

Corrado Bologna

*Compassio Virginis\**

A mia madre, nata  
nel battesimo  
alla vita nuova  
con il nome *Rinata*

### 1. Presenza, crisi, riscatto ai piedi della Croce.

Stabat mater dolorosa  
iuxta crucem lacrimosa,  
dum pendebat filius;  
cuius animam gementem  
contristantem et dolentem  
pertransivit gladius.<sup>1</sup>

La scena del dolore è concentrata tutta nella litania degli aggettivi e dei participi che scandiscono l'immagine fulminea e tremenda della Passione, in questo avvio del celeberrimo *planctus* pseudo-jacoponico, il cui testo si riverbera lungo i secoli negli *Stabat mater* struggenti di Pergolesi e di Rossini.

La *mater dolorosa* e *lacrimosa* ai piedi della croce su cui *pendet* il Figlio; la spada atroce che trapassa la sua anima *gemens*, *dolens* e *contristans*. In una lunghissima tradizione in cui pietà popolare e sublimità degli artisti e degli scrittori si intrecciano e si moltiplicano vicendevolmente, l'icona della Madre straziata che fissa lo sguardo da sott'insù sul corpo del Figlio crocifisso pervade l'immaginario con una forza icastica senza pari. La gestualità sconvolta di Maria e del gruppo canonico dei *contristantes* (Giovanni, Maddalena, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo) viene fissata in uno schema iconografico stabile, sostanzialmente immutato nei circa due millenni di storia dell'arte e della letteratura.

Innumerevoli esempi ripetono con varianti minime la fenomenologia del *threnos*, sostanzialmente immobile, determinata nelle sue funzioni e nei suoi protagonisti fondamentali:<sup>2</sup> la Croce al centro, con il Figlio e la sua Morte; ai piedi, la Madre e il suo Dolore, tanto assoluto da farsi quasi astratto rispetto a quello della folla dolente. La partecipazione della Vergine, accentuata nell'arte bizantina a partire dal X secolo, e sulla base di questo modello introdotta nell'arte italiana del Due e del Trecento, aumenta il *pathos* della scena. In molte immagini dell'Oriente bizantino e dell'Occidente anche post-medievale la Madre è sola, alla destra della croce, accompagnata da Giovanni, sulla sinistra, dunque alla destra dell'icona, in quella che i greci definiscono *déesis*.

Nell'evento-crocifissione e nel segno della croce che sintetizza, rendendolo memorabile, quel gesto fondativo, viene additato un *axis mundi* di straordinaria potenza figurale, *cardo* e *decumanus* nei quali la Storia

---

\* Questo saggio viene pubblicato, nella forma molto ridotta in cui fu originariamente redatto e letto, anche negli Atti del XV Simposio Internazionale Mariologico organizzato a Roma, nei giorni 4-7 ottobre 2005, dalla Pontificia Facoltà Teologica "Marianum". Ulteriormente sviluppato (specie per quanto riguarda gli aspetti iconografici), apparirà in forma di volume, insieme allo studio di Carlo Ossola sulla *Dormitio Virginis* al quale si si fa cenno nel testo.

<sup>1</sup> Cfr. IACOPONE, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, reprint 1977, p. 339.

<sup>2</sup> Sul tema iconografico della Deposizione si vedano almeno: art. *Croce*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. IV, *Col-Dya*, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia cattolica, 1950, coll. 953-981 (specie 974 sgg., per *La Crocifissione nell'arte e Il Crocifisso nell'arte*); K. WEITZMANN, *The origins of the Threnos*, in AA. VV., *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, 1961, pp. 476-90; G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, II, 1972, pp. 164-68; E. PARKER, *The Descent from the Cross*, 1978; L. BRUBAKER, *Deposition from the Cross*, in *Dictionary of the Middle Ages*, a cura di J.R. Strayer, IV, New York, Scribner's Sons, 1984, p. 157. Sulla crocifissione come supplizio giudiziale da rendere pubblico e da esporre a fini "deterrenti", e più in generale sullo "spettacolo della sofferenza" fra Medio Evo ed età moderna, si veda il ricco e intelligente studio di M. B. MERBACK, *The Thief, the Cross and the*

incrocia il suo Oltre e, attraverso la memoria del Sacrificio assoluto, proietta sull'orizzonte metafisico ed etico il «cammin di nostra vita»: quindi la Croce diviene anche un *axis historiae* che inaugura una nuova temporalità. Grazie a questa densità archetipica il segno-croce e il piano mitografico-iconografico sul quale esso si impernia divengono elementi decisivi del più formidabile *theatrum memoriae* allegoristico mai edificato in Occidente: nel più pieno e intenso significato del termine, una *ricapitolazione mnemotecnica* dell'esistenza umana come dialettica di *presenza culturale, crisi e riscatto*.

Faccio intenzionalmente ricorso alle categorie che Ernesto de Martino introdusse nell'antropologia culturale e nella storia delle religioni mezzo secolo fa, persuaso che esse offrano ancora il più raffinato e solido strumento ermeneutico per accostarsi da una prospettiva scientifica di carattere antropologico (ma anche, come cercherò di mostrare, filologico, storico-artistico e storico-letterario) ai temi della *passione* e della *compassione*. Mi sembra davvero mirabile e feconda, anche nella prospettiva che qui intendo delineare, la formula nella quale, studiando la tradizione che collega il *lamento funebre antico* al *pianto di Maria*, in un percorso di amplissima escursione che rinviene le radici storiche mediterranee dei rituali funerari cristiani, de Martino condensò l'interpretazione del *cordoglio* che di necessità accompagna una morte, ogni morte. Il lutto come elaborazione simbolica della perdita che espone al pericolo di cancellare il senso e il valore della realtà, dice de Martino, può venire compreso appieno solo all'interno «della grande tradizione culturale che riconduce il lavoro del cordoglio al “far morire i nostri morti in noi”, cioè al far passare i morti nel valore, trascendendo con ciò la situazione luttuosa».<sup>3</sup>

La frattura segnata dalla morte, nella vita di un uomo e in quella di ogni gruppo umano, rappresenta una crisi ontologica e antropologica profonda, che può provocare il tracollo del fragile equilibrio fra stabilità e labilità, fra progetto e dissoluzione. Sul bordo del rischio estremo, nell'atto in cui la crisi dell'esserci minaccia l'esistenza alle sue basi, l'individuo, la società, imparano a proteggersi, elaborano le misure per difendere la propria presenza attraverso la tecnica protettiva del rito, che restituisce movimento al tempo, speranza nella vita opposta alla stasi e all'inerzia della morte. Riplasmato sull'orizzonte fondativo della narrazione sacra (di quella che de Martino chiama l'*historiola mitica*) il rito rappresenta «per così dire il supporto tecnico della reintegrazione, lo strumento di fondazione del nuovo equilibrio, l'arma di riconquista del diritto dei vivi».<sup>4</sup> Con la «seconda morte culturale che l'uomo procura alla “prima morte” naturale, ridischiudendo il “diritto dei vivi”» il rito, e il *mythos* che lo sostiene, mediano la crisi di disperazione verso una nuova speranza di futuro in cui il morto entrerà nel mondo della memoria dei vivi e la sosterrà, collaborando a proteggerla.

In una dimensione puramente antropologica (prescindendo dunque dal dettagliato esame delle componenti filosofico-teologiche, complesse e delicate, che il tema della *Compassio Virginis* comporta) estenderò l'idea di de Martino alla rappresentazione dello *Stabat mater*: l'immagine della *Mater dolorosa* che osserva piangendo, in assoluta derelizione, la morte del Figlio, e che la accetta superandone l'abisso, attraversando quel batarro di amarezza sconfinata che scrittori e pittori descrivono con dovizia di dettagli, svolge sul nuovo orizzonte dei valori cristiani il ruolo di riplasmazione peculiare del *mythos*. La sua storia emblematica è proiettata al di là della Storia, collocandosi in un “tempo” che sta *prima* e *fuori* del tempo nostro di dolore e di mancanza, e fa cenno al “tempo” metafisico, non misurabile perché pieno e senza limiti, che verrà “dopo” che il tempo sarà esaurito.

Se è lecito esporre in termini schematici una questione di tale ampiezza e difficoltà, dirò che nell'evidenza tangibile dello schema iconografico, ove non manca mai la *déesis* sofferente ai piedi della croce, la *passione* del Figlio viene accompagnata e in certo modo moltiplicata da questa *com-passione* della Madre. La compassione della

---

*Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, London, Reaktion Books, 1999, la cui conoscenza devo alla cortesia di Anna Maria Luiselli Fadda.

<sup>3</sup> E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975, p. 53 (il titolo originario nella prima edizione del 1958, mutato nel 1975 dallo stesso autore, era: *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 213.

Madre possiede forza simbolica sufficiente ad assorbire e condensare il terrore, il dolore, la *crisi di presenza*<sup>5</sup> generati dalla passione e morte del Figlio. Li fa “passare” in sé, e in noi, per così dire vivendo fino in fondo una morte che “fa passare” la morte stessa: *una morte che fa morire la morte*.

## 2. La *Mater dolorosa* e la derelizione del mondo.

Il dolore della Madre invade l’universo: è il dolore universale. Un *cordoglio cosmico* accompagna la crocifissione e la “fa passare” in valore, sottolineandone l’unicità e la radicalità. Uno dei più alti e drammatici *planctus Virginis* del laudario jacononico (per quanto si tratti di un testo, come altri cui mi riferirò, trasmesso dal solo, isolatissimo codice urbinato, e dunque precocemente escluso dalla vulgata umbra: ma su questo dato occorrerà sviluppare una riflessione più approfondita)<sup>6</sup> esemplifica meravigliosamente come le lacrime della Madre divengano lacrime del cosmo, quasi che l’eccesso di pervasività, l’onnipresenza del dolore giungesse a lenirlo:

[...]

Planga la terra, planga lo mare,  
planga lo pesce ke sa notare,  
plangan le bestie nel pascolare,  
plangan l’aucelli nel lor volare.

Plangano i fiumi e rrigarelli,  
plangano pietre et arvoscelli;  
tucti facçamo planti novelli  
edd-io dolente plu ke kivelli.

Planga lo sole, planga la luna,  
planga planeta onenessuna,  
l’aire, lo foco cun facça bruna  
siano a lo pianto ke ss’araduna.

Planga lo bene, planga lo male,  
planga la gente tucta ad uguale:  
mort’è lo rege celestiale,  
e nno de morte sua naturale.

[...] <sup>7</sup>

Con l’elenco di tutte le cose e di tutti gli esseri dell’universo, fisici e metafisici, ribattuto con tonalità apocalittiche che sembrano rinviare a certe sequenze anaforiche della *Bibbia* (l’*Ecclesiaste*, i *Salmi*), ma che potrebbero rammentare anche alcuni *Carmina burana*, il creato pare restituito a una condizione edenica primitiva, pre-istorica.<sup>8</sup> L’atmosfera di apocalisse, di *rivelazione* che produce uno *svelamento* della natura profonda della realtà,

---

<sup>5</sup> Cfr., *ibid.*, tutto il cap. I, *Crisi della presenza e crisi del cordoglio*, e specialmente il § 2, *La presenza malata*, e il § 4, *La crisi del cordoglio*. De Martino, con felice formula, definisce *ethos del trascendimento* il lavoro del cordoglio e della reintegrazione culturale mediante cui si supera «l’esperienza di ciò che passa senza e contro di noi», *facendo passare* il dolore in nuovo orizzonte di valori: cfr. *ibid.*, pp. 43 e 47. Si veda anche ID., *Il mondo magico*, Torino, Boringhieri, 1948, 1967<sup>3</sup>, specie pp. 185 sgg. e 261 sgg.

<sup>6</sup> Sulla tradizione testuale del laudario jacononico sono fondamentali le ricerche di L. LEONARDI, *Per il problema ecdotico del laudario di Jacopone: il manoscritto di Napoli*, in «Studi di filologia italiana», XLVI, 1988, pp. 13-85; *La tradizione manoscritta e il problema testuale del laudario di Jacopone* in AA. VV., *Jacopone da Todi. Atti del XXXVII Convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 2000)*, Todi, Centro Italiano di Studi sull’alto Medioevo, 2001, pp. 177-204.

<sup>7</sup> Il testo in R. BETTARINI, *Jacopone e il Laudario urbinato*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 493 (*Recuperi jacononici dal Laudario Urbinato*, n° III [10], *De planctu Virginis*).

<sup>8</sup> Una simile prospettiva si conserva fin nel cuore dell’agiografia ufficiale minoritica, soprattutto nella *Vita* composta da Tommaso da Celano: cfr., da ultimo, R. MICHETTI, *Francesco d’Assisi e il paradosso della minorità. La «Vita beati Francischi» di Tommaso da Celano*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2004, in particolare Cap. V, *Nel mondo*, § 1 (*Dalla sete di martirio alla riscoperta della natività*) e § 2 (*Predicare al creato con il creato*).

sgorga dalla sospensione temporale cui il catalogo delle Cose piangenti fa cenno: la stessa che nell'apocrifo *Vangelo di Giacomo* rappresenta il blocco del tempo di fronte allo scandalo della Croce. Ma la lauda è impastata di francescana tenerissima creaturalità, e induce la metamorfosi del pianto delle Cose per la Morte in una lode del Morto cantata attraverso le Cose che piangono, affratellate in pienezza di libertà spirituale dal dolore per quella perdita: trasforma dunque il *planctus* in *lauda*. «Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale, / de la quale nullu homo vivente po' skappare...»: <sup>9</sup> alla *morte prima*, quella del corpo, in quanto uomo nessuno, neppure il *figlio dell'uomo*, «po' skappare». Anzi, proprio il dramma cosmogonico della sua morte umana di Dio incarnato in corpo terrestre dichiara inevitabile la morte, e così, con la forza della fondazione mitica, suggella e insieme libera, riassumendole e sublimandole, tutte le morti umane passate, presenti e future. Chi la morte «trovarà ne le sanctissime voluntate» del Signore, costui, dopo la morte, grazie alla morte, è ormai libero dalla morte: a lui «la morte secunda no 'l farà male».

D'altra parte questo pianto universale ha caratteristiche retorico-stilistiche, ma anche emozionali e spirituali, assolutamente identiche alla lode di Amore che il mondo intero innalza, in un'altra lauda famosa dello stesso Jacopone, *Amor de caritate, perché m'ài ssi feruto?*. Qui il canto, punteggiato da un'iterazione altrettanto «forsennata», <sup>10</sup> secondo uno stilema diffuso già nella lirica cortese provenzale e siciliana pareggia Amore e Morte (chi canta la lauda dichiara di *morire d'amore*), fondendoli in una identica esperienza dell'oltranza, della dismisura, lacerante «metafisica dell'amore estatico»: <sup>11</sup>

“Amore, Amore” grida tutto 'l mondo,  
 “Amore, Amore” onne cosa clama.  
 Amore, Amore, tanto si prefondo,  
 chi plu t'abbracia, sempre plu t'abrama!

[...]

Amore, Amore, quanto tu me fai,  
 Amore, Amore, no 'l pòzzo patere!  
 Amore, Amore, tanto me tte dàì,  
 Amore, Amor, ben credo morire!  
 Amore, Amore, tanto preso m'ài,  
 Amore, Amore, famme en te transire!  
 Amor, dolce languire, morir plu delettoso,  
 Amor medecaroso, anegam'enn amore.

Amore, Amor, lo cor sì me sse spezza,  
 Amore, Amor, tale sente firita!

[...]

Amore, Amor-Iesù descideroso,  
 Amore, voglio morire te abbracciando,  
 Amore, Amor-Iesù, dolce meo sposo,  
 Amore, Amor, la morte t'ademando,  
 Amore, Amor-Iesù, sì delettoso,  
 tu me tt'arènni en te me trasformando!<sup>12</sup>

<sup>9</sup> FRANCESCO D'ASSISI, *Laudes creaturarum*, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, pp. 31-34 (e cfr. II, pp. 794-95); il testo è ripreso ora in: *Antologia della poesia italiana*, 3 voll., a cura di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997-1999, I, pp. 22-24 (e cfr. pp. 947-48).

<sup>10</sup> Cfr. P. CANETTIERI, *Introduzione* alla scelta antologica, da lui curata e commentata: *Jacopone e la poesia religiosa del Duecento*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 5-87 (a p. 61): «“Amore” è un termine che torna centinaia di volte nel laudario iacoponico ed è assente in poche laude, con un'occorrenza che probabilmente non ha uguali neanche nella lirica profana. [...] In Jacopone, l'iterazione si fa forsennata, priva di misura [...]».

<sup>11</sup> M. CASELLA, *Il Cantico delle Creature, testo critico e fondamenti di pensiero*, in «Studi medievali», n. s. XVI, 1943-1950, pp. 102-34, specie 127 sgg., nel paragrafo dedicato a *Caeli enarrant gloriam Dei* (richiama la definizione anche P. Canettieri, *Introduzione* cit., p. 62).

<sup>12</sup> Il testo in IACOPONE, *Laudes*, ed. F. Mancini cit., pp. 288-89, vv. 259-62, 267-76, 283-88 (l'intera lauda, n° 89, alle pp. 280-89); i corsivi sono miei.

L'universo ora piange insieme con la Madre la morte del Figlio, esattamente come ad Amore-Gesù dichiarava un amore-morte capace di trasformarlo in lui: di trasformare cioè, attraverso amore-morte, ogni singolo individuo e la realtà intera in Gesù morto, facendo tutto «en [lui] transire».

Come la Madre, insieme alla Madre, il mondo intero piange, quasi astraendo il pianto dal Figlio, e perfino dalla Morte. Piange, piange soltanto. L'universo intero si ferma, nell'ossessività catalogatoria e anaforica dell'elencazione (ecco allora il sole e la luna, immobili, fuori del tempo, compresenti ai lati della croce in tante immagini medievali).<sup>13</sup> E così la solitudine senza risarcimento della *Mater dolorosa* sussume e trasforma la solitudine di tutti noi che la guardiamo e in lei ci immedesimiamo. In quel "far morire la morte" attraverso il pianto che tematizza e verbalizza l'assurdo del dolore e della morte si svolge sul piano metafisico la funzione antropologica riconosciuta da Ernesto de Martino nel pianto che riesce a «"far morire i nostri morti in noi"», ovvero a «far passare i morti nel valore».

È *facendo morire in sé la morte*, è restituendo voce e parola al cosmo ferito a morte, ammutolito e paralizzato, che quel cordoglio apre alla prospettiva della resurrezione, del ritorno dalla morte alla vita, come nuovo orizzonte di valori. Perduta in apparenza nell'oceano della derelizione più completa, la solitaria angoscia della Madre immobile ai piedi della Croce si scioglie in tal modo in canto di amore-dolore, in *planctus* che è pianto di liberazione e di speranza: quindi di salvezza.

La Madre *si salva, ci salva*, attraverso la sua compassione, che è anzitutto compassione per la passione del Figlio, e diventa quindi compassione per la passione del mondo dinanzi alla passione del Figlio. Così viene traghettata, e noi con lei, a nuova vita e al progetto di nuovi contenuti di speranza. Al silenzio, alla disperazione muta e immota della *Mater dolorosa* le parole e i gesti del *planctus* restituiscono significato: il dramma si sblocca in catarsi, esattamente nella dimensione in cui de Martino individua nel canto doloroso del pianto il momento della restituzione all'orizzonte di senso della *presenza ferita a morte dalla morte* (così nell'individuo come in un'intera cultura), che una volta «caduta in crisi di oggettivazione o di trascendimento *passa* essa stessa in luogo di *far passare*, perdendo sé stessa nel contenuto e il contenuto in sé stessa».<sup>14</sup>

### 3. "Maria" diventa "Amara".

Lo strazio della crocifissione non apre allo straniamento dal mondo, al furore distruttivo, al delirio di negazione. Di fronte al corpo del Figlio morto, inerte, senza più movimento né espressione, il dolore che negli umani genera malattia, *passione*, si fa per la Madre *com-passione*, partecipazione alla sofferenza. In quel momento di sospensione dialettica che incastra il Non-più nel Non-ancora, non c'è altro che la scena dell'immobilità, dello svuotamento. Non sembra darsi più, in quell'istante, né «trascendimento» né «sublimazione»: solo dolore, staticità, derelizione.

