo, la *Sponsa*

Dei Ecclesia è sin dall'inizio l'Incoronata. Per questo non ne viene raffigurata l'incoronazione»³⁹. Rifacendosi all'antichità della dedicazione della basilica di S. Maria in Trastevere a Maria, altri studiosi ritengono invece molto probabile che già quando il mosaico fu eseguito ci fosse l'intenzione di riconoscere nella figura della *Ecclesia-Sponsa* anche quella di Maria (fig. 21).



Fig. 21 *L'Ecclesia Vergine Sposa incoronata accanto al Cristo Sposo* (part.)

La Vergine Assunta. L'iconografia dell'Assunzione, nelle nuove forme che assume in Occidente, costituisce un'altra delle forme precorritrici del modulo dell'*Incoronazione della Vergine*. Alla fine del X secolo, nella scena dell'Assunzione entra infatti la corona: è la *corona vitae*, già largamente presente nell'iconografia dei martiri e simbolo della ricompensa celeste che attende la Vergine Maria. Questo nuovo elemento dà luogo a diverse varianti: un angelo può incoronare l'anima della Vergine, raffigurata quale bambina⁴⁰, oppure la stessa funzione può essere svolta dalla Mano divina che regge la *corona vitae* sopra la Vergine morente⁴¹; o ancora, la Vergine Maria, già incoronata, è attesa da Cristo in cielo; in quest'ultimo caso, però, incomincia a trovare espressione la simbolica sponsale⁴².

³⁹ D'altra parte, essendo le cinque scene relative alla vita di Maria (da sinistra: Nascita di Maria, Annunciazione, Natività di Cristo, Epifania, Presentazione al Tempio, Transito della Vergine) della fascia absidale posteriori di mezzo secolo al mosaico absidale, non possono essere addotte a riprova di un senso originariamente mariano dell'immagine absidale (cfr. SCHILLER, 4/1, p. 100; nota 140).

⁴⁰ Come avviene nell'*Antifonario di Prüm*, fine X secolo (cfr. SCHILLER, 4/2, fig. 607, testo p. 98).

⁴¹ Come nel *Benedizionale di Aethelwold*, fine X secolo (cfr. SCHILLER, 4/2, fig. 604, testo p. 102).

⁴² Così nel *Messale St Martin di Tours*, XII secolo (cfr. SCHILLER, 4/1, fig. 608, testo p. 103).



Fig. 22 Assunzione-Incoronazione, miniatura, Messale di Stammheim, 1160 c.
(Schiller 4/2, fig. 610)

Nel *Messale di Stammheim* il significato sponsale è ormai chiaro (fig. 22): in alto, il Cristo Sposo, che si affaccia dall'emisfero celeste, tiene pronta nella destra la corona, mentre con la sinistra regge un cartiglio che segue l'arco dell'emisfera e sul quale è scritto: *Tota pulchra es amica mea; veni, coronaberis*; nella parte centrale della composizione, invece, la coppia *Sponsus-Sponsa*, stante, è raffigurata all'interno di una mandorla; il Cristo-Sposo circonda con il braccio destro le spalle della Vergine Maria⁴³.

Compare qui, nel gesto dell'abbraccio, un'altra espressione del cerchio della pienezza. Forse per il suo sapore immediatamente legato all'amore umano, il modulo dell'abbraccio fu usato per un periodo relativamente breve, tuttavia, anche nell'iconografia monumentale, ha dato luogo a opere mirabili. Nella coppia Sposo-Sposa dell'*Assunzione* di Cimabue nella basilica superiore di Assisi ad esempio, i contorni delle due figure fuse insieme disegnano una figura ovoidale di cui la mandorla luminosa che li circonda non fa che riprendere la sagoma.

⁴³ Nella sinistra il Cristo regge un cartiglio sul quale compaiono le parole di Mt 5,17: *Non veni solvere legem, sed adimplere*. Va osservato a proposito di questa miniatura che, accanto al tipo più diffuso nell'area germanica con i capelli sciolti, la Vergine continua anche ad essere raffigurata con il capo coperto dal mantello, secondo il suo abbigliamento tradizionale risalente al periodo paleocristiano.