Quello che de Martino definisce, nella descrizione antropologica del pianto funebre, il «momento tecnico del lamento come controllo rituale del patire»,<sup>15</sup> nel *planctus* della *Mater dolorosa* si traduce in un progressivo recupero della presenza smarrita attraverso l'articolazione verbale e gestuale del *compianto*, e quindi di un crescente ridimensionamento di quell'abbandono totale alla sofferenza che l'iconografia traduce, in esempi innumerevoli, attraverso la *perdita dei sensi* di Maria. Tuttavia proprio l'addensarsi sulla Madre della tensione emotivo-sentimentale legata alla morte del Figlio, fino alla caduta e alla "piccola morte" dello svenimento infrange l'aderenza rigorosa al

---

<sup>13</sup> Cfr. O. POMPEO FARACOVI, *Il tema dell'eclissi di sole alla morte di Cristo in alcuni testi del tardo Quattrocento*, in «Micrologus», XII, *Il sole e la luna/The sun and the moon*, Firenze, SISMEL-Ed. Del Galluzzo, 2004, pp. 195-215. Si veda anche, nello stesso volume, il saggio di P. DRONKE, *Sole e luna: l'immaginario poetico dal II al IX secolo*, pp. 275-90.

<sup>14</sup> DE MARTINO, *Morte e pianto rituale* cit., p. 24.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 60.

dettato evangelico, mai alterato nelle laude popolari, che invece, nell'*esecuzione drammatica* della passione, conservano una rispondenza esatta con la lettera del testo sacro: in questo caso con lo «Stabant iuxta crucem...» di *Giovanni* 19, 25. Già all'altezza del passaggio fra XI e XII secolo un mistico altamente sensibile alle modulazioni del *pathos* drammaturgico proiettato nei gesti esteriori al fine di produrre una profonda immedesimazione interiore, qual è Bernardo di Chiaravalle, nel *De planctu beatae Mariae* (o *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*) con violenti ossimori costruisce nel *theatrum memoriae* dell'anima alcune lancinanti *imagines agentes*, descrivendo la Vergine «quasi mortua», ma incapace di «transire» davvero: «vivens vivebat moriens, vivens mortua erat».<sup>16</sup>

La spiccata teatralizzazione dei gesti aumenta la partecipazione alla rappresentazione del *pathos*, ma piuttosto per l'aspetto della *crisi* che per quello del suo *trascendimento* mediante il cordoglio. Maria è raffigurata e esaltata, nello svenimento, proprio e soltanto come Madre, *Mater dolorosa* che cede all'immensità di un dolore rappresentato, in quell'attimo, come privo di un orizzonte di riscatto, come assoluto annichilamento ontologico. Perché la dialettica del riscatto possa compiere il proprio travaglio è necessario che la *Mater dolorosa* si trasformi in *Mater compatiens*, che dall'immobilità irrelata e vuota di senso torni al gesto della partecipazione, e così "faccia passare" nel pianto il mutismo e la paralisi che accompagna la perdita della presenza e dei sensi: allora il pianto si tradurrà in *planctus*, ritroverà le parole per dire e "far passare" il dolore solipsistico trasformandolo nel valore condiviso del cordoglio collettivo, di cui la Madre che com-patisce il Figlio è fulcro e paragone.

Lo svenimento di Maria è generalmente inserito nello schema iconografico della crocifissione. Non mancano però splendidi esempi collegati alla deposizione: tema «particolarmente favorito dalle confraternite»<sup>17</sup> con progressiva frequenza, fino al grande successo del Quattro-Cinquecento, quando verrà sempre più marcata, «nel divino cadavere, abbandonato nelle braccia dei depositori ed avviato verso l'estremo oltraggio del sepolcro, comune destino che attende tutti i mortali, una sottolineatura della dimensione umana che trovava più pronta comprensione e migliore accoglienza presso quelle compagnie laicali che per lo più si mostravano già attente a quei sintomi di devozione riformata e moderna che si annunciavano».<sup>18</sup>

Credo che, per intendere più pienamente sul piano epistemico il senso della continuità antropologica nella devozione e degli scarti nell'interpretazione dei gesti fissati negli schemi iconografici, si possa riflettere sul ricorso della storiografia allo stesso aggettivo, *spirituale*, per definire tanto la corrente minoritica della seconda metà del Duecento quanto l'indirizzo religioso del primo Cinquecento, che costeggia e talora varca i confini della Riforma. Proprio intorno alla fisicità umana, mortale, terrestre della *Passio Christi* e al suo valore metafisico e soteriologico, si impernia, sia pure con differente modulazione e intensità e con diversa prospettiva ideologica, la saldatura fra il patetismo *spirituale* due-trecentesco e quello quattro-cinquecentesco. Il primo è ispirato dalla cristologia francescana di Bonaventura e dai suoi esiti apocalittici, escatologici, addirittura "mistici" presso gli "Spirituali" (ma anche presso scrittori quali Jacopone e correnti ascetico-penitenziali come i *Flagellanti* di Ranieri Fasani), che sottolineano la centralità dell'Incarnazione di Dio nel corpo dell'Uomo, e quindi esaltano le sue sofferenze, sostituendo, anche nella

---

<sup>16</sup> Cfr. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De planctu beatae Virginis*, in *PL*, 182, col. 1139A: «Quem cum attingere valebat, in osculis et amplexibus ruens de suo carissimo filio saciari non poterat; sed dum de cruce in terram depositum fuit supra ruens pre incontinentia et immensitate doloris quasi mortua stetit et transire non posse visa est». Della diffusione popolare del tema, mediata dalle lingue volgari, oltre che delle laude di cui mi occuperò mi sembra un testimone importante, sebbene non sufficientemente valorizzato nella critica, il *Planctus* duecentesco in provenzale, che ricalca fedelmente il dettato di Bernardo: cfr. *Altprovenzalische Marienklage des XIII. Jahrhunderts*, hrsg. von W. Mushake, Niemeyer, Halle am Saale, 1890, vv. 516-20 e 535-40, pp. 22-23: «E per parlan el s'en anava / e comessava de falhir, / car ja era pres del morir. / Tan grans era lor desconortz / que amdui eran coma mortz. [...] Dolors l'era glazis mortals, / la mortz li falhia, non ren als; / car, e si morir non podia, / vezen so filh el cor moria. / Sela mortz li era plus dura / que si moris segon natura». Alle pp. 41-51 è pubblicato il *Tractatus* di Bernardo, fonte del *Planctus* volgare (cfr. pp. 47-48).

<sup>17</sup> Così R.P. CIARDI, *Il Rosso e Volterra*, nell'omonimo catalogo della mostra aperta a Volterra dal 15 luglio al 20 ottobre 1994, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 17-99 (a p. 72).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 73.

centralità iconografica, il folle strazio della Croce alla maestà trionfante del *Pantocrator* bizantino.<sup>19</sup> Il secondo, riunificando correnti agostiniane e pelagiane in vista di un «misticismo della redenzione»<sup>20</sup> (ad esempio nel *Beneficio di Cristo*), promuove una sorta di «“grado zero” della religiosità italiana del Cinquecento», «l’esaltazione esclusiva di un Dio misericordioso, pronto a soccorrere, mediante il sacrificio del proprio figlio, la fragilità umana».<sup>21</sup> Il “caso”-Ochino, generale dei Cappuccini, la più recente famiglia riformata dell’*Ordo Fratrum Minorum*, in fuga dall’Italia verso una soluzione tutta riformata delle proprie elaborazioni *spirituali*, potrebbe essere un segno di una simile continuità-metamorfose ideologica e devozionale.

In questa luce sarebbe interessante svolgere un esame analitico, in termini quantitativi e qualitativi, della diffusione fra XIII e XVI secolo del tema dello svenimento di Maria durante la crocifissione o all’atto della deposizione dalla croce, che esamini il variare, l’articolarsi e il progredire di questa accentuazione degli aspetti più antropologicamente accesi. L’aumento di pateticità imperniato sulla sofferenza dell’uomo-Cristo condurrà, specie nell’epoca manieristica in cui l’attività dei pittori sarà spesso screziata da elementi ideologici di carattere spirituale, a dare un grande risalto appunto alla dimensione umana di quella tragedia insieme fisica e metafisica, fondatrice di tutte le tragedie terrestri.

Mi limito qui a ricordare, più ancora che le scene medievali (peraltro non rare), le due *Deposizioni dalla croce* del Rosso Fiorentino: quella di Volterra, databile al 1521 (cfr. **TAV. 1**), tutta metallica e plastica, sospesa nel vuoto metafisico di un fondale monocromo e assolutamente vuoto, come di smalto, con i corpi agitati e spencolanti dalle scale degli uomini sulla croce che depongono un Cristo già intaccato dal colore ombroso della morte, e la Madre senza sensi, dal volto scuro, sorretta da due donne, con Maddalena inginocchiata che le stringe le gambe; e l’altra mirabile di Borgo Sansepolcro, del 1528 (cfr. **TAV. 2**), dove, mentre un inquietante personaggio dalle fattezze ferine insiste dietro la figura della Madonna, nello spazio compositivo che la sovrasta, la Madre, il volto terreo, sorretta da una folla che invade ogni angolo del dipinto accalcandosi intorno a Maria e al corpo ormai addirittura violaceo di Cristo, occupa al centro della scena, in linea perfetta con l’asse verticale della croce che s’intravede sullo sfondo, le braccia distese, formando lei stessa con le proprie membra il segno di una croce simbolica, mentre un’altra ne scandiscono i due corpi suo e del Figlio, disteso ortogonalmente. Per valutare la tenuta del modello due-trecentesco fin dentro al cuore della spiritualità inquieta del Rosso non dovrà trascurarsi il fatto che la Compagnia della Croce di Giorno, committente della tavola volterrana, si richiamava a forme di religiosità tipicamente francescane, centrate sull’assunzione individuale della Croce e sull’*imitatio* della sofferenza emblematica di Cristo; anche la Compagnia di Santa Croce, che commissionò al Rosso l’altra deposizione di Borgo Sansepolcro, intendeva (come dimostra il contratto di assegnazione) «rendere particolare onore al corpo di Cristo» e al dramma della sua morte.<sup>22</sup>

La gamma linguistica della sofferenza muta infine sciolta in lacrime, dell’abbandono al non-essere e del ritorno al canto dolente, è larghissima nei laudari, a partire ancora una volta da quello jacobonico, francescano e creaturale, mistico e raffinato nel ricorso a un lessico che bordeggia spesso quello tecnico della filosofia bonaventuriana e tomistica:<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Su questa complessa e vasta problematica si legga il bel saggio di P. SCARPELLINI, *Echi della lauda nella pittura umbra del XIII e XIV secolo*, in AA. VV., *Le laudi drammatiche ombre delle origini. Atti del V Convegno di studio, Viterbo, 22-25 maggio 1980* («Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale»), s. l., s. d., pp. 165-85, che ha messo in risalto con un’interessante esemplificazione (non più ripresa successivamente dagli studi specialistici) come «frequentissimi, continui furono gli scambi, le relazioni tra la pittura e la lauda, nell’arte umbra tra la fine del XIII e la metà del XIV secolo» (p. 185).

<sup>20</sup> C. GINZBURG – A. PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul «Beneficio di Cristo»*, Torino, Einaudi, 1975, p. 92.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>22</sup> Cfr., C. FALCIANI, *Il Rosso*, in *La maniera moderna in Toscana. Il Pontormo e il Rosso. Guida alle opere*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 68 e 71 (la citazione è da p. 68). Si tratta di uno dei cataloghi prodotti in occasione del V centenario della nascita del Pontormo e del Rosso; le schede di Falciani sono relative alle due *Deposizioni* del Rosso.

<sup>23</sup> Conto di potere studiare presto io stesso questo aspetto peculiare del vocabolario jacobonico, che non mi sembra aver fino ad oggi attratto l’attenzione degli specialisti, ma che merita attenzioni di carattere lessicografico e semasiologico.

Or aio tal' novelle,  
 ke infra le poverelle  
 me converrà de stare,  
 certo, e' nno desdegnare  
 la loro compangnia,  
 ké la ventura mia  
 è 'n tal guisa mutata,  
*ke'cquasi desperata*  
*me trovo de dolore,*  
 tal ò perduto amore;  
 et amici e'pparenti  
 et altri benvolenti  
 me so' venuti meno.  
 Per me l'aire sereno  
 è ttucto innubilato  
 e 'n tenebre tornato.  
*Diceame omo: "Maria!",*  
*non çe responderia:*  
*ké aio nome "Amara";*  
 vilissima, effui cara;  
 despecta, abbandonata,  
 derelicta, lassata,  
 derobata, destructa,  
 e'ssì male conducta,  
 si' rrocta fosse in mare,  
 peio non porria stare.<sup>24</sup>

La morte e la nascita sembrano confondersi, in bocca alla Madre «abbandonata», «derelicta», «destructa», ontologicamente trasformata, fin dal nome, nell' Amarezza in cui si trasfigura (non risponde più al nome Maria, «ké aio nome "Amara"»: anche perché «tal ò perduto amore»). Con una straordinaria collimazione di livelli estremi di creaturalità, concepibile solo nell'orizzonte di valori simbolici espresso dalla cultura mendicante, in particolare francescana, la più teneramente umana, carnale, materna delle sofferenze, quella del parto, è comparata allo strazio della Madre, anzi proprio (con affettuosità familiare, che aumenta il patetismo) della «Mamma», dinanzi alla morte del Figlio sulla Croce:

Fillo, a cke malo porto  
 la tua mamma è venuta?  
 Averìame traduta  
 l'àngnello Gabrielle,  
 ke, tra ll'atre novelle,  
 dixè ked eri Deo?  
*Fillolo, fillo mio,*  
*ke divissi murire*  
*non me lo volse dire,*  
 nantì m' assecuro  
 e' cclaro me mustro  
 [ne l'annunciazione]  
*la mia conceptione*  
*portar senza graveça*  
*o nessuna agresteça,*  
*cun gaudio parturire,*  
*sença dolor sentire.*  
 Vivea in quella spene,  
 ma retornato m' ène  
 lo gaudio in dolore.  
*O fillo mio Signore,*  
*ora te parturisco!*  
*Maior dolor patisco*  
*ke quello de lo parto!*  
*Fillo, da te me parto*

---

<sup>24</sup> Il testo di *Sorella, tu ke plangi*, in R. BETTARINI, *Jacopone e il Laudario urbinato* cit., pp. 495-504, a p. 500 (*Recuperi jacononici dal Laudario Urbinato*, n° IV [18], *De planctu Virginis*, vv. 187-212); i corsivi sono miei.



*sì dolorosamente!*<sup>25</sup>

Il dettato della lauda non consente equivoci: «maior dolor patisco / ke quello de lo parto!». Non è in causa qui, ovviamente, il tema della verginità di Maria: altro è l'orizzonte traguardato. Con altissima densità figurale la fisicità del dolore della Madre viene qui dislocata dalla visione della crocifissione e proiettata sul momento del parto, che per Maria Vergine è stato indolore («cun gaudio parturire, / sença dolor sentire»). Il dolore non provato allora, alla nascita, è provato adesso, nella morte: «ora te parturisco!». Il parto-morte è un partire, un lasciare, un perdere («Fillo, da te me parto / sì dolorosamente!»). Il tempo si ferma e si rovescia, per il cosmo allucinato e per la Madre «despecta, abbandonata, / dereclicta, lassata, / derobata, destructa».

Né va trascurato il fatto che nel laudario jacononico il tema del *parto spirituale* è presente anche in un'accezione tutta mistico-allegorica, in un testo di alta figuratività (cioè, come hanno dimostrato Claudio Ciociola e Lina Bolzoni, probabilmente pensato fin dall'inizio per essere accompagnato da illustrazioni):<sup>26</sup> una delle più intense sue «poesie da vedere», che descrive in termini di formidabile accensione carnale l'unione amorosa di Carità con Dio nel Letto della Mente umana, e la nascita di un rapimento mistico da quella fecondazione che liquefà il cuore:

Ecco nasce un amore  
c'è empenato el core,  
pleno de disiderio,  
d'enfocato misterio.  
*Preno enliquedisce,*  
*languenzo parturesce;*  
*e parturesce un ratto,*  
nel terzo cel è tratto.<sup>27</sup>

La lauda di Jacopone imperniata sul dolore della Madre esalta, allegoricamente, i due tempi estremi della vita terrena del Figlio, la nascita nella povertà (il presepio, tenero teatrino della memoria e della pietà popolare inventato dall'*alter Christus* Francesco) e il trapasso sul Calvario (il Sacro Monte, che secoli più tardi, dopo il Concilio Tridentino, si moltiplicherà in un'*imitatio Christi* pensosa e teologicamente profonda, trasformata attraverso la drammatizzazione figurale in patetica *Via Crucis*, da Varallo al Brasile di Alejadinho). Ma nel paradossale grido della Madre-Vergine («maior dolor patisco / ke quello de lo parto!») quei due tempi estremi vengono sovrapposti, fusi in un'unica percezione puntuale colta e rappresentata *dal punto di vista di Maria*. Da questo punto di vista si azzerà l'intero percorso di quell'esistenza, e se ne coglie in un attimo solo la drammatica forza di annullamento della temporalità storica attraverso l'istantaneità dell'evento metafisico *Incarnazione-Morte-Nuova Nascita*.

È davanti alla croce, e solo là, che la Madre può gridare: «Ora te parturisco!». Nascere e morire, partorire il Figlio e patire la sua Morte, sono ormai una sola cosa: un solo dolore, un solo squarcio di separazione (che la rima equivoca *parto* : *parto* sottolinea, riverberando l'effetto fonetico e semantico del precedente *parturisco* : *patisco*). Per questo la passione del Figlio diviene passione della Madre, sua compassione. Compassione, si badi, non più soltanto nel senso oggettivo per cui noi lettori, noi astanti, la compatiamo a causa della sua sofferenza: ma, con implicazione antropologica e teologica assai più profonda e radicale, anche nel senso soggettivo per cui la Madre *patisce con* il Figlio, muore (e quindi trapassa a nuova vita) insieme con lui. La figura allegorica si impernia, mi sembra, sull'idea centrale del *mysterium Incarnationis*, qui posta drammaticamente sulle labbra di *Maria-Amara*, di Maria annegata nel mare amaro del dolore: l'idea che la venuta al mondo del Figlio è intesa alla sua morte-e-resurrezione per il riscatto della colpa umana. A pieno titolo, dunque, la lauda jacononica proclama che *la morte è un parto*: e la sofferenza per la scomparsa del Figlio è sofferenza per la sua nuova concezione e nascita, che proprio in quell'istante la Madre

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 500-501, vv. 218-43; i corsivi sono miei.

<sup>26</sup> Cfr. C. CIOCIOLA, «Visibile parlare»: *agenda*, Cassino, Università degli studi di Cassino, 1992 (ma già in «Rivista di letteratura italiana», VII, 1989, pp. 9-77) e L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 121-38 (la frase fra virgolette è a p. 121).

<sup>27</sup> IACOPONE, *Laude*, 65, vv. 65-72, ed. Mancini cit. p. 192.

dichiara di accettare, accogliendo il dolore atroce che questa Morte-Nascita comporta. Al di là di qualsiasi considerazione teologica o filologica un notevole poeta e saggista spagnolo del nostro tempo, José Ángel Valente, ha compreso con grande finezza questo aspetto del problema, riflettendo intorno al polittico di Issenheim di Matthias Grünewald: «María ha ensimismado el dolor, lo ha recibido igual que en su momento recibiera al Espíritu, como si ahora, cuando ya todo había sido consumado, hubiese ella en verdad reconcebido al Hijo».<sup>28</sup>

Al tema del dolore della Madre che partorisce la Morte-Vita del Figlio si lega, in perfetta specularità, quello del dolore del Figlio-Madre<sup>29</sup> che, morendo, soffre per le doglie atroci di un parto: quello della vita eterna dell'umanità. L'estremo, pressoché dimenticato modello allegoristico del pensiero spirituale del Medio Evo monastico, soprattutto monastico ma in seguito anche mendicante, offre una straordinaria gemma (della quale mi riservo di approfondire l'eventuale connessione ad altri luoghi testuali finora non posti in adeguato risalto) proprio in relazione alla morte sulla croce di Gesù, interpretata nelle sue *Meditazioni* cristologiche dalla certosina Margherita di Oingt (priora del monastero di Poiteins dal 1288 all'anno della morte, 1310) con un allegorismo di formidabile immediatezza e concretezza carnale, come un'esatta replica del parto di Maria: «Quando l'ora del parto giunse, ti posero sul duro letto della croce [...] ed i tuoi nervi e tutte le tue vene si ruppero. In verità non è sorprendente che le tue vene siano scoppiate, quando si considera che in un solo giorno tu desti vita al mondo intero».<sup>30</sup> Alla base di questo pensiero radicale si può individuare, credo, l'elaborazione in chiave mistica di passi evangelici quali *Matth.*, XXIV 8 («*Haec autem omnia initia sunt dolorum*») e soprattutto *Jo.*, XVI 20-21 («Amen, amen dico vobis: quia plorabitis, et flebitis vos, mundus autem gaudebit: vos autem contristabimini, sed tristitia vestra vertetur in gaudium. *Mulier cum parit, tristitiam habet, quia venit hora eius: cum autem peperit puerum, iam non meminit pressuræ propter gaudium: quia natus est homo in mundum*»), che mettevano in diretto rapporto il dolore del parto con la gioia conseguente alla nascita del figlio.