La Vergine Sposa incoronata dal Cristo Sposo all'interno del cerchio celeste. Nel mosaico absidale di S. Maria Maggiore eseguito da Jacopo Torriti, posteriore di circa un secolo rispetto a quello di S. Maria in Trastevere, è possibile verificare con chiarezza quanto cambi la formulazione del tema quando è inequivocabilmente riferito alla Vergine (fig. 23): qui il Cristo Signore, pur essendo raffigurato in posizione frontale maestosa, condivide pienamente con Maria il trono: infatti, non lui occupa il centro dell'abside come a S. Maria in Trastevere, bensì la coppia *Sponsus-Sponsa* seduta simmetricamente rispetto all'asse centrale evocato di proposito attraverso la fascia decorativa verticale del grande cuscino purpureo, sul quale entrambi stanno seduti.



Fig. 23 Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine da parte di Cristo Sposo*, mosaico absidale, S. Maria Maggiore, Roma, 1295

Con la destra il Cristo Sposo pone sul capo di Maria un'alta corona, con la sinistra regge un libro aperto sul quale si leggono le stesse parole che a S. Maria in Trastevere: «*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*»⁴⁴. Quasi scomparso il motivo della maestà a causa della rinuncia all'atteggiamento fisso, ieratico della personificazione della *Ecclesia*, Maria, vestita qui secondo la foggia abituale della Deipara con l'ampio mantello riportato sul capo e la cuffietta a tenere i capelli, appare quale persona viva, rivolta verso il Figlio in atteggiamento di preghiera e di adorazione; non è più *Imperatrix* ma solo *Sponsa*.

Il trono volutamente deformato, la grande pedana emergente raffigurata in prospettiva inversa, i due poggiapiedi esagonali, lo schienale in forma di lira che accompagna, sottolineandola, la curva delle spalle dei due personaggi: tutta la struttura compositiva evoca la figura del cerchio, nella quale lo Sposo e la Sposa si trovano effettivamente inseriti (fig. 24). Essi appaiono infatti sullo sfondo di un immenso clipeo teofanico costituito da un cielo notturno trapunto di stelle e circondato dalla fascia smeraldina del firmamento anch'esso trapunto di stelle. Ne conosciamo ormai il significato; ma qui il cerchio celeste è per così

⁴⁴ Il collegamento tra Assunzione e Incoronazione è esplicitamente ricordato dall'iscrizione che corre sotto il trono e che consiste in un'antifona della festa dell'Assunta: «*Maria virgo assumpta est ad ethereum thalamum, in quo rex regum stellato sedet solio; exaltata est sancta Dei genetrix super choros angelorum ad celestia regna*».

dire duplicato: in quello che racchiude il Cristo Signore e la Vergine Deipara quel che appare è la Nuova Creazione nella sua visibilità: l'umanità glorificata del Verbo incarnato e l'umanità divinizzata della Vergine; il Nuovo Adamo e la Nuova Eva; l'emisfero superiore in cui si dispiegano a ventaglio i sette cieli dei padiglioni divini è invece allusione al mondo divino, trinitario, in quanto invisibile e al di là di tutto.



Fig. 24 Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine da parte di Cristo Sposo* (part.)

Per circa tre secoli (XIII-XV), il modulo dell'*Incoronazione della Vergine* conobbe una grandissima diffusione. Ne esistevano diverse varianti: la Vergine poteva essere raffigurata seduta o in piedi o in ginocchio su un cuscino; l'incoronazione poteva essere immaginata come già avvenuta, come nel caso del *Libro d'Ore* di Jean sans Peur (fig. 16), oppure venir compiuta dal Cristo Sposo o dal Padre oppure per mano delle Persone della Trinità.