Anche per Jacopone, e più in generale per il pensiero francescano delle origini, che già nelle parole di Francesco invita ogni uomo ad una radicale *sequela Christi* culminante nell'assunzione della propria croce, attraverso la forza emotiva e drammatica dell'allegoria la crocifissione si trasforma nell'atto di una seconda nascita. La Madre che ha messo al mondo il Figlio senza dolore *mette al mondo ora con dolore infinito la Morte del Figlio*, così come il Figlio, morendo, soffre per i dolori del parto, poiché sta dando alla luce la Vita eterna dell'umanità.

Ancora una volta è una voce poetica, quella drammatica e dolente di Alda Merini, che prima e meglio di ogni studioso nel tempo nostro ha colto il valore altissimo di questo incrocio di funzioni simboliche:

Il cammino di Maria è l'inverso di quell'odella maternità, ma è quello giusto. Mentre la donna quando genera ospita il figlio e diventa il suo sacramento di carne, *Cristo fece diventare figlia sua madre e la ripartori nel dolore.*

Il dolore è necessario a Maria per entrare nella sapienza divina e per superare con Cristo la radura della sua carne un tempo così felice, ora diventata materia di lutto.

L'angelo portò a Maria con la felicità della sua natura un destin ofatto di pietra e Maria camminò da un sentiero all'altro della sua vita finché non trovò la verità assoluta che fu quella del suo martirio.

Anche Gesù la rinengò chiamandola semplicemente donna e non madre, perché *doveva farsi spazio in lei per la maternità della sua croce.*<sup>31</sup>

Nell'estremistica, terribilmente patetica doppia metamorfosi il dolore del Figlio redentore e della Madre correnditrice, *contristans* e *cum-patiens* diviene un'immagine etico-salvifica di altissima densità figurale,

---

<sup>28</sup> M.Á. VALENTE, *Meister Mathis Nithard o Gotthardt, llamado Grünewald*, in *Variaciones sobre el pajar y la red, precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp. 24-26 (a p. 26).

<sup>29</sup> Su "Gesù come Madre" si veda la ricerca originale e documentata di C. WALKER BYNUM, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1984.

<sup>30</sup> Cfr. M. D'OINGT, *Pagina meditationum*, capp. 30-39, in *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*, a cura di A. Duraffour, P. Gardette e P. Durdilly ("Publications de l'Institut de Linguistique Romane de Lyon", 21), Paris 1965, pp. 77-79 (per il passo nel suo contesto esteso). In italiano: *Scritti spirituali*, a cura di G. Gioia, Cinisello Balsamo (MI), Ed. San Paolo, 1997; cfr. anche C. WALKER BYNUM, *Jesus as Mother* cit., p. 153.

confermando il legame strettissimo fra la morte e la rinascita di entrambi. Se ho messo in rapporto puntuale di specularità, sulla base degli accertamenti di Carlo Ossola, la Natività di Cristo (Maria Madre/Gesù Figlio) e la *Dormitio* della Madonna (Maria Figlia/Gesù Madre), è necessario ora collegare anche la Nascita di Gesù (il parto virginale di Maria lo immette nella vita senza dolore) alla sua Morte (il parto terribilmente doloroso che è la Morte di Cristo dà alla vita eterna l'umanità). Attraverso il sacrificio del Figlio e della Madre, uniti da un'affettività di eccezionale forza teologica e antropologica, tutti noi umani attraversiamo la morte, riconquistiamo la vita.

#### 4. La morte del Figlio, la morte della Madre.

Mi sembra che sia possibile indicare, con assoluta nitidezza filologica, una diversa ma altrettanto forte traccia di questa sottile, fondamentale identificazione fra Nascita e Morte, dolore per il parto e dolore per la crocifissione, che lega a doppio filo il Figlio alla Madre, la passione di Lui alla compassione di Lei. Ritrovo la specularità di Madre e Figlio nella *rappresentazione di un gesto*, segno capace di diventare ciò che, derivandola da Burckhardt, Aby Warburg, e poi dietro a lui Ernst Robert Curtius, chiamano «Pathosformel», «formula del patetico»: <sup>32</sup> schema retorico, iconico ma anche verbale, che in grazia della sua intima potenza evocativa e immedesimativa genera quel «moto» interiore <sup>33</sup> di cui già parlava Giorgio Vasari, quando faceva cenno alla “maniera” moderna di rappresentazione delle passioni attraverso la gestualità della figura umana. Al patetismo generato dai temi iconici del lamento funebre durante la deposizione e la *pietà*, dell'impietramento per il dolore, dello spettacolo della morte, Warburg dedicò (cfr. **TAV. 3**) alcune delle tavole più intense (nn. 42, 75, 76) del suo *Atlante di Mnemosyne*, il grande progetto di restituzione di una morfologia storica delle culture, basata sull'ermeneutica dell'«atto artistico [...] equidistante tanto dal modo di cogliere gli oggetti tipico dell'immaginazione, quanto da quello caratteristico della contemplazione concettuale». <sup>34</sup>

Attraverso l'inquadramento retorico della rappresentazione di un gesto l'idea cui esso allude si compone come *luogo mentale*, saldando in perfetta coincidenza il movimento visibile del gesto fisico raffigurato e l'emozione nascosta che quel gesto richiama, ogni volta che vi si poggia lo sguardo e si riattiva la memoria. Così i gesti delle figure che popolano le scene di passione dipinte e scolpite, ma anche narrate nelle laude e nelle sacre rappresentazioni, rievocano l'idea della *passio Christi*, e così “sono”, umanamente e sacralmente, la passione sua e di Maria, e la nostra. I legami fra gesti raffigurati o descritti significano connessioni profonde fra le idee che essi “rappresentano”, e fra le emozioni e i sentimenti che quelle idee portano alla luce. Può essere estesa alla percezione moderna di qualsiasi opera d'arte, anche antica, la considerazione che un fine filosofo della religione e dell'arte, Amador Vega, svolge a proposito della funzione santificante dell'opera d'arte nel nostro tempo, la quale, colmando

---

<sup>31</sup> A. MERINI, *Magnificat. Un incontro con Maria*, Piacenza, Frassinelli, 2004, pp. 13-15 (i corsivi sono miei). Ringrazio Raimondo Michetti per aver attirato la mia attenzione su questo magnifico testo.

<sup>32</sup> Sulla categoria nel pensiero di Warburg e sulla sua origine burckhardtiana si veda E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute-University of London, 1970; trad. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983, nell'indice analitico *ad vocem*, p. 314, e segnatamente p. 157 n. 31, nel cap. VIII, *Il conflitto degli stili come problema psicologico* (1904-1907), pp. 131-62. Quanto all'impiego nell'analisi retorica della trasmissione di *tópoi*, cfr. E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948; trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, specie pp. 158 e 226.

<sup>33</sup> Cfr. A. CHASTEL, *Le geste dans l'art*, Paris, L. Levi, 2001; trad. it. *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 37.

<sup>34</sup> Cito dall'*Introduzione* stesa da Warburg per accompagnare il celebre, progettato e incompiuto (a causa della morte dell'autore), *Atlante di Mnemosyne*, del 1929: A. WARBURG, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini biografia intellettuale*, a cura di M. Warnke con la collaborazione di C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno, 2002, p. 3. Una diversa traduzione del testo era disponibile in: *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Roma, Artemide, 1998, p. 37. Parallelamente all'edizione di questo volumetto contenente saggi e fotografie, sotto il titolo *Mnemosyne* la Dölling und Galitz Verlag pubblicò nello stesso anno, in collaborazione con il Comune di Siena, l'Università di Siena e l'Associazione «Mnemosyne» di Roma, uno splendido cofanetto contenente la riproduzione fotografica degli 82 pannelli sopravvissuti (dall'autore numerati: A-C, e 1-79) del progetto warburghiano.

un vuoto creatosi nell'epoca della crisi della metafisica e della de-sacralizzazione, «en virtud de una sacralización de lo que se ha ocultado en lo profano»<sup>35</sup> assume un valore sacrale, una forza sacrificale, profetica, predicativa.

Il gesto sacro che voglio qui evocare brevemente per illuminare più a fondo il complesso ideologico-emotivo della *compassio Virginis* è quello che una larga tradizione iconografica di origine bizantina ferma sotto il segno della *Dormitio Virginis*, e corrispondente all'*Assunzione* (festeggiata nel rito orientale, così come in quello cattolico, il 15 agosto). Ultima e più importante delle dodici grandi feste bizantine, la *Dormizione della Madre di Dio* conclude nel rito d'Oriente il ciclo mariano-cristologico apertosi con la *Discesa agli Inferi del Signore*, figurazione che in ambito bizantino è stata privilegiata, per rappresentare la resurrezione pasquale, rispetto a quella prevalente nel rito romano, del Cristo trionfante che emerge dal sepolcro mentre le guardie sono tramortite.<sup>36</sup> Chi non ha in mente il gesto vittorioso con cui sembra conquistare il tempo e l'universo, nel capolavoro di Piero della Francesca, a Borgo Sansepolcro?

La morte di Maria, invece, viene raffigurata come una vittoria sulla morte, ma attraverso la dolce partecipazione del Figlio. Lo schema iconografico della *Dormitio Virginis*, con il sostegno di un fitto intreccio di fonti testuali<sup>37</sup> e visive, si stabilizza presto in modo irreversibile, separando nettamente il modello occidentale, col *planctus* degli astanti e l'incoronazione regale di Maria in cielo,<sup>38</sup> da quello orientale, nel quale l'incoronazione è rappresentata separatamente in una mandorla, quasi in una seconda scena sovrastante, ed è in genere effettuata dallo stesso Cristo, il quale nella parte inferiore dell'immagine, spazialmente e teatralmente dominante, sostiene e abbraccia con affetto tenerissimo l'*animula* di sua madre, in genere stretta in fasce come un neonato.

Giovanni Damasceno, in una delle prediche dedicate a questo tema, sottolinea che, trattandosi del trionfo sulla morte della Madre di Dio «arca sacra e vivente del Dio vivo», la Vergine «non è stata toccata dalle affezioni terrestri» (*mè prosomilésasa páthesi*), quindi anche dalla «corruzione del corpo che ha contenuto la vita» (*diaphorà tou zoodóchou (...) sómatos*).<sup>39</sup> Non di morte si può parlare per la «santa dipartita» di Maria, insiste Giovanni, ma di «Dormizione o viaggio, o per meglio dire, soggiorno: uscendo, infatti, dalla dimensione del corpo», la Madre «entra in una migliore». Come potrebbe «Coei che per tutti noi fu sorgente di vera vita (*tèn óntos zoèn anablúsasa*), come potrebbe cadere in potere della morte (*pòs thanáto ghénoit' àn hupochéirios*)?».<sup>40</sup> Si tratta dunque, dal punto di vista

---

<sup>35</sup> A. VEGA, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, «Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza», Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2005, in particolare la *Primera lección, La santidad de lo sagrado: nuevos elementos de estética y religión*, pp. 21-45 (la frase citata è a p. 44).

<sup>36</sup> Cfr. G. PASSARELLI, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano, Jaca Book, 1998, rispettivamente pp. 11-27 e 249-68. Sul tema della *Dormitio* nell'iconografia occidentale, con precise indagini rispetto al nesso con la teologia francescana, e con una notevole ampiezza antropologica e devozionale, si legga il bel saggio di M. ARONBERG LAVIN, *Cimabue ad Assisi: la Vergine, il «Cantico dei cantici» e il dono d'amore*, in «Lettere italiane», LVII, 2005, 4, pp. 514-34. La più importante raccolta di testi mediolatini sul tema, e della bibliografia relativa, a mia conoscenza è l'edizione completa del ms. Augiensis 80 della Badische Landesbibliothek di Karlsruhe: *Sermones in Dormitionem Mariae. Sermones Patrum Graecorum praesertim in Dormitionem Assumptionemque beatae Mariae virginis in latinum translati, ex codice Augiensi LXXX (saec. IX)*, a cura di A. P. Orbán («Corpus Christianorum – Continuatio Mediaevalis», CLIV), Turnhout, Brepols, 2000. Per i testi che si legano al tema (dopo il 1950 dogma) dell'Assunzione di Maria, cfr. R. COGGI, *La Beata Vergine. Trattato di mariologia*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2004, pp. 181-201.

<sup>37</sup> Si ricorra ad un'eccellente raccolta di testi mariani tradotti dal latino e da varie lingue orientali: AA. VV., *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, a cura della Comunità di Bose, con un saggio introduttivo di E. Bianchi, Milano, Mondadori, 2000. Si veda anche AA. VV., *Maria, Madre del Signore, nei Padri della Chiesa*, Milano, Borla, 2005, specie E. PERETTO, *La vergine Maria nella prima letteratura apocriфа*, pp. 230-316 (in particolare pp. 296 sgg., *I temi della morte e assunzione di Maria*) e F. GASTALDELLI, *Goffredo d'Auxerre precursore dei dogmi dell'Immacolata Concezione e dell'Assunzione corporea di Maria*, pp. 353-73.

<sup>38</sup> Si veda a titolo di esempio, imperniato sulla liturgia e la pratica devozionale anglosassoni, che dimostrano «a strong interest in Mary» già in secoli alti: M. CLAYTON, *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*, («Cambridge Studies in Anglo-Saxon England», 2), Cambridge, Cambridge University Press, 1990 (la frase cit. a p. 89; cfr. anche le ill. f. t. VI-VII).

<sup>39</sup> Questa ideologia avrà fortuna anche in Occidente, ad es. presso Goffredo di Auxerre: cfr. F. GASTALDELLI, *Goffredo d'Auxerre* cit., pp. 366-67.

<sup>40</sup> GIOVANNI DAMASCENO, *Omelie*, 126-127; lo si legge anche in: *Testi mariani del primo millennio*, a cura di G. Gharib – E. Toniolo – L. Gambero – G. Di Nola, 4 voll., Roma, 1988-1991, vol. II (1989), *Padri e altri autori bizantini (VI-XI sec.)*, p. 517. Utile anche l'edizione: S. JEAN DAMASCENE, *Homélie sur la Nativité et la Dormition*, a

teologico dei padri orientali, più di un passaggio da una dimensione fisica a quella metafisica che di una dissoluzione del corpo: «Ti sei addormentata» (dice Teodoro Studita) «ma non per morire: assunta, senza tuttavia cessare di proteggere il genere umano».<sup>41</sup> Ancora Giovanni Damasceno ribadisce che l'evento della Dormizione tocca una donna «liberata dai limiti dell'inizio e della fine» (*tèn méte archès méte télous douléuousan*), destinata quindi a «vivere per una durata eterna», fuori dei limiti del tempo (*ouk eis aióna zésetai tòn apéranton*).

Il *Transitus* di Maria è quindi soprattutto una *Transumptio*, un trasferimento ontologico dalla natura umana a quella eterna: qualcosa che neppure al Figlio è attribuita, giacché la morte reale del suo corpo umano realmente incarnatosi nella Natività e realmente risorto nella Pasqua è senza dubbio il pernio dell'intero dramma della salvezza (non a caso su questo elemento insisterà la prima grande eresia cristiana, quella di Ario, basata sull'estraneità del Figlio alla sostanza di Dio, e sulla sua assunzione di una "carne" non coincidente con la piena natura umana). Al corpo santo della Madre viene risparmiato, nella teologia orientale, l'oltraggio supremo della morte e della decomposizione; ma più tardi questa prospettiva s'impose anche in Occidente, soprattutto attraverso la teologia di età scolastica (che meriterebbe, su questo punto, un adeguato approfondimento, in ordine alla diffusione popolare del tema).

La *Dormitio Virginis*, come ben sintetizza Gaetano Passarelli, è «la rappresentazione maggiormente carica di umanità e di senso del divino dell'intera tradizione iconografica bizantina, poiché in essa compare l'aspetto dell'umano e del divino, nel momento in cui l'intervento del Signore assume e divinizza la realtà temporale, per renderla partecipe della profonda relazione d'amore che egli stesso ha stabilito».<sup>42</sup> Al centro dell'immagine, fulcro iconico e allegorico verso cui convergono le direttrici spaziali della composizione, c'è Cristo, evidentemente morto e risorto anche se i panni che avvolgono il corpo e le mani occultano ogni segno della sua passione. Giovane, barbuto, ben identificabile nello schema iconografico fortemente strutturato, egli sta in piedi, quasi sempre al centro di una *mandorla* luminosa, nel cuore di una scena affollatissima, e incide un asse verticale slanciato verso l'alto dell'immagine. Là nella sommità dell'icona, al di sopra di un cherubino rosso, simbolo della Sapienza, che talvolta aleggia sul capo di Cristo, svetta spesso una seconda *mandorla*, sollevata da un volo d'angeli, e contenente il corpo glorioso di Maria. Nell'affresco assisiato di Cimabue, recentemente studiato con finezza da Marilyn Aronberg Lavin,<sup>43</sup> i volti di Cristo e di Maria, incorniciati nella *mandorla*, si toccano con grande emotività, quasi con passione, come se si trattasse di «una coppia di amanti che con grazia salgono al regno celeste, accompagnati, accolti, e assistiti da una moltitudine d'angeli»: sullo sfondo si intuisce il tema dell'incontro della *Sponsa* con lo *Sponsus*, probabilmente mediato dal commento di Bonaventura al *Cantico dei cantici* che identificava l'ascesi dell'anima.

L'atteggiamento di Cristo, statico, imponente, è improntato a severità, a contenuto dolore. Di immensa tenerezza, come dicevo, è invece il gesto delle sue mani, accentuato talora mediante l'inclinazione del capo verso la sua destra, in direzione del volto di Maria, la quale, in primo piano, davanti a Cristo, è distesa su un catafalco circondato da una folla di personaggi, molti dei quali si toccano la guancia con il gesto canonico della malinconia e della disperazione. Fra le braccia, con gesto assolutamente materno (nell'iconografia, prima del moderno, molto recente Giuseppe, e dei severi sacerdoti nel tempio, in occasioni rituali come la circoncisione, non ricordo Padri con figli in seno), Cristo tiene il corpicino di un neonato (talvolta esplicitamente di una bambina), avvolto in strette fasce, proprio come il bambino Gesù nelle scene di Natività. Anzi, in alcuni esempi di *Dormitio* (alla Martorana di Palermo, nella Pala dorata di Venezia, nell'abside di S. Maria Maggiore a Roma, nel ciclo di Pietro Cavallini sulla fronte dell'arcone absidale di S. Maria in Trastevere...) la scena è messa in immediata e diretta relazione con la Nascita di Cristo: talora sono entrambe incastonate entro un'unica, coerente cornice testuale, su un percorso diegetico inarcato

---

cura di P. Voulet («Sources Chrétiennes», n° 80), Paris, Éd. du Cerf, 1961, pp. 122 sgg. (seconda omelia). Le versioni latine si leggono in *Sermones in Dormitionem Mariae* cit., pp. 151-209.

<sup>41</sup> TEODORO STUDITA, *Panegirico sulla Dormizione*, 2, in *Patrologia Graeca*, vol. 99, coll. 719-720 e in *Testi mariani* cit., vol. II cit., p. 650.

<sup>42</sup> PASSARELLI, *Icone delle dodici grandi feste bizantine* cit., p. 252.

<sup>43</sup> Cfr. M. ARONBERG LAVIN, *Cimabue ad Assisi* cit., pp. 529-30 (da qui la frase virgolettata citata subito dopo).

tra la venuta al mondo del Figlio e l'uscita da esso della Madre (così ad esempio, segnala Carlo Ossola, che ha impostato una mirabile ricerca sul tema, in un sottarco della bizantino-normanna Martorana, a Palermo).

Quel bimbo in fasce, secondo una convenzione iconologica diffusissima anche in occidente, è da interpretarsi come *l'anima di Maria*, uscita dal corpo con l'ultimo respiro, *animula*-neonato che il Figlio, *facendosi Madre*, accoglie fra le sue braccia per consegnarlo all'eternità.

## 5. Il Figlio-Madre e la Madre-Figlia.

Cristo vivo, uscito dalla Morte e tornato in terra, tiene in braccio teneramente una piccola Maria rinata a nuova vita, mentre la Maria "vera", la Madre di quel Figlio morto nel dolore più atroce e risorto gloriosamente, giace addormentata, "in apparenza" morta, ma "in realtà" (nella realtà metafisica che l'immagine ha per fondamento) transitata all'eterno senza dover subire l'intacco della morte. Non conosco immagine sacra più intensa di valori spirituali e allegorici, più ricca di armoniche sentimentali e simboliche. Questo Cristo-Madre che, come in un sogno, sottrae alla morte la propria Madre accogliendola con lo stesso gesto di tenerezza materna con cui la Madre ha accolto il Figlio appena nato in una sterminata, secolare sequenza di immagini di "Madonna con bambino", è ancora una volta vincitore della Morte: non più solo della propria, ma ormai, visibilmente, tangibilmente, di quella della Madre che ha patito con lui sotto la croce, e con lei di tutti noi che l'abbiamo accompagnata e con lei abbiamo sofferto, nella catena delle stazioni della *Via Crucis*, fino alla fine.

In una ricerca di altissimo ingegno, del quale una breve anticipazione è stata offerta qualche mese fa,<sup>44</sup> Carlo Ossola dimostra che questo schema iconografico, diffuso in Italia già intorno alla metà del secolo XIII (ma io credo anche prima, dal momento che almeno una testimonianza degli inizi del secolo XII, di notevole qualità stilistica, è conservata nella Cattedrale di Tivoli: **TAV. 4**), poté ispirare a Dante uno dei versi più famosi e difficili della *Commedia*, quello tutto ossimori e parallelismi che apre la preghiera di un grande teologo come San Bernardo, cioè l'ultimo canto del poema: «Vergine madre, figlia del tuo figlio...». Nello studio di Ossola si troverà la ricca, rara documentazione testuale e figurativa di un'esegesi tanto acuta: ad esso rinvio. Come ultima stazione del percorso mi soffermo qui, invece, sul nesso fra immagini e testi che permette di tornare dal *Transitus* di Maria al punto di avvio, alla *Mater dolorosa* che *stabat*, immobile, dinanzi alla Croce.

Dante poté forse conoscere un *Transitus Mariae* che al tempo della sua giovinezza si trovava in quella città. Oppure gli avvenne di ammirare la *Dormitio* che Jacopo Torriti aveva fissato nel mosaico absidale di S. Maria Maggiore intorno al 1290 (cfr. **TAV. 5**).<sup>45</sup> Era stato infatti pellegrino penitente a Roma per il Giubileo del 1300, anno che rappresenta anche l'inizio ideale e tematico della *Commedia*, l'allegorico «mezzo del cammin di nostra vita» in cui l'*homo viator* intraprende l'iniziatico percorso dell'uscita dalla selva oscura e mortifera. Quella selva è paurosa, e amara come la morte («tant'è amara, che poco è più morte»). È, senza dubbio, l'arezza della "morte" morale già constatata da Dante nel *Convivio* (I 7, 4: «ciascuna cosa che da perverso ordine procede è amara»). Ma è anche l'arezza causata dallo spettacolo terribile della morte fisica nella crocifissione che, nella lauda jaconica poco fa ricordata, e probabilmente nota a Dante, invade Maria fino a trasformarne la natura e divenire il suo nuovo nome («Diceame omo: "Maria!", / non çe respondaria, / ké aio nome "Amara"»).

L'allegorismo cristologico e sotierologico intride la *Commedia*. Non sarà dunque illegittimo accostare l'arezza della *Mater dolorosa* che com-patisce insieme al Figlio in croce nella lauda di Jacopone, e in tante altre espressioni artistiche di una pietà diffusa e partecipata, all'arezza del pellegrino che noi da subito com-patiamo (giacché il suo «cammino» è quello «di nostra vita») quando si smarrisce in una selva «selvaggia e aspra e forte» come la morte (la serie rimica dantesca *forte* : *morte*, *dura* : *paura*, è già nelle laude di Jacopone, ad esempio in *Or se*

---

<sup>44</sup> Cfr. «Il Sole/24 Ore» n° 45 del 15 febbraio 2004, p. 25.

<sup>45</sup> Cfr. A. TOMEI, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma, Argos, 1990, specie pp. 114 sgg.

*parerà chi averà fidanza?*). A quell'amarezza si sostituisce, alla fine della *Commedia* (ma anche in certe altissime laude jacoboniche che credo vadano ripensate nella prospettiva di una possibile conoscenza da parte di Dante), la *dulcedo* di una *sapientia saporosa* (Jacopone parla proprio di «per sapor sapere»),<sup>46</sup> che prende figura, dal primo agli ultimi versi di *Paradiso* XXXIII (vv. 127-132), nel mistero dell'Incarnazione di Cristo-Sapienza, Cristo-Madre di sua Madre giacché lei è stata appena dichiarata «Figlia di suo Figlio».

Nell'immagine tenerissima di Cristo-Madre di sua Madre nell'istante della morte di Lei il ribaltamento delle funzioni dei due protagonisti della crocifissione è assoluto: lo sostiene l'identificazione dei ruoli. *Il Figlio*, morto nel dolore e risorto nella gloria, *divenendo Madre assume la compassione* che sua Madre ha espresso verso di lui Figlio: com-patisce la Madre prima che lei muoia, e nell'evitarle la morte la accoglie come Figlia a nuova vita gloriosa.

Quanto intimo sia il collegamento fra la scena della *Dormitio Virginis* e la sequenza cruciale della *Passio Christi* (Crocifissione-Deposizione dalla croce) lo dimostra la saldatura che fra le due scene costituiscono alcuni pittori due-trecenteschi, richiamando un sistema iconologico che sottende un assai più ampio sistema ideologico-concettuale, imperniato sulla glorificazione del Figlio e della Madre. Ricordo almeno il caso del «Maestro di Forlì», pittore veneto-romagnolo bizantineggiante attivo nella prima metà del Trecento (accostato ad un altro artista coevo noto come «Maestro di Faenza», su cui si tornerà), autore di un polittico oggi smembrato, ricostruito da Miklos Boskovits e più di recente da Silvia Sansovini<sup>47</sup>, nel quale la *Dormitio*, oggi a Forlì (cfr. **TAV. 6**)<sup>48</sup>, doveva costituire il pannello centrale fra le tavole rappresentanti le scene della Passione di Cristo, oggi a New York e alla Fondazione Thyssen-Bornemisza di Madrid (la *Deposizione* ora dislocata nella sezione gotica del Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona, su cui tornerò), con la *Crocifissione* e *Quattro Santi* (anche essi oggi a Forlì) come pannelli estremi.

Non deve trascurarsi che nei testi laudistici fin qui evocati è presente lo stesso schema appena riconosciuto nella struttura iconografica della *Dormitio*, però in una dimensione esattamente parallela e opposta: questo dato a me sembra carico di un immenso valore ermeneutico. Sotto la croce, insieme con la Madre, ogni lettore della lauda, ogni uomo il cui sguardo si posa su un'immagine della morte di Gesù, è *contristans*, *dolente-con* il Figlio-Amore, e *implora di poter diventare lui*, chiede di diventare-il-Figlio-Amore per morire con Lui divenendo Lui («Amore, Amore, famme en te transire!»; «Amore, voglio morire te abbracciando...»; «Amore, Amor, la morte t'ademandò, [...] / tu me t'arènni en te me trasformando!»). Il *Transitus* della Madre “nel” Figlio era già invocato durante la crocifissione; allo stesso modo non solo lei, ma l'universo intero, piangendo insieme con la Madre la morte del Figlio, a lui chiedeva di potere «en [lui] transire», trasformandosi attraverso amore-morte in Gesù-Amore morto, e così rinascendo.

Si compie in tal modo, nel *planctus* dell'universo, la sua redenzione metamorfica, vertiginosa ricapitolazione messianica che nell'annuncio di un ritorno abbrevia l'intera storia e la restituisce a vita, «partorendola» nel dolore della fine e nell'esperienza del tempo in cui si inverte il rapporto fra passato e futuro, fra memoria e speranza. E si adempie così anche l'annuncio paolino di *un tempo messianico in cui ogni creatura del cosmo geme, attendendo il parto doloroso della propria redenzione nella gloria*, che viene descritto in questi esatti termini apocalittici nella *Lettera ai Romani* (in particolare in un passo che Jacob Taubes riconobbe fondativo di un'ampia tradizione di teologia messianica, fino al *Frammento teologico-politico* di Walter Benjamin):<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Si tratta di *Sopr'onne lengua Amore*, v. 139: cfr. IACOPONE, *Laude*, ed. F. Mancini cit., pp. 294-309 (a p. 298).

<sup>47</sup> Cfr. M. BOSKOVITS, *Early Italian Painting 1290-1470: The Thyssen-Bornemisza Collection*, London, Sotheby's Publications, 1990, pp. 138-144; S. SANSOVINI, *Morte e Assunzione di Maria nell'opera del Maestro di Forlì*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Bologna nell'a. a. 2001-2002 con il Prof. A. Scafi (ringrazio la dott.ssa Sansovini per avermi consentito di leggere la sua tesi ancora inedita, arricchita da una buona bibliografia, che rappresenta un notevole studio utile non solo alla ricostruzione degli aspetti iconologici della ricostruzione del “sistema” realizzato dall'anonimo forlivese).

<sup>48</sup> Cfr. G. VALAGUSSA, scheda *Maestro di Forlì*, 4, *Trittico con le Storie della Vergine e santi*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, a cura di D. Benati, Milano, Electa 1995 (catalogo dell'omonima esposizione aperta a Rimini dal 20 agosto 1995 al 7 gennaio 1996), pp. 152-155 (la *Dormitio Virginis* è a p. 153).

<sup>49</sup> Si leggano su questo punto le pagine densissime di G. AGAMBEN, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, specie pp. 128 sgg.

Scimus enim quod *omnis creatura ingemiscit, et parturit* usque adhuc. Non solus autem illa, sed et nos ipsi primitias spiritus habentes; et ipsi intra nos gemitus adoptionem filiorum Dei expectantes, redemptionem corporis nostri. Spe enim salvi facti sumus (*Rom.*, 8, 22-23).

L'inno alla *Regina Coeli* "apre", "fa passare", attraverso quella che diviene la *Janua Coeli*, al tempo messianico del riscatto e della trasformazione: e sostituisce difatti, nella liturgia pasquale, lo *Stabat mater* che segnava e scandiva il tempo dell'attesa nel dolore, il tempo che «ingemiscit, et parturit». Il cordoglio è rinascita, nuova messa al mondo con nuovo nome: l'"apertura" della Porta Celeste in cui si trasforma la Madre Dolorosa con il parto doloroso della Morte del Figlio, quando anch'essa con tutto il creato «ingemiscit, et parturit», riesce infine a "far passare" il dolore stesso in Vita rinnovata nella speranza.

A leggerlo sottilmente, proprio in *Amor de caritate* l'apocalittico Jacopone è esplicito, sia pure per traslazione metaforica, nei confronti di una redenzione messianica di questo genere, quando descrive la *transumptio* della mente in Cristo, che in lui si trasforma:

[...]

*En Cristo trasformata, è quasi Cristo:*  
cun Deo conionta tutta sta devina.

[...]

En Cristo nata nova creatura,  
spogliato lo vecchio om, fatto novello!

[...].<sup>50</sup>

L'identificazione morte-vita è tanto radicale e complessa da sussumere *a lo divino* citazioni letterali dei provenzali e dei siciliani, ad esempio di Giacomo da Lentini: «Quando te parti, sì *mogo* [*scil. muoio*] *vivendo*»,<sup>51</sup> e l'antica cortesia, che già Francesco accoglieva come virtù di Dio («Signore de la cortesia») diviene potenza di metamorfosi interiore: «Amor, per cortesia, - famme morir d'amore».

## 6. La Madre vuole «farsi scala» verso la Croce.

La disperazione della Madre e la sua richiesta di trasformarsi nel Figlio sono testimoniate, oltre che nei testi laudistici, in un documento iconografico (cfr. **TAVV. 7-10**) praticamente ignorato dagli specialisti, anche a causa della sua scoperta recentissima (2003) e quasi miracolosa, e dell'impossibilità di accedere al locale che la contiene, oggi, per il delicato restauro cui il ciclo pittorico è sottoposto.<sup>52</sup> Si tratta dell'immagine di Maria sulla scala, al centro della parete di fondo della cripta dissotterrata dal materiale di cui in età antichissima era stata riempita, per ragioni oscure, sotto l'abside del Duomo di Siena, e la cui presenza è stata del tutto ignorata per sette secoli. L'attenzione va

---

<sup>50</sup> IACOPONE, *Laude*, ed. F. Mancini cit., p. 283, n° 89, vv. 99-100 e 107-108 (subito dopo, nel testo, sono citati i vv. 117 e 250).

<sup>51</sup> Cfr. GIACOMO DA LENTINI, *Madonna, dir vo voglio*, v. 9 («Dunque mor' e viv' eo?») in Id., *Poesie*, ed. critica a cura di R. Antonelli, Roma, Bulzoni, 1979, p. 11 (per la variantistica e giustificazione del testo – erroneo in tutta la tradizione, quindi testimonianza dell'esistenza di un archetipo – con rinvio alla fonte provenzale, che è Folquet de Marselha, cfr. p. 8).

<sup>52</sup> L'immagine, che ho avuto il privilegio di vedere con i miei occhi durante una delle pochissime visite consentite nella cripta in occasione della mostra dedicata all'VIII centenario di Duccio, nel 2003, è riprodotta nel catalogo: AA. VV., *Sotto il Duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, Milano, Silvana Editoriale, 2003. Ivi, in particolare, si occupa del ciclo pittorico della cripta A. BAGNOLI, nel saggio *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, pp. 107-47; la *Deposizione dalla croce* è riprodotta a colori a p. 129 (a p. 131 il dettaglio delle cinque figure centrali; a p. 140 il dettaglio delle tre figure di destra); a p. 128, la *Crocifissione*, che si trova alla sua sinistra; la *Deposizione nel sepolcro*, che è alla destra della *Deposizione dalla croce*, viene riprodotta a p. 130. Una mappa della disposizione di tutti i dipinti murali superstiti è a p. 143.



fermata sul piccolo, decisivo dettaglio della Madonna che poggia i piedi sul secondo scalino, nell'atto di accogliere fra le braccia il corpo del Figlio, quasi formando una *Pietà* che si coniuga con la tradizionale *Deposizione*, fondendosi in un solo, inedito schema iconografico, esaltato dalla forma ad "H" maiuscolo del corpo triforme che viene così a comporsi nell'insieme unitario costituito da Maria, dal Cristo morto e da Giuseppe d'Arimatea.

Ho a lungo scandagliato i repertori e i cataloghi, le monografie e i trattati tematici, fino a formarmi la persuasione che questo minimo elemento iconologico, del quale intuivo l'originalità e l'importanza anche su un piano spirituale più profondo, ideologico e simbolico, nella strategia comunicativa mediata dall'immagine, sia un *unicum* nella storia dell'arte, e vada dunque ricondotto alla geniale invenzione di un Anonimo dall'identità destinata forse a rimare ignorata per sempre, dopo secoli di oblio scesi anche sul suo capolavoro. Solo alla fine del lungo ricercare è saltata fuori una piccola, ancora non perfettamente nitida scheda che apre un nuovo filone di ricerca: ma di esso mi è per ora possibile solo far cenno alla dimensione d'insieme.

Nella Pinacoteca di Siena ho rinvenuto una piccola tavola (n° inv. 12), assai rovinata (il lato sinistro, il centro e la fascia inferiore sono ampiamente compromessi), con una *Deposizione dalla Croce* (cfr. **TAV. 11**) databile forse al 1275-80<sup>53</sup>, attribuita a Guido da Siena, autore anche di una assai più nota *Maestà*, conservata nel salone del Palazzo Pubblico senese, che fin dalle ricerche di Enzo Carli pose un grave problema di datazione, dal momento che la data iscritta nel quadro (1221) parve al grande studioso «già permeata da quel raffinato e intenso neobizantinismo che solo vari decenni più tardi cominciava a penetrare a Siena, dopo aver dato i suoi frutti nella più orientalizzante metropoli della Toscana, a Pisa, con Giunta e la sua cerchia, dei cui modi lo stile di Guido conserva non trascurabili ricordi»<sup>54</sup>: tanto che in ricerche più recenti Carli stesso ha decisamente abbassato verso gli anni Settanta-Ottanta del Duecento l'attività di Guido, definendolo «attivo fino al penultimo decennio del Duecento».<sup>55</sup>

La tavoletta senese di Guido, che non mi risulta mai specificamente studiata né esposta in mostre, e sulla quale mi riservo di ritornare con più accurata esplorazione, specie per quanto attiene al rapporto (per ora solo congetturale, e fondato su l solo rinvenimento dello schema iconologico), nonostante i gravi danneggiamenti lascia intravedere con chiarezza la figura di Maria con i piedi poggiati sul secondo scalino della scala inclinata, mentre riceve il corpo di Cristo (anche qui steso in diagonale, quasi a formare il tratto centrale di una "H" maiuscola) sorretto da Giuseppe d'Arimatea, che, al centro esatto della croce, nel luogo in cui poco prima era crocifisso Gesù, sembra invece eretto sul poggiapiedi (ma i dettagli sono confusi: qualcosa dev'essere stato malamente restaurato nel tempo, visto che Giovanni pare baciare una mano di Cristo le cui braccia, piedi e parte del corpo non sono più visibili). Sulla destra, sotto un elegante albero e accanto a un edificio che chiude la tavola, una donna tiene la mano sulla guancia, nel tradizionale segno della disperazione malinconica e pensosa.

L'impianto iconologico, il sistema come insieme comunicativo, i singoli dettagli, senza eccezione, a partire da quella della Madonna sul secondo scalino, offrono a colpo d'occhio un'immagine perfettamente coincidente con quella affrescata nella cripta appena scoperta sotto il Duomo senese, anche se di qualità nettamente inferiore sul piano stilistico. È evidente che si dà un legame certo, per quanto difficilmente precisabile nella direzione e nella misura del dare/avere: o Guido svolse un qualche ruolo nell'ideazione del progetto iconologico della cripta; o, invece, dal complesso degli affreschi trasse ispirazione per la sua tavola; oppure, come terza via logica che risponda al principio metodologicamente fondamentale della compatibilità storico-documentaria, si dovrà pensare ad una fonte comune, che non sarebbe forse incongruo ricercare nel mondo culturale bizantino, in particolare nei luoghi del suo contatto con l'insorgenza del fenomeno spirituale e culturale francescano, ossia nell'area umbro-toscana e veneto-romagnola. Ai modi e alle figure del neobizantinismo pisano-senese, se non vedo male, potrebbe ricondurre l'attenzione,

---

<sup>53</sup> Devo l'informazione, così come la rapida comunicazione dell'immagine, alla Direttrice del Museo senese; alla cortesia di Alessandro Zuccari la prima informazione circa l'esistenza del prezioso, pressoché sconosciuto reperto.

<sup>54</sup> E. CARLI, *Capolavori Guido da Siena e la sua cerchia dell'arte senese*, Siena, Edizioni per il Monte dei Paschi di Siena, 1952, p. 8 (su cfr. le pp. 7-12).