4. Il cerchio dell'interiorità

Una fiammeggiante miniatura della metà del XVI secolo contenuta nel Libro d'Ore di Giovanni il Pacifico, duca di Clèves⁴⁵ (fig. 25) e raffigurante *l'Incoronazione della Vergine da parte della Trinità* ci consentirà ora di accedere al senso più profondo della figura circolare. Osserviamola: la Vergine sta seduta in posizione frontale, con le mani giunte, vestita di un abito celeste e di un mantello di velo leggero bianco intessuto di oro. Gli stessi colori: celeste, bianco e oro caratterizzano le due figure isomorfe del Padre e del Figlio, tra i quali aleggia la colomba dello Spirito, raffigurati nell'atto di posare una corona d'oro leggera sui capelli biondi, sciolti, di Maria. L'unità cromatica che ne consegue è però controbilanciata da uno stacco netto: i mantelli delle Persone divine sono infatti rosso fiamma. Lo stesso equilibrio tra unità e alterità viene significato attraverso la forma del *synthronon*: la linea orizzontale della pedana che separerebbe in modo insuperabile le Persone divine dalla Creatura-Sposa si interrompe infatti per seguire un percorso semicircolare aggettante, destinato a creare lo spazio per il sedile della Vergine, la quale si presenta così in posizione avanzata e ribassata rispetto al trono divino allargatosi ad accoglierla. La piramide di luce della figura di Maria va così ad inserirsi tra i manti color fuoco del Padre e del Figlio, rivelandosi finalmente come immagine speculare capovolta del cuore di luce del braciere divino: infatti come il cuore della fiamma è luce pura, incolore, così qui la zona centrale tra il Padre e il Figlio è luce pura, dalla quale la luce colorata irradia in grandi aloni successivi dorati e rosseggianti⁴⁶.

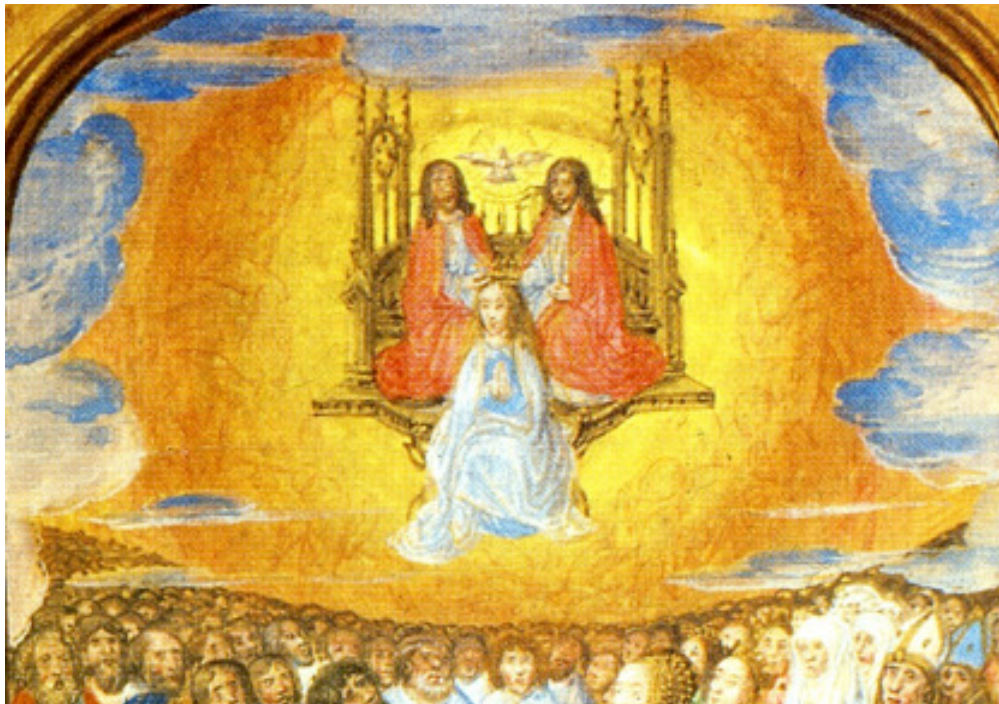


Fig. 25 *Incoronazione della Vergine da parte della Trinità* (part.), Libro d'Ore di Giovanni il Pacifico, duca di Clèves, Vat. lat. 3768, fol 162v, Biblioteca Apostolica Vaticana, dopo il 1511

Qui il cerchio non è solo la linea che avvolge ciò che in esso è contenuto, ma ciò che nasce dal Centro e avvolge, permea e contiene, in quanto irradia. Tale è infatti il segreto del cerchio: non essere altro che l'estensione del punto-centro dal quale si origina e scaturisce la vita. Per questo motivo nell'iconografia cristiana medievale il Paradiso terrestre è un

⁴⁵ Vat. lat. 3768, f. 162v; eseguita dopo il 1511 (cfr. G. MORELLO, *Libri d'ore della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 1988, pp. 38, 46).

⁴⁶ La relazione ricchissima della Vergine con il simbolo della fiamma sarà oggetto di un altro studio.

giardino circolare⁴⁷ a significare che l'Adamo creato è posto in una condizione di relazione perfetta con Dio in un presente intemporale, mentre la rottura della relazione implica l'uscita dal cerchio e l'ingresso nel tempo storico, lineare (fig. 26)⁴⁸. La Redenzione verrà dalla verticale della Croce che ristabilisce l'accesso al cerchio della relazione perfetta dell'intimità con Dio.



Fig. 26 Fra Mauro, *Il Paradiso*, XV secolo

La Theotokos nel Giardino primordiale: la Creatura-Sposa in Dio

Si spiega così, attraverso la valenza universale dei grandi simboli cosmici, la collocazione peculiare che l'Oriente bizantino - il quale non conosce il modulo dell'*Incoronazione della Vergine* né le forme circolari che spesso lo accompagnano - riserva alla Theotokos nel suo specifico modulo iconografico del *Giudizio Universale* (fig. 27): all'interno di uno spazio circolare collocato sopra la porta di accesso al Paradiso, come in una sfera isolata dall'ambiente circostante, la Vergine Madre siede su un piccolo trono in atteggiamento raccolto di preghiera, con le palme rivolte verso l'esterno; due angeli le fanno da guardia d'onore; una vegetazione primaverile di erbe fiorite e alberi frondosi carichi di frutta riempiono lo spazio concluso del cerchio. A volte, come in questa icona monumentale novgorodiana, all'interno di questo spazio - ma come uno che vi sia appena entrato - compare la figura del Buon Ladrone, il primo redento dalla Croce di Cristo.

È forse più facile, alla fine di questo itinerario figurativo-simbolico, intuire la funzione di questa immagine di silenzio e di pace inserita come una gemma solitaria nella composizione complessa e drammatica del *Giudizio Universale*: essa ricorda, attraverso il simbolo, che sin dall'inizio la Vergine purissima, la creatura pensata e benedetta dal Padre «in Cristo» (Ef 1,3), siede nel Giardino originario, ovvero vive in quella relazione interpersonale piena significata attraverso la terminologia sponsale. Da quella sfera di pienezza non è mai stata esclusa, lei stessa «giardino chiuso» (Ct 4,12) per un incontro tutto interiore; «sposa» in questo senso di perfetta interiorità reciproca.

⁴⁷ Queste considerazioni sono ispirate alla magistrale trattazione del tema del giardino fatta da Cesare Giraudo (C, GIRAUDO, *In unum corpus. Trattato mistagogico sull'eucaristia*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2001, pp. 53-70).

⁴⁸ Cfr. CHAMPEAUX-STERCKX, *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque 1972, pp. 76-79.



Fig. 27 *La Vergine in Paradiso*, part. di *Giudizio Universale*, icona monumentale, Novgorod, Galleria Tret'jakov, Mosca XV secolo

5. L'Incoronazione della Vergine di Enguerrand Charonton

E che attraverso la figura circolare venga espresso il mistero dell'interiorità della creatura al suo Creatore ne offre una formulazione straordinaria un'*Incoronazione della Vergine* da parte delle Persone della Trinità, nella quale le potenzialità espressive del cerchio raggiungono una ricchezza e un'intensità ineguagliate (fig. 28). Intendiamo parlare della pala d'altare dipinta tra il 1453 e il 1454 da Enguerrand Charonton⁴⁹ per la chiesa della Certosa di Villeneuve-lès-Avignon⁵⁰: essa fu oggetto di un dettagliatissimo contratto stilato dal committente dell'opera, l'abate Jean de Montagnac, e sottoscritto dal pittore, nel quale venivano indicati con estrema precisione sia i soggetti da raffigurare che le loro rispettive posizioni; l'opera compiuta dimostra che il pittore vi si è attenuto scrupolosamente⁵¹.