<sup>55</sup> Id., *La pittura a Pisa dalle origini alla «bella maniera»*, Pisa, Pacini 1994, specie pp. 14 ss. (qui, su Giunta e la sua cerchia, cfr. le pp. 14 ss.).

accentuata anche iconograficamente, per la figura di Maria e per il suo ruolo nella passione del Figlio, che nell'area umbro-toscana venne di certo sostenuto dalla spiritualità minoritica.

Non esistono, che io sappia, altre rappresentazioni di questo genere. Mai, mi risulta, se non nell'affresco senese e nella tavoletta di Guido, che dovrebbero essere all'incirca coeve (solo un approfondimento della ricerca permetterà forse di determinare la direzione del probabile influsso e il regesto dei debiti e dei crediti), la Madre è rappresentata mentre sale sulla scala appoggiata alla Croce, in cima alla quale Giuseppe d'Arimatea sta staccando il corpo di Gesù. L'affresco, collocabile circa negli anni 1270-1275 (dunque prima dell'inizio dell'attività di Duccio) per alcune affinità con l'ambone di Niccolò Pisano che è nel Duomo, proprio sopra la cripta (datato al 1268),<sup>56</sup> è un pezzo notevolissimo, anche dal punto di vista strettamente storico-artistico, trattandosi dell'unica pittura parietale nota dell'area senese duecentesca.

Però una ricerca parallela che ho avviato, ancora in via di perfezionamento, mi ha permesso di identificare almeno quattro tavole, databili tutte agli inizi del secolo XIV (quindi successive alla fattura dell'affresco di Siena) e restringibili all'areale fra Umbria e Romagna, nelle quali il tema dell'*avvicinamento fisico della Madre al Figlio*, oltre che dall'accostarsi tenero, perfino sensuale, dei due volti (che è lo stesso con cui nell'iconografia bizantina la Madonna *Elou sa*, "della Tenerezza", variante della più antica e solenne *Odighitria*, tocca con la propria guancia quella del bimbo che ha in braccio) viene sottolineato dal piccolo, importantissimo e rarissimo dettaglio della "salita" di Maria su un sostegno posto sotto i suoi piedi, che le permette di elevarsi più delle altre donne disperate accanto a lei durante la deposizione; il dettaglio, warburghianamente centrale nella costruzione della *Pathosformel*, non è mai stato segnalato dalla critica: ma in esso mi sembra si possa additare un tratto figurale decisivo, da riconoscersi in diretto contatto con l'elemento iconico-ideologico della "salita" sugli scalini della *Scala crucis*.

In queste immagini tutte conformi ad un'unica struttura figurativa, risalente probabilmente ad un archetipo che mi azzardo a ipotizzare di origine bizantina, Maria poggia i piedi su una piccola scaletta, composta da un semplice sgabello, come nella bella tavola (cfr. **TAV. 12**) del «Maestro di Faenza» ricordato poco fa per la sua prossimità al «Maestro di Forlì», e che secondo John Pope-Hennessy, ricordato da Silvia Sansovini,<sup>57</sup> anticipò di una ventina d'anni circa il maestro forlivese, e poté quindi influenzarlo (Giovanni Valagussa data al 1290-1300 il «Maestro di Forlì» e gli anni 1270-80 la *Deposizione* del «Maestro di Faenza» oggi a Bologna, legato ad un *Compianto sul Cristo morto*, anch'esso nella pinacoteca bolognese, che mi sembra mostrare tratti di affinità con l'affresco della cripta senese).<sup>58</sup> Lo stesso «Maestro di Forlì» (rammentato per la *Deposizione* oggi a Forlì), in una tavoletta di splendida fattura che è stata recentemente restituita a piena leggibilità da un ottimo restauro curato dalla Fondazione Thyssen-Bornemisza di Madrid che ne è proprietaria (la *Deposizione dalla Croce* oggi è visibile al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona, sul Montjuic: cfr. **TAV. 13**) ha ripreso il modello della scala moltiplicando per tre gli scalini, e scendendo così una "triplice salita" delle donne, quasi a voler sottolineare con l'altezza raggiunta sulla piccola scala la varia intensità dello slancio partecipativo: ma è evidente che l'idea della "salita sulla *Scala crucis*" di Maria è qui condensata, quasi in sineddoche.

Come accennavo, penso legittimo ipotizzare che nell'ambiente romagnolo al quale rinviano questi manufatti, e forse anche in quello pisano bizantineggiante di Giunta possa aver circolato uno schema iconologico di origine bizantina della "salita" di Maria sulla scala. Ne trovo traccia tardiva, ma riconducibile a un modello più antico, tenuto conto dell'inerzia iconologica tipica della cultura figurativa bizantina e russa, in una interessantissima tavoletta lignea incisa a Novgorod nella prima metà del XVI secolo, oggi conservata nei Musei del Cremlino di Mosca (cfr. **TAV. 14**): Maria vi appare in piedi su uno sgabello, nella stessa posizione e collocazione spaziale offerta dalle tavole

---

<sup>56</sup> Sulla presenza di Niccolò Pisano nella costruzione e decorazione del Duomo di Siena cfr. AA. VV., *Sotto il Duomo di Siena* cit., pp. 148-51, *Appendice nicoliana*.

<sup>57</sup> Cfr. J. POPE-HENNESSY, *Italian Paintings. The Robert Lehman Collection*, I, New York, The Metropolitan Museum of Art-Princeton University Press, 1987, p. 82, citato da S. Sansovini nella sua tesi (ricordata in nota 47), cap. I.1, nota 16.

<sup>58</sup> Cfr. G. VALAGUSSA, sch. *Maestro di Faenza*, 3a, *Natività*; 3b, *Deposizione dalla croce*; 3c, *Compianto sul Cristo morto*, in *Il Trecento riminese* cit., pp. 148-150

romagnole e dalle immagini toscane; una donna, alla sua sinistra, è montata su uno sgabello di dimensioni minori (probabile nucleo genetico del modello esaltato nella scala a tre gradini del «Maestro di Forlì»); il corpo di Cristo è piegato orizzontalmente, con accentuazione espressivistica dell'abbandono: il suo viso tocca il viso della Madre, al cui bacio disperato Giuseppe d'Arimatea sembra porgerlo.<sup>59</sup>

Lo stesso schema iconologico fiorì anche in Umbria, nello stesso torno d'anni. Lo ritrovo, sempre in perfetta osservanza del modello iconografico bizantino, e adattato con minime varianti alle esigenze o intenzioni di *variatio* dei singoli esecutori, nella coppia di tavole oggi a Perugia, attribuite al «Maestro del Farneto» (con una Madonna su uno sgabello che sembra fondersi con la *Scala crucis*, poggiando quasi sulla stessa base: cfr. **TAV. 15**) e al «Maestro di S. Francesco» (cfr. **TAV. 16**), che sembra far ruotare di 180 gradi l'intero sistema iconico, conservando il dettaglio delle colonne ai lati dell'immagine, sineddoche dell'edificio già incontrato nel Maestro di Faenza ed anche in Guido da Siena. Le due opere sono di sicuro congiunte in parentela diretta, e legate in dimensione intertestuale anche con il grande modello giottesco, come già segnalò Roberto Longhi, vero e proprio «scopritore» del «Maestro del Farneto», che filologicamente riconobbe negli «improvvis[i] segn[i] di nuova spaziosità» e nel dettaglio del «velo bianco sul capo e sulla spalla della Vergine» un elemento «desunto dall'esemplare di Giotto», quindi «uno dei primi cenni di consenso locale alle innovazioni del Giotto assiate». <sup>60</sup> Ma anche, suggerisco, lasciando agli specialisti la riflessione sul problema specifico, un elemento di probabile connessione fra area senese pre-duccesca ed area umbra post-giottesca, meritevole di approfondimento, in particolare per quanto concerne le relazioni con gli schemi concettuali, trasferiti in schemi iconologici, di origine bizantina e (forse autonomamente) francescana, che mi pare d'intravedere, ripeto, quali grandi paradigmi culturali di sfondo.

Per quanto lo slancio della Madre verso il Figlio crocifisso sia concentrato sull'evento della deposizione *post mortem*, sottostante allo schema iconico che sembra moltiplicarsi nell'arco di pochi decenni, e tuttavia restringersi ad un'area geoculturale circoscritta, sicuramente dominata dalla spiritualità francescana, si identifica con chiarezza il modello di una fusione-identificazione delle due figure e della loro comune passione redentrice. La rappresentabilità estrema dell'identità funzionale può solo venire accennata nei testi visivi, dove sarebbe impensabile una Madre crocifissa insieme al Figlio, o in sua vece: mentre, come si vedrà, è esplicita (sia pure sotto il velo metaforico-allegorico) in quelli verbali.

Resta il fatto, imponente dal punto di vista documentario, che fra innumerevoli e diversissime ascese/ascensioni materiali e spirituali sulle scale cosmiche,<sup>61</sup> e al di là delle riflessioni teologiche intorno al tema di Maria come *Scala Coeli* (e quindi anche come *Janua Coeli*, porta celeste alla salvezza ottenuta con faticoso, doloroso esercizio di iniziazione spirituale), «in quanto il Verbo è disceso tramite lei a noi e noi saliamo tramite lei al cielo»<sup>62</sup> (tema che soggiace forse all'intero contesto ideologico qui ricostruito, e di cui un celebre bassorilievo di Michelangelo offre una tarda, mirabile raffigurazione), oltre all'affresco senese e alle tavole umbro-romagnole che ipotizzo (anche per la loro seriorità) da quello dipendano, non c'è traccia di una rappresentazione della salita di Maria alla croce, se qualcosa non mi sfugge. Non mi sembra sia documentata, soprattutto, nell'eccellente lavoro di Christian Heck (*L'échelle céleste*), che analizza l'iconografia della scala celeste come «cosmologie», come «topographie spirituelle, fondée sur une théologie et une mystique», come «anthropologie», ed anche come «retour, et

---

<sup>59</sup> Traggio l'immagine dal catalogo dell'esposizione: *Scultura lignea dalle terre russe, dall'antichità al XIX secolo*, a cura di C. Pirovano con A. V. Ryndina e G. V. Sidorenko, Milano, Electa-Banca Intesa, 2006, n° 13, p. 102 (l'esposizione si è tenuta a Roma, Musei Capitolini, dal 29 giugno al 27 agosto 2006, e a Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, dal 9 settembre al 5 novembre 2006). Ringrazio Monica D'Onofrio per avermi segnalato l'immagine della *Deposizione*.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 127-31 (a p. 129).

<sup>61</sup> Mi permetto di rinviare ai documenti raccolti e alle considerazioni svolte in: C. BOLOGNA, *Ascensioni spirituali*, in *Les montagnes de l'esprit: imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance. Actes du Colloque international de Saint-Vincent, 22-23 novembre 2003*, réunis par Rosanna Gorris, Aosta, Musumeci, 2004, pp. 19-56.

<sup>62</sup> G. POZZI – B. RIMA, *Introduzione* all'ed. da loro curata di Chiara d'Assisi, *Lettere ad Agnese. La visione dello specchio*, Milano, Adelphi, 1999, pp.13-96 (a p. 75, nella sezione attribuibile a B. Rima). D'altra parte «se pure la scala di Giacobbe è croce, la croce, anche combinata con la figura dell'albero, è scala che si pone fra la terra e il cielo per riunirli; per essa Cristo conduce l'uomo, elevandolo dal suo decadimento, fino al Padre» (*ibid.*).

accomplissement de l'univers». <sup>63</sup> Fra modello cosmologico-antropologico e modello morale-metafisico gli scambi funzionali e le riplasmazioni reciproche sono frequenti: e la salita sulla scala consente una focalizzazione allegorica di altissima forza evocativa.

La salita di Cristo alla croce, e quindi la Croce e la salita allegorica su di essa offerta a tutti gli uomini, vengono assimilati ad un'ascesa spirituale già in età romanica (ad esempio nelle illustrazioni di uno *Speculum Virginum* del 1150 circa, oggi a Colonia, e di un *Nuovo testamento* di metà del Duecento, oggi in Vaticana). <sup>64</sup> Di fortissima emozione la miniatura del fiorentino Pacino di Bonaguida (attivo nella prima metà del Trecento, ma buon conservatore di modelli iconografici più antichi), in cui Cristo sale da solo la scala appoggiata alla croce, mentre i suoi torturatori gli offrono il martello e i chiodi: «tout se passe», commenta Heck (che ritrova paralleli puntuali in testi mistici trecenteschi), «comme si l'ensemble des acteurs du drame regardaient sereinement le Christ faire seul ce qui doit être accompli». <sup>65</sup>

Di simile sovrapposizione funzionale del Cristo con il carnefice che dovrebbe inchiodarne il corpo Heck rinviene testimonianza in una lettera di Caterina da Siena del 1375 circa, dove, richiamandosi all'allegorismo cavalleresco-spirituale di Bernardo di Chiaravalle, la santa descrive Gesù come «dolce cavaliere» che «salse a cavallo in sul legno della santissima croce, e messesi l'elmo della corona delle spine bene fondata, e' chiovi nelle mani e ne' piedi, e la lancia nel costato, per manifestarci il secreto del cuore». <sup>66</sup> L'ascensione spirituale ha dunque per esito la morte del corpo, e la nuova vita futura che quella morte indica.

D'altro canto l'immagine della scala era già stata evocata, con potenza allegorico-figurale affidata a vere e proprie *images agentes*, in alcune laude «di incerta, ma probabile attribuzione a Jacopone», <sup>67</sup> per far cenno, in un' *ars combinatoria* di carattere mnemotecnico, alla «scala delle virtù, che segna la via dell'amore», o anche, in combinazione con l'immagine del fuoco con sette fiamme, per alludere all'Amore e ai doni dello Spirito. Si tratta, per riprendere la felice formula di Lina Bolzoni, di «schemi che hanno sede nella mente» e che prendono forma collocandosi «alla frontiera fra parola e immagine, fra visibile e invisibile, e anche fra lettura e scrittura, fra memoria e invenzione, fra esegesi e riuuso»: «guardiani dei confini», questi schemi mnemonici capaci, figurandosi, di cristallizzare nella partecipazione conoscitivo-emotiva, di «crea[re] vie di comunicazione, modi di traduzione e di riconversione fra livelli diversi della realtà». <sup>68</sup>

Testi e immagini convergono dunque, tra la seconda metà del Duecento e la seconda metà del secolo successivo, a delineare una vivida attenzione per la ricca figuralità legata al tema della Scala, nella letteratura devota e nelle testimonianze artistiche della pietà popolare. Credo che, nella profondità dell'immaginazione collettiva, la Scala e la salita su di essa verso la Croce siano divenuti temi cari alla cultura mendicante, soprattutto alla domenicana e alla minoritica, e alle Confraternite che a questa cultura si legano, diffondendo in ampie fasce del popolo il nuovo modello di devozione cristologica. Fra di esse è appunto la Confraternita dei Disciplinati di Santa Maria della Scala, vicina ai Domenicani, <sup>69</sup> ma la cui natura e la cui attività culturale meritano di essere approfondite, specie in relazione all'ipotesi (che a me pare probabile) di influssi esercitati dalla teologia bonaventuriana e, autonomamente, da quella espressa dalla corrente degli Spirituali.

---

<sup>63</sup> Così sintetizza l'ampio orizzonte della sua ricerca lo stesso Ch. HECK, *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997, 1999<sup>2</sup>, p. 17.

<sup>64</sup> Cfr. *ibid.*, p. 172 e ill. 21-22 e 121.

<sup>65</sup> Cfr. *ibid.*, p. 173 e ill. 122.

<sup>66</sup> Traggo il testo da: SANTA CATERINA DA SIENA, *Epistolario*, a cura di P. Misciattelli, 6 voll., Firenze, Marzocco, 1939-1940, vol. I, p. 111; si tratta della lettera XC VII, *A Monna Pavola da Siena, e alle sue Discepolo, quando stava a Fiesole*.

<sup>67</sup> L. BOLZONI, *La rete delle immagini* cit., p. 127 (nel § 3, *La scala*, del cap. III, *Alberi e altri schemi*).

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 47-48 (nel cap. II, dedicato ad *Allegorie e immagini della memoria*, § 1, *I guardiani dei confini*).

<sup>69</sup> Cfr. G.G. MEERSSEMAN (in collaborazione con G.P. PACINI), *Ordo fraternitatis Micheam. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, 3 voll., Roma, Herder, 1977, vol. III, p. 1320; e si veda, nel vol. II, tutto il cap. IV, *Le congregazioni della Vergine*, pp. 930-1117, in particolare pp. 930 sgg. Cfr. anche l'*Introduzione* di R. Manetti all'ed. critica da lei curata del *Laudario di Santa Maria della Scala*, Firenze, Accademia della Crusca, 1993, pp. VII-XLI, specie pp. VII sgg.

La devozione mariana, viva per tutto il Medio Evo, elaborò presto (anche prima del X secolo) l'idea di un ruolo della Madre come mediatrice di intercessione fra Uomo e Dio: ma questo ruolo «was linked with her position as Christ's mother, not with her presence beneath the cross and her relationship to St John».<sup>70</sup> Proprio la nuova attenzione per la presenza di Maria all'atto della morte di Cristo, per la sua compartecipazione alle sofferenze della redenzione, rappresenta un fondamentale punto di svolta teologica e antropologica, che si data al passaggio fra i secoli XII e XIII, e che coinvolge direttamente gli ordini mendicanti, eredi della grande teologia monastica cistercense.

Fu a partire dal secolo XII che le confraternite mariane si fecero sempre più numerose e attive nella vita spirituale e culturale delle nuove città;<sup>71</sup> fu il loro impegno parenetico, devozionale ma anche dogmatico, a diffondere la dottrina della «funzione di Maria come avvocata nostra in quanto madre della Misericordia divina», e in quanto partecipe della sofferenza causata dalla passione di Cristo. Il lessico giuridico di origine feudale, che aveva già per un secolo irrorato l'ideologia cortese, fondamento della grande produzione lirica dei trovatori occitanici reimpiantata stabilmente nell'Italia del Nord, e soprattutto in Veneto, intorno al 1220, venne allora trasferito sulle «metafore teologiche» del «raccomandato di Maria» e del «servo di Maria». Il culmine di questa accensione metaforica e figurale, che investe *Maria come Madre della Misericordia, dolente e attraverso il dolore nostra co-redentrice*,<sup>72</sup> e che si applica specialmente alla prassi liturgico-devozionale e teologica, è segnato dalla fondazione a Firenze, nel 1233, dell'ordine dei *Servi di Maria*, riconosciuto dal papa nel 1263, il cui influsso sulla devozione mariana, in particolare nell'area toscano-umbra e dunque anche nella zona senese, merita un particolare approfondimento.

«I fedeli della vergine Maria la consideravano loro avvocata presso il suo Figlio. I disciplinati della Scala di Siena si ritenevano raccomandati (da Lei) a Gesù Cristo Crocifisso».<sup>73</sup> Nella lettera di confraternità concessa dal maestro generale dei Domenicani Giovanni da Vercelli alla congregazione di Lucca il 23 giugno 1272, la Vergine è chiamata «gratiarum mater, advocata propitia, interventrix efficacissima»;<sup>74</sup> un secolo e mezzo più tardi (9 aprile 1403) un successore di Giovanni, fra Tomaso da Fermo, correggerà leggermente la formula, puntualizzando il ruolo di mediatrice della Madre di Misericordia, che ormai è lodata come «advocata et specialissima et gratiosissima confraternita in onore della Vergine e di S. Domenico presso i Domenicani della mediatrix apud Deum».<sup>75</sup> A Siena, nel settembre 1267, il vescovo di Siena Tommaso notifica ai suoi diocesani l'istituzione di una confraternita in città,<sup>76</sup> a Firenze già nel 1255 un lascito e un atto notarile firmato dal vescovo della città, menzionano sia l'ospedale sia la società della Vergine (che nel secondo testo è detta «maior societas Beate Virginis»)<sup>77</sup> Meriterà che si ricordi che la stessa funzione di mediazione è attribuita a Francesco e ai suoi fratelli, ad esempio nel già ricordato affresco assisiato di Cimabue, dove i *fratres* sono «investiti della speciale missione di interlocutori privilegiati tra Dio e gli uomini», e dove «Maria parla direttamente a Cristo» proprio «a nome dei frati francescani».<sup>78</sup>

Sui rapporti fra questi documenti (soprattutto il senese), l'edificazione e l'affrescatura della cripta sulla base di un preciso progetto iconografico dalle sottili valenze teologiche, e l'attività dei laudesi di S. Maria della Scala a Siena sarà opportuno un supplemento di indagine, che potrà meglio illustrare anche la finalità cui venne adibito il locale che

---

<sup>70</sup> Si veda ad esempio, per l'Europa settentrionale: B.C. RAW, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 101 sgg.

<sup>71</sup> Per quanto segue si veda MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis* cit., II, cap. IV, § 7, *La confraternita mariana dei Laudesi*, pp. 954-60, e § 8, *Laudesi e Disciplinati*, pp. 960-68.

<sup>72</sup> Sul tema si vedano almeno: J.B. CAROL, *De corredemptione*, Roma 1950; R. LAURENTIN, *Le titre de Corédemptrice*, Paris 1951; C. DILLENSCHNEIDER, *Maria corredentrice*, Roma 1955; J. GALOT, *Maria, la donna nell'opera della salvezza*, Roma 1992; COGGI, *La Beata Vergine* cit., parte III, cap. 5, *La cooperazione di Maria alla redenzione*, pp. 202-17, spec. pp. 212 sgg., *La corredenzione in generale*.

<sup>73</sup> MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis* cit., III, p. 1320 n. 3. Su *Maria mater e advocata* dell'umanità cfr. almeno: H. BARRÉ, *La maternité spirituelle de Marie dans la pensée médiévale*, in «Etudes mariales», 1959, pp. 87-104; T.M. BARTOLOMEI, *La maternità spirituale di Maria*, in «Divus Thomas», LV, 1952, pp. 289-357; COGGI, *La Beata Vergine* cit., parte III, cap. 6, *La maternità spirituale e l'intercessione di Maria*, pp. 218-36.

<sup>74</sup> *Ibid.*, II, documento n° 25, pp. 1037-1038 (a p. 1037, su cui cfr. anche p. 930).

<sup>75</sup> *Ibid.*, II, documento n° 70, pp. 1089-1090 (a p. 1089, su cui cfr. anche p. 930).

<sup>76</sup> *Ibid.*, II, documento n° 20, pp. 1029-1034 (su cui cfr. anche p. 969).

<sup>77</sup> *Ibid.*, II, documento n° 21, p. 1034 (su cui cfr. anche le pp. 969-70).

definiamo per brevità cripta, ma le cui esatte funzioni originarie rimangono avvolte per ora in un fitto mistero, e comunque appaiono mai interpretate su una base documentaria sicura.

È dunque a partire dalla metà del XIII secolo che la devozione mariana, ormai irrobustita da almeno un secolo di pratiche diffuse, impernia sulla figura di Maria questa nuova funzione di co-redentrice; essa si accentua via via che la spiritualità mendicante (soprattutto minoritica) esalta il ruolo teologicamente centrale della Crocifissione, di fatto sostituendo, nel pensiero teologico come nella pratica devota e nell'immaginazione figurale, il *Christus patiens* al *Pantokrátor* bizantino.<sup>79</sup> La nuova cristologia si sviluppa in parallelo con la mariologia: tutti gli eventi della vita della Madre e di quella del Figlio vengono associati in una narrazione che alterna il "punto di vista" femminile-materno a quello maschile-filiale. Così saldati questi eventi si condensano in un *corpus* di grande energia riplasmatrice nei confronti della fede e delle pratiche e devozionali, che diviene presto modello imitabile per ogni uomo, in una vita che, dal presepio alla resurrezione, s'interpreta non più solo come *sequela Christi*: ma, assai più radicalmente, come *sequela Mariae et Christi*.

Nelle chiese, nelle cappelle, nell'immaginario privato e collettivo, nei testi liturgici e paraliturgici, ma anche in quelli letterari, il fasto iconico del Sovrano assoluto del mondo, astratto in arcana solitudine su fondali dorati, scompare rapidamente, sostituito dall'atroce, però teneramente umana, materna, figura del Dio-Uomo che muore fra ignominiose sofferenze per donare, come una madre amorevole, la vita eterna ai mortali. Accanto a quest'Uomo-Dio morente e con ciò redentore dell'Uomo sta la Madre della Misericordia, stretta a lui in un abbraccio che i testi verbali dichiarano ininterrotto lungo tutta la Passione, mentre le immagini più prudentemente si limitano a mostrare addolorata e svenuta ("quasi morta" per il dolore) ai piedi della croce. L'aspetto femminile, materno di Cristo, legato alla nuova sensibilità che la cultura mendicante concentra e diffonde, assume presto la tonalità della sofferenza che si stringe radicalmente, fin nei piani antropologici più profondi (dai quali questo discorso ha preso le mosse), all'ideologia della sofferenza redentrice, di fatto attribuita ad una *figura paterna-materna*.

Sia il Figlio, sia la Madre, con quello che, con preciso richiamo alla figura retorica, è stato definito «solecismo sessuale»,<sup>80</sup> divengono *contemporaneamente* Padre e Madre, Uomo e Donna. D'altro canto nella cultura cristiana delle origini, soprattutto nelle dimensioni più prossime alla gnosi, l'identificazione della Madre con il Figlio appare più facilmente praticabile, attraverso la mediazione della figura di *Sophia*, la Sapienza, attributo costante di Cristo. I Padri, soprattutto Origene e Girolamo, a più riprese riprendono l'identificazione della Madre con lo Spirito Santo («...he méter mou, tò hágion pnéuma... »/«...mater mea, sanctus spiritus...»),<sup>81</sup> esplicita nel *Vangelo degli Ebrei*. E l'immagine di un'androgina spirituale, fra utopistica e apocalittica, balena nei *lóghia ágrapha* tramandati soprattutto da autori vicini alle correnti che il senso non strettamente tecnico definirei *gnostico-sapienziali*. Per tutti rammento solo un detto di Gesù, ricordato da Clemente Alessandrino, relativo alla venuta del regno di Dio, tempo che annulla ogni tempo, attimo messianico in cui, cristallizzandosi di nuovo l'origine, riemerge dalla storia l'androgino che fu

---

<sup>78</sup> ARONBERG LAVIN, *Cimabue ad Assisi* cit., p. 531.

<sup>79</sup> Cfr. M.-J. PICHARD, s.v. *Croix (chemin de)*, I, *Dévotion à la Passion*, 2. *Au Moyen Age*, 1° *Dévotion compatissante à la Passion*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, t. II, Paris, Beauchesne, 1953, coll. 2578-2579.

<sup>80</sup> Così, in un interessante saggio di esegesi dantesca che, richiamandosi anche ad aspetti allegoristici assai prossimi a quelli che coinvolgono la presente ricerca, si spinge fino a toccare il tema della femminizzazione di Cristo, J.T. SCHNAPP, *Virgilio madre e Beatrice ammiraglio: generi grammaticali e letterari nella «Commedia»*, in *Studi americani su Dante*, a cura di G.C. Alessio e R. Hollander, Introduzione di D. Della Terza, Milano, F. Angeli, 1989, pp. 221-42.

<sup>81</sup> Cinque diverse testimonianze, due di ORIGENE (*in Jo.*, II 12, 87; *in Ier.*, XVI, 4), tre di GIROLAMO (*in Micheam*, II 7, 7; *in Is.*, XI 20, ad 40, 9; *in Ezech.*, IV 16, 13) tramandano questo detto extracanonico, o *lóghion ágraphon*, di Gesù: cfr. *Le parole dimenticate di Gesù*, a cura di M. Pesce, Milano, Fondazione L. Valla-Mondadori, 2004, pp. 114-17 nn. 3-7, e la nota relativa alle pp. 611-12. Commenta Pesce: «Lo Spirito, in ebraico *ruah*, è femminile e quindi può essere madre. Questo testo potrebbe supporre una cristologia abbastanza diversa da quella del cristianesimo antico» (p. 612). Fra le edizioni precedenti dei *lóghia* con versione italiana cfr. almeno i classici *Detti extracanonici di Gesù*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di E. Buonaiuti, Roma, Libreria di Cultura, 1925, pp. 68-71.

l'uomo al momento della creazione, prima che il Signore compisse l'«estrazione» di Eva dal corpo di Adamo: allora «i due diventeranno uno e il maschio con la femmina né maschio né femmina».<sup>82</sup>

Il passo con cui Maria inizia la sua salita sulla scala appoggiata al patibolo è la sola figura rappresentabile del tema più complesso, profondamente radicato nella pietà popolare e probabilmente oscurato dall'esegesi e dall'iconografia ortodosse, della sua *ascensione sulla croce*. Fatta salva la tavoletta di Guido da Siena, dalla datazione ancora oscillante e assai poco leggibile, comunque isolata, probabilmente non molto nota, non mi risultano, ripeto, altre immagini di Maria i cui piedi poggino su uno scalino della *scala Crucis*, affini dunque a quella senese del 1270-75 (che Heck, ovviamente, non conosceva ancora nel 1997). Si tratta, se qualcosa non mi è sfuggito, di uno straordinario *unicum* nella storia dell'arte. La ricerca mi sembra ancor tutta da compiere, dal momento che il reperto della cripta senese è appena stato posto sotto i nostri occhi, ed anche gli specialisti non hanno a tutt'oggi (se non mi sfugge qualcosa) colto l'importanza del documento riemerso dalla sua assenza plurisecolare.

Credo che un punto di contatto potrebbe individuarsi nello schema iconografico ripreso da Simone Martini nella *Deposizione dalla croce* (oggi ad Anversa) dello smembrato *Polittico della Passione*, detto anche *Polittico Orsini* (cfr. TAV. 17) che Giovanni Paccagnini, contro l'opinione consolidata che lo collocava negli ultimi anni di attività di Simone, datò al periodo immediatamente successivo alla sua esperienza pisana (1319), durante il quale egli poté conoscere il «pittoricismo romantico» di Giovanni Pisano, e incominciare a «modulare linee e colori su un registro più movimentato e orchestrato», passando «dalle serene, semplici e ferme cadenze delle narrazioni di Napoli» (ossia le cinque predelle del San Ludovico di Tolosa) «al movimento patetico delle storie del polittico di Anversa», tutto lacerato dalla feroce espressività di un «accentuato goticismo», palese nella *Deposizione nel sepolcro* oggi a Berlino.<sup>83</sup>

Un legame diretto si rinviene fra la «palpitante umanità» di Giovanni Pisano e lo slancio ascensionale, nella *Deposizione* di Anversa, dei molti corpi di una folla «come sospinta in alto dall'ondata di uno stesso sentimento, [...] sospesa nel vuoto luminoso del fondo d'oro, dove la scala cromatica della moltitudine sale in coro ed echeggia intorno all'esile corpo del Cristo».<sup>84</sup> Ad impressionare, in questa *Deposizione* di Simone Martini, è in particolare la contiguità stilistica e d'impaginazione, rispetto alla scena dell'anonimo della cripta senese, del gesto di Maria protesa verso la scala, fin quasi a toccarla con il piede nascosto dalla veste: se non addirittura raffigurata proprio mentre, le braccia protese in dinamica fioritura parallela a quella di molte altre, sembra voler iniziare la salita sulla scala appoggiata alla croce, dalla quale Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo stanno facendo discendere il corpo di Cristo.

Un comune dinamismo verticale connota questa tavola del Martini, invitando a richiamare alla memoria lo schema del senese: il gruppo di sinistra, nella *Deposizione* di Simone a Berlino proprio come nella *Madonna* dell'anonimo tardo-duecentesco di Siena, «è dominato da un solo moto obliquo e ascensionale, cui si contrappone il movimento curvilineo e discendente del gruppo di Cristo e di Nicodemo: funge da collegamento Giuseppe d'Arimatea, partecipe di entrambi i gruppi».<sup>85</sup> Prima ancora che venisse scoperta la cripta senese, nella quale è stato ipotizzato che Duccio abbia lasciato traccia di una delle sue prime prove,<sup>86</sup> Paccagnini metteva in risalto i «ricordi di iconografia ducesca che si notano nella *Crocifissione* e nella *Deposizione* di Anversa».<sup>87</sup> e l'intero ciclo della chiesa sepolta di Siena, «sostanzialmente fedele alla cultura bizantina» e di stretta «osservanza cimabuesca», rinvia all'*humus* culturale in cui Duccio si formò, richiamando palesemente anche a «quanto aveva fatto Nicola Pisano nei

---

<sup>82</sup> Cfr. *Le parole dimenticate di Gesù* cit., pp. 126-27 nn. 6-7, e la nota relativa a p. 617. Sull'androginità originaria nel cristianesimo primitivo: W.A. MEEKS, *The Image of the Androgyne: Some Uses of a Symbol in Earliest Christianity*, in «History of Religions», XIII, 1974, pp. 183-89.

<sup>83</sup> G. PACCAGNINI, *Simone Martini*, Milano, A. Martello, 1955, p. 42 e p. 111. La *Deposizione nel sepolcro*, oggi agli Staatliche Museen, è riprodotta a p. 117, fig. 30.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>85</sup> Cfr. *Analisi dell'opera pittorica di Simone Martini*, in *L'opera completa di Simone Martini, Presentazione* di G. Contini, *Apparati critici e filologici* di M.C. Gozzoli, Milano, Rizzoli, 1970, p. 99, scheda relativa alla fig. 28 D (pubblicata a p. 98, e a colori nella tav. LX).

<sup>86</sup> BAGNOLI, *Alle origini della pittura senese* cit., pp. 107-47 (a p. 126).

<sup>87</sup> PACCAGNINI, *Simone Martini* cit., p. 114.

bassorilievi del pulpito del duomo, terminato nel 1268». <sup>88</sup> L'espressivismo dagli «accenti intensamente patetici» <sup>89</sup> di Niccolò Pisano, il «plasticismo scavato e tormentato» <sup>90</sup> di suo figlio Giovanni, gli schemi iconografici della pittura bizantina diffusi nell'Italia centrale, l'apprendistato di Duccio, nel loro fondersi e riplasmarsi mi paiono costituire una *humus* culturale abbastanza coerente e omogenea, ed anche cronologicamente compatta (1270 circa-1320 circa): un ripensamento di questo quadro d'insieme invita ad approfondire la ricerca intorno al possibile rapporto che mi sembra d'intravedere fra il polittico della *Passione* di Simone Martini e l'affresco senese (magari con la mediazione di altri modelli interposti).

Per tornare alla relazione tra figuratività iconica e testuale, trovo di pertinenza straordinaria all'immagine della Madonna sulla scala nella cripta senese (anche per la comune localizzazione dei manufatti) altri due brani dell'epistolario di Caterina da Siena, che Heck ricorda a proposito dello schema ascensionale, e che restituisco anche qui al testo italiano originario:

[...] tanta è la fame e il grande desiderio della santa obediencia del Padre, che egli [*scil.* Cristo] ha perduto l'amore proprio di sé, e *corre alla croce. Questo medesimo fa quella dolcissima e carissima Madre*; perocché volontariamente perde l'amore del Figliuolo: che non tanto che ella faccia come madre, che 'l ritragga della morte, ma *ella si vuole fare scala, e vuole che moia.* <sup>91</sup>

[...] dicono e' dottori, manifestando la smisurata carità di Maria, che *di sé medesima avrebbe fatto scala per ponere in croce il Figliuolo*, se altro modo non avesse avuto. E tutto questo era, perché *la volontà del Figliuolo era rimasa in lei.* <sup>92</sup>

Non è certo perché ha smarrito l'amore «naturale» per il Figlio e perciò non lo «ritrae della morte», che la Madre «si fa scala» e «vuole morire» nelle parole di Caterina da Siena. Maria si fa scala perché vuole farsi croce, e chiodi, e tutti gli strumenti della passione, e adempiere lei stessa al sacrificio di salvezza per cui ha messo al mondo il Figlio. Infine, appunto, *chiede di essere lei stessa crocifissa, di diventare suo Figlio martirizzato*. Quest'idea presiede, probabilmente, anche alla straordinaria, densissima immagine che il bolognese Simone de Filippo (1355-1398 ca.), noto come «Simone de' Crocifissi» per la sua caratteristica e rara *inventio*, ideò rappresentando Maria dormiente, dal cui corpo, disteso come nella *Dormitio*, in sogno sboccia il Figlio crocifisso (cfr. **TAVV. 18a-18b**). <sup>93</sup>

Cent'anni prima che Caterina faccia balenare la splendida immagine di Maria che «si fa scala» verso la Croce, un grande, ignoto pittore senese che, sotto la probabile influenza di Cimabue, coniugava modi bizantineggianti a premonizioni di Duccio, aveva ideato e fermato in affresco la figura mai prima pensata di Maria che sale sulla scala per aiutare a distaccare il Figlio dalla croce, adempiutosi ormai il sacrificio necessario. La Madre «si fa scala», ora, per far discendere il corpo del Figlio, così come poco prima si era «fatta scala» per farlo salire verso lo strazio della morte. Il compiersi del rito sacrificale della Passione la vede partecipare, con una Compassione totale, da cui è trasformata in strumento di morte per divenire strumento di vita. La madre accoglie il corpo del Figlio con un abbraccio di tenerezza assoluta, pari a quello delle icone bizantine viste finora, nelle quali Cristo coccola con gesto materno l'*animula* di sua Madre «addormentata».

## 7. La Madre «sale sulla scala» della Croce.

---

<sup>88</sup> BAGNOLI, *Alle origini della pittura senese* cit., pp. 125-26.

<sup>89</sup> E. CARLI, *Il Duomo di Siena*, Genova, Sagep, 1979, p. 37 (nel cap. II, *Nicola Pisano*).

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 58 (nel cap. *Giovanni Pisano e gli scultori del Trecento*).

<sup>91</sup> SANTA CATERINA DA SIENA, *Epistolario* cit., vol. II, p. 113 (miei i corsivi); si tratta della lettera XXX, *All'Abadessa del Monasterio di Santa Marta da Siena, e a Suora Niccolosa di detto Monasterio*, datata a poco prima del 1374. Heck ricorre all'edizione di Dupré Theseider, Roma 1940, vol. I, lettera 1, pp. 7-8.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 283 (miei i corsivi); si tratta della lettera CXLIV, *A Monna Pavola a Fiesole*.

<sup>93</sup> Cfr. R. D'AMICO, scheda in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Bologna, Nuova Alfa, 1992, p. 6, tav. 2. Il *Catalogo della Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Ferrara, maggio-ottobre 1933, p. 14, ill. 9 (dalla cui analisi critica scaturirà *Officina Ferrarese* di Longhi), attribuiva l'immagine (la mia tavola 18b) a un Cristoforo ferrarese o modenese.



Di questa profonda connessione fra l'idea, l'immagine, le parole che sembrano descriverla, si può riconoscere la radice e dimostrare la continuità entro un orizzonte spirituale-devozionale abbastanza coerente e ristretto, come quello senese (anche se la ricerca andrà estesa traguardando ben altri confini).

Dopo lunga ricerca, ho infine trovato il testo che credo stia alla base dell'immagine senese dell'affresco, anticipata forse nella tavoletta di Guido (se non sarà dimostrato che è vero il contrario, cioè che l'icona precede il testo e lo ispira). Si tratta ancora una volta di una lauda, conservata proprio nel Laudario appartenuto ai già rammentati Disciplinati di Santa Maria della Scala, «la più famosa delle circa dieci Compagnie della Disciplina che sul finire del XIII secolo esistevano a Siena».<sup>94</sup> Ma prima di introdurlo, ritengo opportuno soffermarmi a considerare in breve l'ambiente culturale in cui esso venne generato.

Un fitto scambio di ruoli e di modelli figurali deve aver fatto circolare nell'ambiente senese fra la metà e la fine del Duecento immagini originali legate a idee, e perfino a sistemi ideologici e teologici, connessi per un verso al tema della *Scala della Croce*, e per un altro a quello della *partecipazione di Maria alla Passione di Gesù*, insomma alla sua *Com-passione co-redentrice*: i due elementi di intensa figuratività, raccogliendosi in un solo disegno iconografico, generano un inedito modello di altissima densità ideologica, che non mi sembra fino ad oggi studiato, proprio perché mai riconosciuto, vista l'inaccessibilità dell'immagine dipinta.