⁴⁹ Il nome di questo pittore conosce diverse grafie: Charonton, Charenton o Quarton.

⁵⁰ La pala – un olio di grandi dimensioni: 2,20 m di larghezza per 1,83 di altezza - fu commissionata per la cappella funeraria di papa Innocenzo VI, fondatore di quella Certosa. Vi fu collocata nel settembre 1454 per la festa di S. Michele.

⁵¹ I termini del contratto datato del 24 aprile 1453 sono riportati in Ch. Sterling, *Le Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton*, Paris 1939. A proposito della scena dell'*Incoronazione* è detto: «Deve essere rappresentato il Paradiso e in Paradiso la santa Trinità e tra il Padre e il Figlio non deve sussistere nessuna differenza; lo Spirito Santo dev'essere mostrato in forma di colomba e davanti Nostra Signora come sembrerà meglio a Mastro Enguerrand; la Trinità deve porre la corona sul capo di Nostra Signora. Item: gli abiti devono essere molto ricchi; quello di Nostra Signora di broccato bianco, come sembrerà meglio a detto Mastro Enguerrand; e intorno alla Santa Trinità ci devono essere Cherubini e Serafini. Item: a lato di Nostra Signora si deve mostrare l'arcangelo Gabriele con un gran numero di altri angeli e dall'altro lato san Michele ugualmente



Fig. 28 Enguerrand Charonton, *Incoronazione della Vergine da parte della Trinità*, pala d'altare, Villeneuve-lès-Avignon, 1454

Il dipinto è suddiviso orizzontalmente in due spazi di grandezza molto diseguale che corrispondono a mondo celeste e mondo terreno; una striscia di cielo atmosferico quasi incolore taglia il quadro per tutta la sua larghezza separando la zona celeste, che occupa i tre quarti dello spazio, dalla terra; grandi nuvole bianche cumuliformi temperano la durezza quasi geometrica del passaggio tra cielo terrestre e cielo divino. Quest'ultimo, di un blu profondo, grazie alla disposizione delle nuvole bianche che a destra e a sinistra fungono da piedistallo agli ordini di santi in Cielo⁵², assume l'aspetto di una gigantesca calotta sferica. Ci troviamo così di nuovo, inaspettatamente, di fronte all'antico schema della cosmografia simbolica sottilmente evocato (cfr. fig. 5 e 6).

Nella parte alta, il gruppo principale, di proporzioni monumentali, è costituito dalla Prima e dalla Seconda Persona della Trinità in atto di incoronare la Vergine Maria, raffigurata tra loro con le mani incrociate sul petto. La colomba dello Spirito, la cui parità di importanza con le figure del Padre e del Figlio viene sottolineata attraverso le dimensioni più grandi del solito e l'aureola crucifera identica alla loro, «partecipa» – dettaglio abbastanza raro - all'atto dell'incoronazione: sfiora infatti con il becco uno dei fioroni della

con un gran numero di angeli come sembrerà meglio a Mastro Enguerrand. Dall'altra parte [a sin.] Giovanni Battista con patriarchi e profeti come sembrerà meglio a Mastro Enguerrand» (citato in SCHILLER 4/2, p. 151).

⁵² Tutte le classi sociali e tutti gli stati di vita sono rappresentati, incominciando dal papa, dall'imperatore e dal re. La composizione si ispira ai grandi modelli tradizionali, quali il *Paradiso* dell'Orcagna (S. Maria Novella, Firenze) e con la sua disposizione simmetrica evoca anche i timpani delle cattedrali (cfr. J. LASSAIGNE, *Le Quinzième Siècle de Van Eyck à Botticelli*, Skira, Genève 1955, p. 70).

corona della Vergine⁵³. Per quanto riguarda la raffigurazione quasi perfettamente speculare del Padre e del Figlio, va ricordato che il canone del cristomorfismo risale alle origini dell'iconografia cristiana, mentre la perfetta somiglianza – l'isomorfismo – tra i due, che colpisce subito il riguardante, si incontra già nei libri miniati d'Oriente e d'Occidente a partire dal XII secolo. Anche la posizione peculiare della colomba, di cui le estremità delle ali muovono dal centro della bocca del Padre e del Figlio a significare la spirazione *a Patre Filioque* o *ab utroque*, ricorre in composizioni precedenti; per questo François Bœspflug, nella sua acuta e innovativa analisi iconografico-teologica della pala, mette in dubbio l'ipotesi diffusa di un influsso diretto delle conclusioni del Concilio di Firenze svoltosi quindici anni prima sulla formula iconografica, pur rilevando che nella pala di Enguerrand Charenton vengono sottolineati in modo particolare due aspetti del dogma trinitario: l'unità del Padre e del Figlio e la processione dello Spirito *sicut ab uno principio*⁵⁴.

Consideriamo ora la zona inferiore della pala, riservata al mondo terreno: essa è suddivisa longitudinalmente dal lungo spaccato bruno, irregolare, della crosta terrestre in due spazi che corrispondono a mondo terreno e mondo sotterraneo; quest'ultimo ospita, a destra l'inferno, a sinistra il purgatorio e il limbo. La terra è caratterizzata da un vasto paesaggio che, come scrive Itten, «costituisce una sorprendente evocazione della Provenza con il mare blu e le falesie dell'Estaque, il Mont Ventoux o la Montagne Sainte-Victoire»⁵⁵; in esso sono inserite simmetricamente le raffigurazioni fantastiche di due città: Roma, a sinistra, e Gerusalemme, a destra; entrambe caratterizzate dalla presenza – verso l'esterno del quadro – di un grande edificio sacro: a sinistra, lo spaccato dell'abside della basilica di S. Croce a Gerusalemme, nella quale il papa Gregorio sta celebrando la Messa mentre gli appare il Cristo della *Pietà*⁵⁶; a destra, un alto edificio dodecagonale cupolato preceduto da una ripida scalinata: indicato come il Tempio, con i suoi dodici lati allude inequivocabilmente alla Gerusalemme celeste.

Il Crocifisso che si erge al centro della terra, salendo fino all'oceano profondo del cielo superiore è l'unica forma che lega i due mondi. Questo Crocifisso, grandissimo se paragonato alle case del mondo terreno e piccolissimo invece a confronto dei personaggi celesti, vince visivamente l'incombere della separazione orizzontale tra terra e cielo, apparendo come asse vivente del Mediatore universale tra cielo e terra. Una mediazione che è anche elevazione: la croce costituisce infatti anche l'asse di convergenza di un movimento ascendente che, a sinistra, segue la linea delle anime che salgono dal Purgatorio attese dall'angelo e, a destra, quella della falesia sulla quale è piantata la croce; movimento ulteriormente favorito dallo spalancarsi sul mare aperto, proprio dietro la croce, di quell'estuario fantastico che bagna le mura delle due città. La verticale della salvezza trova il suo prolungamento naturale in quella sorta di corridoio luminoso che è costituito dalla figura della Vergine, giungendo in alto fino al braccio verticale della croce iscritta nell'aureola dello Spirito.

La contrapposizione tra le due zone, inferiore e superiore è netta: sotto regna la linea retta nella dimensione orizzontale ad esprimere la condizione terrena e la vita della Chiesa nella storia. Solo i due edifici sacri contengono la figura circolare: l'abside di S. Croce e l'esterno dodecagonale del Tempio-Gerusalemme celeste, e sono poi anche le uniche macchie di colore caldo ad indicare, come suggerisce Johannes Itten nella sua analisi,

⁵³ La corona della Vergine è sormontata da sette gigli d'oro: i sette doni dello Spirito Santo per Colei che è ricolma di Spirito Santo.

⁵⁴ Cfr. F. BŒSPFLUG, *La Trinité dans l'art d'Occident*, pp 130-134.

⁵⁵ J. ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 40.