Ritengo, come ho già accennato, che non solo nell'ambiente teologico domenicano, al quale riconduce la Compagnia dei Disciplinati di Santa Maria della Scala, ma anche in quello minoritico, in particolare nel luogo culturale in cui alcune posizioni *spirituali* si incrociano (probabilmente con influenze teologiche di origine orientale, che sarà opportuno verificare) con le teorie mariologiche, espresse fra gli altri da Bonaventura di Bagnoregio, circa la funzione attiva della Vergine nella Passione, possa identificarsi il focolaio di questa neoformazione iconico-allegorica di profonda innovatività sul piano teologico e su quelli iconografico e letterario.<sup>95</sup>

A ribadire la profondità della *humus* in cui affonda l'idea tradotta in immagini nella cripta senese citerò solo un paio di testi di estrazione minoritica, all'incirca riconducibili al torno d'anni in cui la cripta senese fu ideata e realizzata: traggio il primo dal *Liber de Sancta Maria* di Ramon Llull, scegliendo dal capitolo intitolato *De pietate seu compassione*:

*Decessisset quoque beata virgo mater nimio dolore et angustia, nisi complacentiam sibi sensisset, quare filius eius moriebatur, sciebat enim in corde suo, quia filio suo sic mori placebat, | qui nisi volvis | set numquam moreretur. Mori autem volebat ad honorandum deitatem, quae tantum honoraverat eius humanitatem, et propter etiam humani generis recreationem.*<sup>96</sup>

Estraggo il secondo testo dal *Liber Lellae*, il memoriale che la terziaria francescana Angela da Foligno fra 1292 e '96 dettò a frate Arnaldo, il suo confessore (il quale dichiara, subito prima di riferire queste parole di Angela, di essere *scriptor* fedele, «nihil addens, immo sicut pictor pingens, quia non intelligeba[t] eam»: «come li pentori che depeneno, inperò ch'io non la intendeva», come suona l'antico volgarizzamento:

Adhuc recipiebat dolorem ista anima de omnibus doloribus et de omnibus poenalitibus quas recepit illud suum corpus, quae omnia adunabantur in illa anima. Iste dolor acutus, qui est tantum maximus quod lingua non sufficit ad dicendum nec sufficit cor ad cogitandum, fuit factus per divinam dispensationem. *Quia ego video tantum dolorem in ista anima Filii sanctae Mariae Virginis, quod anima mea effecta est afflictissima et transformata in tanto dolore, quod numquam fui in tanto, et ideo non possum invenire aliquam laetitiam.*

Ancora receveva questa anima de Cristo dolore de tuti li dolori e de tute le penalidade che recevete lo suo corpo, le quale tute se adunavano in quella anima. Questo dolore acuto, che fo si

---

<sup>94</sup> MANETTI, *Introduzione* alla sua ed. cit. del *Laudario di Santa Maria della Scala*, p. VII.

<sup>95</sup> Anche DUPRÉ THESEIDER, nell'ed. cit. delle lettere di Caterina, p. 142 n. 6, fa riferimento a Bonaventura.

<sup>96</sup> RAMON LLULL, *Liber de Sancta Maria*, XXIV, *De pietate seu compassione*, ed. B. Garí e F. Domínguez Reboiras, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 202-208: p. 203, ll. 37-40.

grande che lingua non zi basta a dire nì cuore a pensare, fo fato per divina dispensazione. *Poi ch'io vezo tanto dolore in questa anima del Fiolo de santa Maria Verzene, che la mia anima ene facta afflictissima e transformata in tanto dolore che mai non fui in tanto*, et inperziò non può trovare letizia.<sup>97</sup>

L'anima di Angela, e con lei quella di tutti gli officianti il rito del venerdì santo (laudesi e non), soffrendo *si trasforma* nel dolore di Cristo: così, nell'*Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura, la terza delle tappe del viaggio di interiorizzazione e di *transumptio* è definita *transformatio*, corrispondendo alla *deificatio* della tradizione neoplatonica rappresentata, nel Medio Evo, dallo Pseudo-Dionigi l'Areopagita, ben noto anche a Dante. Come l'anima di Angela, e più in là ancora, fino a identificarsi con il gesto di Maria del laudario senese, nel *Sacrum commercium Sancti Francisci cum domina Paupertate*, testo (tradizionalmente datato al 1227, ma recentemente spostato verso gli anni '50-'70) di «carattere teologico» in cui «la povertà giunge ad essere assimilata all'azione salvifica di Cristo»,<sup>98</sup> in un passo di meravigliosa forza iconica proprio Madonna Povertà sale sulla croce e vi stende le braccia per essere suppliziata, fino a coincidere con Cristo, con Cristo-Povertà, cioè con Cristo-Francesco:

Non reliquisti usque ad mortem, mortem autem crucis. Et in ipsa cruce, denudato iam corpore, *extensis brachiis, manibus et pedibus confixis, patiebaris secum*, ita ut nil in eo te gloriosius appareret.<sup>99</sup>

Lo stesso Dante, nel canto di Francesco (*Paradiso*, XI 70-73), scandirà con esattezza il doppio gesto speculare, quello della Madre *stans dolorosa iuxta crucem*, e della Povertà che, *cumpatiens* con Cristo, sale “sulla” Croce per condividere con lui il sacrificio supremo:

...Né valse esser costante né feroce,  
sì che, *dove Maria rimase giuso,*  
*ella con Cristo pianse in su la croce.*<sup>100</sup>

## 8. Breve digressione filologica.

Il testo, così fermato dall'edizione Petrocchi, viene conservato anche dall'edizione Sanguineti.<sup>101</sup> Tuttavia nel suo apparato critico Petrocchi ricorda e discute, rifiutandola, una variante di grandissimo interesse, che mi sembra connettersi in maniera diretta alla tradizione testuale-iconica qui presentata.<sup>102</sup>

---

<sup>97</sup> *Il Libro della Beata Angela da Foligno*, ed. critica a cura di L. Thier e A. Calufetti, Grottaferrata, Quaracchi, 1985, cap. VII, *Quintus passus supplens*, c., *Visio immensae passionis animae Christi transformat animam eius in sociam doloris Christi, quapropter ad eximiam unionem cum Deo deinde admittitur*, pp. 294-95.

<sup>98</sup> Così S. BRUFANI nell'*Introduzione* all'ed. del *Sacrum commercium Sancti Francisci cum domina Paupertate*, da lui curata nel quadro dei *Fontes Franciscani*, a cura di E. Menestò, S. Brufani et alii, apparati di G.M. Boccali, Assisi, Ed. Porziuncola, 1995, pp. 1691-1732 (Introduzione pp. 1691-1703: le frasi citate alle pp. 1697-1698; per la datazione, cfr. p. 1700).

<sup>99</sup> *Sacrum commercium* cit., cap. 6, *Dignitas Paupertatis*, p. 1712. Si veda anche l'ed. critica a cura dei Padri del Collegio di S. Bonaventura, Firenze, Quaracchi, 1929, § 21, p. 46 (con lieve variante). Va notato che nel 1894 EDUARDO ALVISI, ritenendolo un inedito (non conosceva le due edizioni del 1539 e del 1676) pubblicò il testo come *Nota al canto XI (versi 43-75) del «Paradiso» di Dante Alighieri* («Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari», 12), Milano 1894.

<sup>100</sup> DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, ed. G. Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1965, II, *Inferno*, p. 181.

<sup>101</sup> Cfr. *Dantis Alagherii Comedia*, ed. critica a cura di F. Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, p. 438.

<sup>102</sup> È evidente il rilievo che questa variante assume nel quadro della mia argomentazione, come testimonianza di una circolazione iconica e letteraria del tema della “salita di Maria sulla croce” tra fine Duecento e primo Trecento. Ringrazio Carlo Pulsoni, che con grande generosità ed acume, durante la discussione del nucleo centrale di questo testo, da me presentato all'Università di Bologna il 2 dicembre 2005, nel contesto del seminario *La traduzione è una forma. Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzi medievali*, ha richiamato la mia attenzione su di essa.

Contro tutta la tradizione antica e la grandissima maggioranza della più tarda sta la lez. *salse* prescelta dall’Aldina, poi dalla Crusca, e che ha avuto il suffragio del Daniello, infine del Foscolo, della ‘37, del Del Lungo, del Torraca ecc.; recentemente è stata ripresa da Auerbach [...], da Pézard [...], e più decisamente dal Chimenz, fondato e sull’autorità di alcuni antichi commentatori e soprattutto sul parallelismo *rimase – salse*, come anche *in su – giuso*; ma l’argomento è sforzato oltre ogni legittimo limite, poiché il parallelismo è già ottenuto implicitamente con la diversità tra la posizione della Madonna ai piedi della croce e quella della Poverà accanto a Cristo, e *pianse* (qui forse per “soffrì”, “patì”, come a *Par. XXIII 134 piangendo*) vivifica e colorisce l’immagine.<sup>103</sup>

È evidente, ed assai significativo per una riflessione di carattere epistemico, come interferisca negativamente, nella valutazione ecdotica delle testimonianze, l’assenza di informazione intorno all’affresco senese, e quindi il mancato collegamento fra i versi danteschi e l’ampia diffusione due-trecentesca dell’idea e del tema di “Maria salita sulla croce”. Questo silenzio testimoniale è l’impedimento ermeneutico che riduce la probabilità dell’operazione editoriale: è l’invisibile frontiera epistemologica che non consentì a Petrocchi di cogliere, al di là delle valide ragioni ecdotico-stematiche, il grande peso della lezione *salse* (per “salì”), che nella cornice dell’argomentazione e della documentazione qui raccolta assume evidentemente una valenza di gran lunga più positiva. Il ragionamento di Petrocchi, pur ineccepibile nell’astratto schematismo editoriale, in quanto fondato sulla variante trådita dai codici antichi e dalla «grandissima maggioranza» dei testimoni più tardi, oltre che dall’«autorità di alcuni antichi commentatori» (ad esempio l’attento Benvenuto da Imola, il quale doveva trovare *salse* nel testo che tenne sotto gli occhi nel lavorare alla sua esposizione),<sup>104</sup> mostra il suo limite sul piano di quell’esegesi che, sola, giustifica ogni scelta editoriale, ed è, soprattutto, ermeneuticamente opacizzante: come d’altro canto quello dei commentatori moderni, intesi solo a segnalare le “fonti” del testo dantesco, e invece inconsci quanto all’apprezzamento del senso profondo dell’idea cui l’immagine verbale fa cenno, e che dovette avere diffusione larga e capillare nel primo Trecento.

In *Par.*, XIX 104 nel testo Petrocchi appare un regolare *salì*.<sup>105</sup> La variante morfologica *salse*, invece (che si è già incontrata nel testo di Caterina da Siena più su citato: cfr. p. WWW) viene accolta da Petrocchi nel caso di *Inf.*, XVIII 51, sempre con il sostegno di ragioni tecnico-editoriali di natura ecdotica: va rilevato che in quel caso pure la serie rimica propone *valse* : *salse*, ripresa come serie lessicale (cioè fuor di rima) in *Paradiso* XI. A me pare che il ragionamento intorno alla selezione di varianti sostanzialmente adiafore, quali le due morfologiche entrambe attestate nella *Commedia* (*salì/salse*) richiami in causa, su un piano più largo, il problema dell’opposizione, con conseguente forbice valutativa, fra *lectio facillior* e *lectio difficilior*. Il problema di fondo mi pare essere, ancora una volta, legato alla posizione epistemica assunta nella fase della valutazione: è dunque il metodo ecdotico in sé a richiedere una verifica quanto alle modalità “meccaniche” della sua applicazione, a fronte della necessità di valutare ad una ad una le varianti (specie se dimostrabili come sostanzialmente adiafore) anche nella prospettiva storico-culturale, cioè storico-semantica, ad esempio ricorrendo alle concordanze lessicografiche oggi sviluppate e perfezionate, e applicando una ricerca più ampia nel tessuto culturale in cui il testo è nato e in quelli che lo hanno conservato e trasmesso. Di molte lezioni alternative è possibile così giustificare *storicamente* l’origine, ricostruendo a ritroso i modi, e spesso perfino le ragioni, della loro formazione e fortuna.

Ogni singola lezione non va accolta immediatamente in quanto tale, accogliendo meccanicamente l’esito imposto dallo *stemma codicum*: essa va valutata e capita nel suo essere *storicamente facillior* o *difficilior*. Si intenda: *facillior* o *difficilior* per il copista, prima ancora che per il filologo; per l’età che l’ha generata magari al fine di

<sup>103</sup> *Commedia*, ed. Petrocchi cit., II, *Inferno*, p. 181, apparato critico. I richiami ai tre saggi rinviano rispettivamente a: E. AUERBACH, *St. Francis of Assisi in Dante’s Commedia*, in «Italice», XXII, 1945, pp. 166-79, poi in «Lecture dantesche. Paradiso», Firenze 1961, pp. 217-35 (a p. 235); DANTE ALIGHIERI, *Œuvres Complètes*, traduction et commentaires par A. Pézard, Paris 1965, *ad loc.*; CHIMENZ, *Per il testo e la chiosa della Divina Commedia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIII, 1956, pp. 161-88.

<sup>104</sup> Cfr. *Benvenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comediam*, 5 voll., Firenze, Barbera, 1887, V, p. 60.

risolvere un'ambiguità al tempo ben chiara, più che per la nostra che nell'entropia della *traditio* ha perduto quantità elevate d'informazione. Ecco allora che anche varianti che appaiono sulle prime 'strane' acquistano un fondamento nella storia delle idee e delle parole, e mostrano di celare il loro senso originario (che è pur sempre 'un senso': non immediatamente un 'errore', meno 'sensato' o perfino 'insensato') sotto la marea oceanica della tradizione, come l'iceberg la cui vera consistenza è tutta subacquea.

Un caso di questo genere mi sembra collegarsi alla variante *salse*, rispetto alla quale le ragioni addotte da Petrocchi, di per sé, ripeto, valide sul piano della valutazione meccanicamente ecdotico-stemmatica, paiono rovesciarsi di fronte alle nuove testimonianze di tipo storico-letterario, storico-artistico, e più latamente storico-culturale.

### 9. «La madre per la scala salio tosto»

Non è inessenziale che l'identificazione dantesca, di straordinario interesse sebbene non sufficientemente illuminata dai commentatori moderni in tutte le sue implicazioni teologico-figurative, e non compresa dai filologi per la mancata connessione con la tradizione letteraria e soprattutto con quella figurativa, trovi luogo in un testo verbale, anziché in uno visivo: come ho detto nel secolo XIII sono davvero *inimmaginabili* (quindi non ritrovabili in un'immagine) una Maria o una Povertà dipinte come *davvero crocifisse*. Non si può escludere a priori che lo schema iconico di una donna crocifissa abbia trovato spazio nella storia dell'arte: e in tal senso sarà opportuno indirizzare la ricerca. Ma fino al ritrovamento di una simile raffigurazione è sul piano dei testi verbali che occorrerà ricostruire i rapporti di dipendenza e di riconnotazione.<sup>106</sup>

Di sicuro un'ispirazione minoritica, con tutta probabilità dipendente dalla corrente spirituale, sarà alla base del passo dantesco, il quale presenta la stessa modalità iconica dell'affresco senese, spingendosi a identificare l'atto di *compassio* con la stessa *crocifissione*, invece che, come a Siena, con la successiva *deposizione*. Il fatto stesso che Dante attribuisca alla Povertà la crocifissione, ribadendo che Maria «rimase giusto», mi sembra confermare che doveva essergli nota la variante (che egli mette in chiaro di voler rifiutare) della salita di Maria «in su la croce». Dante ha dunque voluto insistere, proprio nel canto imperniato sulla figura di Francesco, sull'identificazione sacrificale dell'*alter Christus* con la sua sposa-madre *Paupertas*, oscurando l'immagine di Maria crocifissa, che pur doveva provenirgli dall'ambiente minoritico-spirituale, ma che gli causava evidentemente difficoltà di carattere teologico, specie se la formula sconvolgente dell'*incipit* del canto XXXIII («Vergine madre, figlia del tuo figlio...») andava già delineandosi nella sua mente.

I testi francescani più prossimi ai versi danteschi sono di certo quelli degli Spirituali, per molti versi estremistici. Particolarmente emblematici, nella loro oltranza concettuale, mi sembrano le *Quaestiones de Domina* di Pietro di Giovanni Olivi<sup>107</sup> (del quale andrebbe approfondito l'influsso esercitato sulla cultura fiorentina nei due anni cruciali che trascorse a Santa Croce, 1287-89)<sup>108</sup> e l'*Arbor vitae crocifixae Iesu* di Ubertino da Casale. Potendo solo far cenno all'importanza strategica, nel quadro problematico che sto illuminando, del pensiero oliviano (studiato soprattutto da C. Davis, Bruno Nardi e Raoul Manselli), mi limito a porre l'accento sul passo relevantissimo della

---

<sup>105</sup> Ringrazio Matteo Milani per aver richiamato la mia attenzione sui dati che seguono, durante la discussione che ha fatto seguito alla mia presentazione seminariale del presente saggio, all'Università di Torino, il 19 gennaio 2006, nel quadro dell'attività didattica del Dottorato in Romanistica.

<sup>106</sup> In tempi recenti l'immagine di una donna incinta crocifissa è stata pubblicata, con allusione al sofferto dibattito sull'aborto, è stata pubblicata, suscitando forti reazioni negative, sulla copertina di un noto settimanale italiano. Nell'estate 2006 la celebre *rockstar* che ha scelto come provocatorio nome d'arte proprio *Madonna* ha inserito in uno spettacolo la scena della sua crocifissione, con ambientazione terribilmente *kitsch*.

<sup>107</sup> Cfr. D. PACETTI, *Petri Johannis Olivi Quaestiones quatuor de Domina*, Firenze, Quaracchi, 1950.

<sup>108</sup> Per l'impostazione del problema e la bibliografia si veda R. MANSELLI, s. v. *Olivi, Pietro di Giovanni*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 135-37.

quarta *quaestio* dedicata a Maria, nella quale l'Olivi dichiara esplicitamente la tesi di una *cumcrucifixio Virginis*, amplificata in una quasi impensabile, lacerante figuratività del dolore:<sup>109</sup>

...Quarto, ex plena confoederatione Virginis ad Christum: quae non esset, *nisi super omnem intellectum fuisset Christo concrucifixia*; ita quod quanto eius gloria est super omnem sanctorum gloriam maior, tanto eius ad Christum crucifixio fuit super omnes passiones sanctorum maior et acerbior.

Quinto, ex finali fructu et efficacia passionis Christi, quae est quidem ad hoc, ut toto veteri homine per eius virtutem reiecto et crucifixo, per eam tamquam per ostium iustitiae satisfactoriae et tamquam per propriatorium seu impetratorium divinae gratiae, nos, prius rei et exules, accedamus et intremus ad Deum, per Christi mortem omnino mortui nobis et soli Deo viventes. Si igitur hoc summe fuit implendum in Christi Matre, quae utique fuit sicut et nos in peccato concepta, ac per consequens ad tantam gloriae singularitatem nullatenus deducenda nisi proportionaliter per Christi crucem et mortem fuisset mortificata, patens est quod ante assumptionem eius ad caelos *debut in Christi cruce passionem et mortem superineffabilem experiri*. [...] Quinto probatur hoc, scilicet ex corona et dignitate martyrii, quae est utique praecellentiae singularis. Quid enim gloriosus coram Deo et coram amico, quam summo et mortifero dolori se obtulisse et immolasse pro Deo et pro dilecto? *Cum igitur Virgo non fuerit per corporis violentam interfectionem martyrizata*, non potuit post Christum habere plenum martyrii primatum, *nisi in cordiali Christi dolore fuerit summe et superexcessive absorpta et inabyssata*.<sup>110</sup>

L'Olivi muove da un'identificazione piena, assoluta di Madre e Figlio nella redenzione: la *cumcrucifixio* è per lui, con evidenza lessicale e concettuale incontestabile, qualcosa di più che una pura metafora. È una realtà metafisica, conoscibile ma non pensabile né figurabile: *super omnem intellectum, summe et superexcessive*. Tuttavia subito dopo aver delineato il limite della rappresentabilità mentale e figurale di un evento solo concettualizzabile e metaforicamente traducibile, qual è la con-crocifissione di Madre e Figlio, l'Olivi rileva l'importanza, per la mozione patetica degli affetti, delle raffigurazioni dipinte nelle chiese, in piena solidarietà con la scrittura e la recitazione cantata di testi (il riferimento alle laude mi sembra esplicito nel ricorso al verbo *decantare*):

Ecclesia vero hoc ipsum profitetur, *tam verbis et planctibus de ipsa in eius persona conscriptis et decantatis*, quam in ecclesiasticis *imaginibus et picturis*.<sup>111</sup>

Immagini dipinte e laude, saldate in un'esperienza devozionale e culturale di altissima intensità: siamo a un passo dall'esperienza spirituale che, ricorrendo ad *imagines agentes* come al supporto di una straordinariamente moderna (e ancora da indagare approfonditamente) mnemotecnica visivo-mentale, sviluppò in Francia la grande cultura agostiniano-neoplatonica dei Vittorini,<sup>112</sup> e che, forse anche con la mediazione del provenzale Olivi o degli Spirituali italiani in contatto con gli ambienti d'oltralpe, poté probabilmente trasferirsi nella cultura mendicante centro-italiana.