⁵⁶ La basilica che era stata affidata ai Certosini, in occasione della loro prima fondazione romana, è esplicitamente citata nel contratto. Un'icona a mosaico di provenienza bizantina – la più antica di questo modulo – vi è tuttora custodita come reliquia.

impostata sul messaggio cromatico, che in essi gli uomini possono entrare in contatto con il mondo divino⁵⁷.

Nella zona superiore regna invece la figura circolare, evocata nei modi più raffinati: il gruppo della Trinità con la Vergine appare inserito in un ampissimo cerchio delineato inferiormente dalla grande piattaforma circolare – ellittica in prospettiva – di nuvole bianche sulla quale si allarga il manto blu della Vergine e, lateralmente, dalle due piattaforme di nuvole bianche, più piccole, ugualmente circolari, che sostengono i mantelli rossi del Padre e del Figlio. I cerchi sono dunque tre (fig. 29): il cerchio esterno che avvolge tutti i personaggi e fuoriesce superiormente dalla composizione, ampliandone ulteriormente la grandiosità e imprimendole un'elevazione indefinita; i due cerchi, nei quali sono incluse le figure del Padre e del Figlio. E questi due cerchi non sono tangenti ma si intersecano, originando una mandorla e proprio la mandorla è il «luogo» della Vergine: il centro del cerchio grande si trova esattamente sopra le mani incrociate della Vergine e i centri degli altri due sono allineati alla stessa altezza.

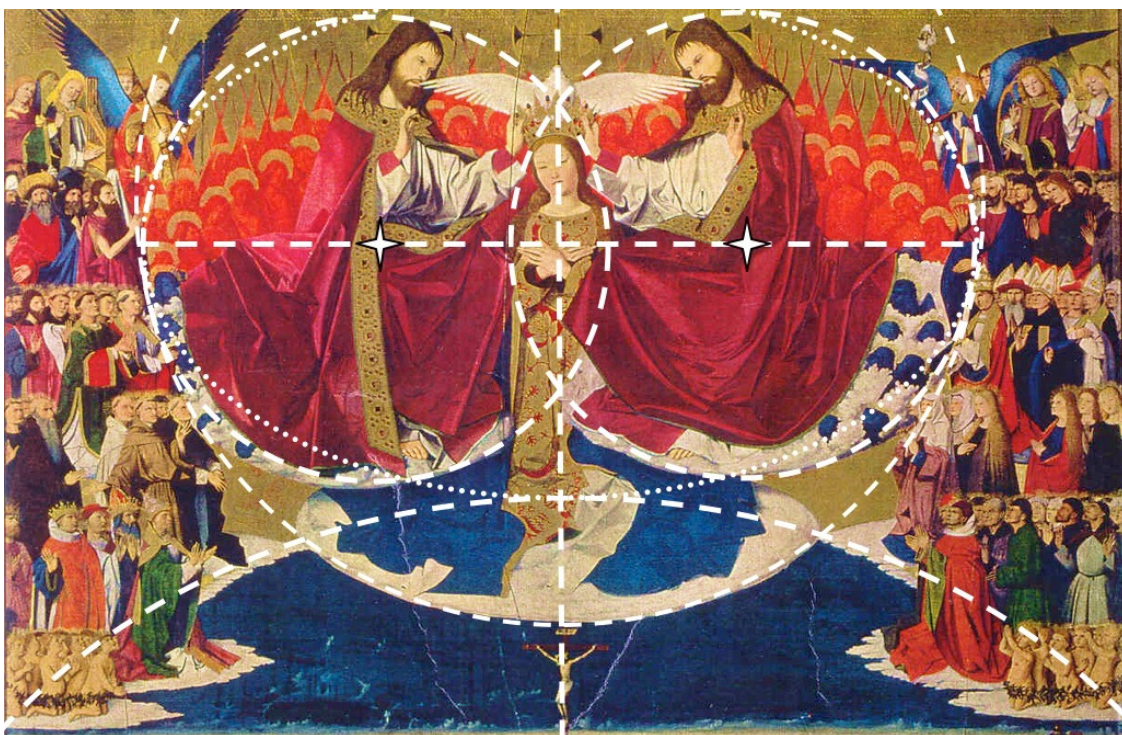


Fig. 29 Enguerrand Charonton, *Incoronazione della Vergine da parte della Trinità*
Schema della struttura compositiva (Muzj)

La scoperta stupefacente di questa struttura portante, manifesta e nascosta al tempo stesso, equivale a una rivelazione di senso⁵⁸: come nel caso della *Theotokos nel giardino del Paradiso* e della *Incoronazione* del Libro d'Ore di Giovanni il Pacifico ma con una intensità estrema, quel che si presenta a noi attraverso il simbolo figurativo è il mistero dell'inclusione della creatura nella vita stessa di Dio «prima della creazione del mondo» (Ef 1,4): per lo stesso motivo l'*Apocalisse* dice che la nuova Gerusalemme «scende dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo» (Ap 21, 2). Forse trova spiegazione in questo modo anche il dettaglio che veramente lascia senza parole rilevato da François Boespflug⁵⁹: tra il

⁵⁷ J. ITTEN, *Arte del colore*, p. 40.

⁵⁸ Non ne ho trovato l'indicazione in nessuno degli studi consultati.

⁵⁹ Egli lo riporta, affermando di non averne trovato menzione in alcun autore (cfr. F. BŒSPFLUG, *La Trinité dans l'art d'Occident*, p. 133).

pollice e il medio della mano libera (quella che non incorona) del Padre e del Figlio, sono stati applicati sulla tela due minuscoli cuori di ferro battuto. Ci sembra che la presenza di questi piccolissimi cuori confermi e riceva a sua volta conferma dalla struttura compositiva della Pala: si tratta dell'affermazione, peculiare della rivelazione cristiana, che la creatura, di cui la Vergine Maria è l'esemplare purissimo, nasce dal cuore di Dio e vive nel cuore di Dio ovvero è costituita in una relazione sponsale che le consente di partecipare alla vita intratrinitaria.

Mistero di interiorità sulla cui soglia si è affacciato un san Giovanni della Croce. Nella *Romanza sull'Incarnazione*, il Padre celebra il Figlio, insistendo sul fatto che egli è l'unico oggetto del suo amore: «Chi in nulla ti assomiglia / In me nulla troverebbe» (vv. 63-64); ma allo stesso tempo rivela che sarebbe disposto ad amare colui che amasse il Figlio dello stesso amore con il quale lo ama lui (vv. 71-73): «Una sposa che ti ami / Figlio mio volevo darti» (vv. 77-78). Rispondendo, il Figlio dirà a sua volta: «Sul mio braccio la farei reclinare / E nel tuo amore ella si infiammerebbe» (vv. 95-96). Anche qui, nel linguaggio del poeta, appare con forza che il mistero della creazione e della redenzione è un mistero di interiorità divina. Come spiega Charles André Bernard, riprendendo il pensiero di san Giovanni della Croce: «Il Padre crea perché il Figlio sia conosciuto e amato, il Figlio si manifesta perché il Padre sia glorificato. Creazione e incarnazione hanno dunque per origine e per fine l'amore, e si presentano come contenute nel misterioso spazio dell'eterno movimento di amore tra il Padre e il Figlio, che è lo Spirito Santo»⁶⁰.

Come abbiamo visto lungo tutta questa esposizione, è proprio quanto, nella grande arte cristiana, viene suggerito attraverso forma e colore dall'iconografia della Vergine Madre in rapporto alla Trinità: la creatura vive nel tempo lineare redento dalla verticale della Incarnazione-divinizzazione ma la sua origine e la sua meta è il cerchio della vita intratrinitaria; essa esiste nel senso pieno del termine unicamente come Sposa:

«Infatti come il Padre e il Figlio
E colui che da essi procedeva
Vivono l'uno nell'altro,
Così sarebbe la Sposa;
Assorbita dentro Dio,
Viverebbe la vita di Dio» (vv. 161-166).

⁶⁰ Cfr. CH.A. BERNARD, *Il Dio dei mistici. Le vie dell'interiorità*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1996, pp. 486-487.