Anche in Ubertino l'immagine del *Sacrum Commercium* della salita sulla croce, amplificata e in qualche modo isolata rispetto all'astrazione concettuale della *cumcrucifixio*, torna a presentarsi sui due piani tematici paralleli, e infine coincidenti, dell'ascensione della Madre insieme alla Povertà, e dell'identificazione della "povera" *mater cumpatiens* con il *filius patiens*. L'Olivi e Ubertino, unici tra i pensatori francescani, osano spingersi al di là

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 135, Manselli, a proposito dell'estremismo teologico spinto dall'Olivi ai limiti dell'ortodossia, ricorda che Girolamo d'Ascoli, generale dell'Ordine francescano fra il 1274 e il 1279, ordinò a Pietro di bruciare «alcuni scritti sulla Madonna, [...] ottenendo immediata ubbidienza».

<sup>110</sup> D. PACETTI, *Petri Johannis Olivi Quaestiones quatuor de Domina* cit., pp. 68-69 e 74.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>112</sup> Cfr. P. SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le «Libellus de formatione Arche» de Hugues de Saint-Victor* («Bib. liotheca Victorina», IV), Paris-Turnhout, Brepols, 1993, in particolare p. I, cap. II, B, *Le texte et l'image: les traités sur l'Arche et le dessin*, pp. 34-45, e C, *L'image et la parole: le dessin et les «collationes»*, pp. 46-54. L'influsso diretto della scuola vittorina su Dante, probabilmente mediato dalla cultura minoritica di S. Croce, è stato limpidamente e innovativamente studiato da M. Mocan nella sua tesi di dottorato, di prossima pubblicazione: *La presenza di Riccardo di San Vittore nella Commedia*, Dottorato in Filologia romanza dell'Università "La Sapienza" di Roma, discussa il 21 aprile 2006.

del delicatissimo confine teologico che tiene ancora distinti Madre e Figlio, nell'evento soprannaturale della morte redentrice che restituisce alla vita eterna:

...*inmo ipsa mater, propter altitudinem crucis (...) te non valente contingere, domina Paupertas (...)* *te plus quam umquam fuit strictus amplexata et tuo cruciatu iuncta.*<sup>113</sup>

Forse Dante lesse l'Olivi e Ubertino, e forse anche il *Sacrum Commercium*. Avrà avuto notizia anche dell'affresco del Duomo di Siena (che negli anni della sua giovinezza doveva essere ancora visibile), o di un suo affine? Resta l'imponente peso ideologico e teologico che la terzina paradisiaca comporta, e che, legandosi sia pure per via mediata al tema della salita di Maria sulla croce, implica una diffusione assai più ampia di quanto oggi il testimoniale residuo consenta di apprezzare.

A me pare comunque che, ben al di là dei singoli dettagli che coinvolgono l'intertestualità, vada con forza sottolineata, nel quadro storico-culturale qui delineato, soprattutto la connotazione peculiarmente minoritica del sistema di idee e di comportamenti imperniato intorno all'immagine della concrocifissione di Maria, legata all'ardente desiderio di unirsi alle sofferenze di Gesù e offerta come modello di concrocifissione dei fedeli che partecipano alla liturgia o al rito paraliturgico

Il *Lignum vitae* e la *Vitis mystica* di Bonaventura, amplificando l'attenzione già cospicua nell'opera di Bernardo di Chiaravalle e nella cultura cistercense, e stringendola al nuovo modello antropologico offerto dalla figura di Francesco d'Assisi, introducono luminosamente la meditazione sulla Croce nel pensiero teologico e nella pratica della devozione, influenzando decisamente anche sulla letteratura laica.<sup>114</sup> Se il Medio Evo visse con profonda intensità «la passion de la passion du Sauveur»,<sup>115</sup> fu soprattutto grazie all'accentuarsi, con Bonaventura e dopo di lui, del patetismo partecipante del fedele di fronte alle pene di Cristo.<sup>116</sup>

Modello di ogni identificazione del fedele cristiano con Cristo è la biografia del Santo fondatore, Francesco, *alter Christus* stigmatizzato e «crucifixus»<sup>117</sup> che (come significativamente scrive Bonaventura nella *Legenda maior*), «nell'ardore estremo del suo amore desidera trasformarsi totalmente in Cristo», e che i *fratres*, a partire da Leone e poi dal generale Elia, riconoscono come «*unus crucifixus de cruce depositus*:<sup>118</sup> ma anche madre tenera che allatta Chiara, nella carnalissima *visione dello specchio*,<sup>119</sup> proprio come Cristo-Madre che replica il gesto di Maria-*Mater lactans*.<sup>120</sup> La croce stessa non è solo tormento e dolore, ma anche tenerezza, abbandono, e infine trionfo

---

<sup>113</sup> UBERTINO DA CASALE, *Arbor vitae crucifixae Iesu*, V 3.

<sup>114</sup> Rinvio a due miei studi nei quali ho fornito ampia documentazione di quest'influsso, e ne ho esaminato in dettaglio la storia e la fenomenologia: C. BOLOGNA, *L'Ordine francescano e la letteratura nell'Italia pretridentina*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 729-97; *Il modello francescano di cultura e la letteratura volgare delle origini*, in AA. VV., *I Francescani in Emilia. Atti del Convegno di Piacenza, 17/19.II.1983* («Storia della Città», XXVI-XXVII, 1983), pp. 65-90.

<sup>115</sup> F. VERNET, *La spiritualité médiévale*, Paris, B. Gay, 1929, p. 82.

<sup>116</sup> Cfr. S. DU CHAMBON-FEUGEROLLES, *La dévotion à l'humanité du Christ dans la spiritualité de S. Bonaventure*, Lyon 1932, pp. 91 sgg.

<sup>117</sup> Così TOMMASO DA CELANO, *Vita secunda, pars II*, cap. LXXXV, § 109 («Analecta Franciscana», X), Firenze, Quaracchi, 1926-1941, p. 195; cfr. la nuova edizione, a cura di Stanislao da Campagnola, nei *Fontes Franciscani* cit., pp. 543-44. Sulle stimmate di Francesco e sulla sua funzione di *alter Christus* nella storia ideologica dell'Ordine minoritico si veda il fondamentale studio di Ch. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 1993, specie pp. 74 sgg.

<sup>118</sup> Cfr. FRUGONI, *ibid.*, cap. II, *La lettera di Elia, il biglietto di Leone*, pp. 51-104 (specie pp. 69 sgg.; e cfr. la nota 69 a p. 93), che cita SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, ed. critica a cura di G. Scalia, 2 voll., Bari, Laterza, I, p. 282.

<sup>119</sup> Cfr. CHIARA D'ASSISI, *Lettere ad Agnese* cit., p. 149, *La visione dello specchio*, §§ 5-15: «Et essendo pervenuta ad sancto Francesco, epso sancto trasse del suo seno una mammilla et disse ad essa vergine Chiara: "Viene, receive et sugge". Et avendo lei succato, epso sancto la admoniva che suggeresse un'altra volta; et epsa suggendo, quello che de li suggeriva, era tanto dolce et delectevole, che per nesuno modo lo poteria explicare. Et avendo succato, quella rotondità o vero bocca de la poppa dondo escie lo lacte remase in tra li labri de epsa beata Chiara; et pigliando epsa con le mane quello che li era remaso nella bocca, li pareva che fusse oro così chiaro et lucido, che ce se vedeva tucta, come quasi in uno specchio». Sul tema dell'allattamento (di Maria, di Francesco) cfr. l'*Introduzione*, pp. 78-90 (attribuibili a B. Rima). Per la «via doppiamente indiretta» attraverso la quale il testo può venire ricondotto a Chiara, cfr. p. 58.

<sup>120</sup> Su Cristo-Madre cfr. soprattutto C. WALKER BYNUM, *Jesus as Mother* cit., specie pp. 110 sgg., *Examples and Maternal Imagery*; pp. 113 sgg., *Biblical and Patristic Background*; pp. 125 sgg., *The Theme of "Mother Jesus" as a*

regale, che scaturisce da quest'accoppiamento di affettività, generosità, abbraccio cosmico: nell'*Officium Passionis* rivisitato da Francesco il vespro del Sabato Santo si conclude con l'esaltazione di un Sovrano Crocifisso («Commoveatur a facie eius universa terra, dicite in gentibus, quia *Dominus regnavit a ligno*»),<sup>121</sup> e nell'*Epistola ad fideles* Francesco stesso esalta la sofferenza come momento di piena e trionfale manifestazione della maestà divina: «è attraverso la croce che Dio – Francesco non dice nemmeno Cristo! – realizza e manifesta il suo regno».<sup>122</sup> Cristo-Madre, e sul suo modello Francesco-Madre (ma nei monasteri certosini la figura del Priore-Madre veniva riplasmata sul medesimo schema antropologico-teologico), compiono il gesto più umano e fisico, più spirituale e amoroso, con la stessa intensa tenerezza con cui, nei commenti cistercensi del secolo XII al *Cantico dei Cantici*, 8, 1, viene allegorizzato l'allattamento spirituale fra gli sposi fratelli: ed «è quasi sempre lo sposo che allatta la sposa». In particolare in Guglielmo di San Thierry «Cristo è chiamato *aeterna Sapientia*, e in quella veste offre il suo seno per allattare l'anima del mistico».<sup>123</sup>

Si torni, a questo punto, alla raccolta di laude dei Disciplinati senesi, che con ogni probabilità dovevano avere anche un'attuazione di carattere liturgico o paraliturgico, durante la settimana santa, forse proprio dinanzi agli affreschi della cripta senese. Almeno ipoteticamente dovremo immaginare (in attesa che riscontri documentari confermino l'idea) che la "cripta" fosse originariamente una cappella devozionale dedicata non solo alla crocifissione, ma alla deposizione, e alla liturgia della *Passio* e della Pasqua, quasi di sicuro drammatizzata *in loco* attraverso la recitazione laudistica, capace di risvegliare una forte adesione emotiva di genere identificativo nei fedeli partecipanti, grazie alla sovrapposizione dinamica del testo interpretato teatralmente e delle *images agentes* dipinte sulle mura della cappella.

La lauda XV, *Ben vorrei pianger, quando mi rimembro*,<sup>124</sup> basata sullo schema dialogico di Maria con la Croce, più di qualunque altra in questa raccolta totalmente imperniata sul ruolo di Maria nella *via crucis* di passione e redenzione è intrisa di tratti figurativi e di alta pateticità, dunque partecipativi rispetto alla compassione nei confronti della *passio Christi*. «O Croce impietosa e repente, / perché m'ài oggi levata di terra?»,<sup>125</sup> chiede la Madre alla Croce, nemica da combattere, «legno vile» che le «fa guerra». Poco dopo invoca: «o Croce, puoi che 'l mio filliuolo muore, / collui m'uccide, ch'io non viva lassa»,<sup>126</sup> e dichiara: «ma questo pondo parriemi soave, / s'io fusse stretta col mio filliuol Cristo»,<sup>127</sup> ricevendo dalla Croce una risposta densa di implicazioni teologiche:

Leggesi scripto che tu lo sostegni,  
o Maria madre, tal dolor mortale,  
per me formata da li quattro legni,

---

*Reflection of Affective Spirituality*; tutto il cap. V, pp. 170 sgg., *Women Mystics in the Thirteenth Century: The Case of the Nuns of Helfta*. Inoltre V. M. LAGORIO, *Variations on the Theme of God's Motherhood in Medieval English Mystical and Devotional Writings*, in «*Studia Mystica*», VIII, 1985, pp. 15-37. In particolare sulla mistica inglese del Trecento Giuliana di Norwich cfr. J. P. HEIMMEL, «*God is Our Mother*»: *Julian of Norwich and the Medieval Image of Feminine Divinity*, in «*Elizabethan & Renaissance Studies*», XCII, 1982. In rete (<http://users.visi.net/~longt/julian.htm>) si trova il saggio di Th.L. LONG, *Julian of Norwich's "Christian as Mother" and Medieval Constructions of Gender*, James Madison University, 18 marzo 1995. Su *Maria lactans* si vedano la tesi di P. EICH, *Maria lactans. Eine Studie über die Entwicklung bis in das 13. Jd. Und ein Versuch ihrer Deutung aus der mittelalterlichen Frömmigkeit*, Diss., Frankfurt am Main 1953, l'articolo di P. MORSBACH, *Lactatio*, in *Marienlexikon*, EOS Verlag, Erzabtei St. Ottilien, 1991, pp. 702-703, la ricca ricerca iconografica di G. BONANI – S. BALDASSARRE BONANI, *Maria lactans*, Facoltà Teologica Marianum, Roma 1995.

<sup>121</sup> Così l'*Officium Passionis Domini, Ad vespem*, ps. 7, leggibile fra gli *Opuscula S. Francisci*, a cura di Stanislao di Campagnola, in *Fontes Franciscani* cit., p. 153.

<sup>122</sup> FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate* cit., p. 115 (e cfr. anche la nota 80 al cap. III, a p. 131). L'*Epistola ad fideles* si legge, nelle due redazioni, fra gli *Opuscula*, in *Fontes Franciscani*, pp. 71-86.

<sup>123</sup> POZZI – RIMA, *Introduzione a Chiara d'Assisi, Lettere ad Agnese* cit., p. 85 (nella sezione attribuibile a B. Rima), che rinviano a GUGLIELMO DI SAINT-THIERRY, *Expositio super Cantica Canticorum*, 23 e 34 («*Corpus Christianorum – Continuatio Mediaevalis*», 87, 30 e 36). Cfr. anche F. RAURELL, *La lettura del «Cantico dei cantici» al tempo di Chiara e la «IV Lettera ad Agnese di Praga»*, in *Chiara, francescanesimo al femminile*, a cura di D. Covi – D. Dozzi, Roma, Ed. Dehoniane-Ed. Collegio San Lorenzo, 1992, pp. 188-289 (specie 221-26).

<sup>124</sup> Cfr. *Laudario di Santa Maria della Scala* cit., pp. 184-203 (i versi sono 450).

<sup>125</sup> *Ibid.*, vv. 21-22, p. 185.

<sup>126</sup> *Ibid.*, vv. 63-64, p. 187.

<sup>127</sup> *Ibid.*, vv. 83-84, pp. 187-88 (corsivo mio)

e chiaschun à figura doctrinale.<sup>128</sup>

Nonostante un'ampia diffusione della devozione per il crocifisso già nei secoli alti,<sup>129</sup> i teologi del XII secolo «più che al Calvario – certo non dimenticato – volsero le loro meditazioni all'atto dell'incarnazione che già comprende l'impegno della redenzione, sottolineando il dinamismo dell'atto donatore». In particolare «Geroh di Reichersberg meditando sulla crocifissione insiste non tanto sugli spasimi del supplizio quanto sul suo significato: le mani inchiodate aperte e tese di Cristo gli suggeriscono un abbraccio: “*Porro illa crux est charitas. Sicut crux duobus lignis compaginatur, sic charitas genuina dilectione copulatur*”». <sup>130</sup> Il mutamento di mentalità si coglie perfettamente nel confronto fra i testi dei teologi monastici e quelli dei *fratres* o dei devoti appartenenti alle confraternite laiche, soprattutto quando questi ultimi radicalizzano i dati teologici, spingendo la metaforica emotiva fino ad esiti che bordeggiano l'eterodossia. Se «nell'alto Medioevo la riflessione sull'umanità di Cristo è del tutto assente e quindi manca l'idea di potere partecipare ai dolori della Passione»,<sup>131</sup> a partire dal XIII secolo la cristologia «incentrata sulla meditazione della vita e delle sofferenze di Cristo»: e la contemplazione mentale, collegata alle pratiche fisico-corporee di carattere devozionale e identificativo (l'autoflagellazione dei Disciplinati, la drammatizzazione delle laude e delle sacre rappresentazioni, i “colloqui” davanti alla Madre e al Figlio sofferenti),<sup>132</sup> generano nuovi schemi di esegesi e di comportamento.

Alla “salita” di Maria nel *Laudario* di Santa Maria della Scala, e in particolare nella lauda XV, si accenna di frequente, sempre con intenzionale ambiguità fra l'ascensione spirituale e quella materiale.<sup>133</sup> La Madre si spinge fino ad esprimere il *desiderio di essere crocifissa con il figlio*, per potersi identificare in lui, e in lui e con lui «in un punto transire», sostituendolo e trapassando insieme il confine della morte per restituire lui, e noi con lui, alla vita eterna:

*O Croce, in te vorrei esser kiavata,  
col mio filliuolo inn-un punto transire!  
Se questo mi facesse, sarei saçia,  
et ciò c'ài facto mi terrei in graçia.*<sup>134</sup>

La Croce riconosce che Maria, travolta dal dolore, ha «lo core errato», dimenticando che il Figlio, e lei stessa insieme con lui, sono nati per redimere con la loro morte l'umanità:

*Tu eri apparecchiata di venire,  
et per la gente la morte patire;  
or se' rimossa, e vuolila fugire:  
or quanto bene ài dimenticato!*<sup>135</sup>

Approssimandosi il momento fatale, Maria chiede, invano, di poter «ricogliere» il Figlio prima che sia morto:

[...]

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, vv. 91-94, p. 188.

<sup>129</sup> Si veda, soprattutto per il mondo anglosassone: B.C. RAW, *Anglo-Saxon Crucifixion* cit., specie cap. 2, *The place of the crucifix in Anglo-Saxon religious life*, pp. 40-66; cap. 3, *Crucifixion pictures in context*, pp. 67-90; cap. 4, *Anglo-Saxon Crucifixion iconography and the theology of the early medieval period*, pp. 91-110. Ringrazio Anna Maria Luiselli Fadda per avermi indicato questa interessante fonte bibliografica, che invita ad approfondire la ricerca nella direzione accennata.

<sup>130</sup> FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate* cit., p. 109 (e nota 41, alle pp. 127-28, per l'indicazione della fonte; il corsivo è mio).

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 53 (da qui anche la frase virgolettata che segue).

<sup>132</sup> Si vedano, per una documentazione soprattutto iconografica sulla presenza in Toscana della figura di Maria: AA. VV., *Colloqui davanti alla Madre. Immagini mariane in Toscana tra arte, storia e devozione*, a cura di A. Paolucci, Firenze, Mandragora, 2004; Th. VERDON, *Mary in Florentine Art*, Firenze, Mandragora, 2003.

<sup>133</sup> Ad esempio ai vv. 170-171 della rammentata *lauda* XV, p. 188, che saldano due strofe (XVII-XVIII) con la tecnica delle *coblas capfnidas* (applicata in tutta la composizione) equivocando sulla «salita», così come due successive (XXII-XXIII, p. 193) lo fanno sulla «caduta».

<sup>134</sup> *Laudario di Santa Maria della Scala* cit., *lauda* XV cit., vv. 225-228, p. 194 (il corsivo è mio).

<sup>135</sup> *Ibid.*, vv. 297-300, p. 197 (il corsivo è mio).



O Croce, poi che non die scampare,  
prego che ti deggi subbitare,  
*che io el potesse un poco toccare*  
*et colle braccia l'avarei ricolto.*  
[...]<sup>136</sup>

Ma avviandosi alla conclusione, il dramma della passione e quello della compassione si intrecciano irrisolubilmente, mentre si realizza la crudele “vittoria” della Croce sulla Madre. È in questo punto culminante che l’identificazione si fa definitiva, esplicita: in una sequenza composta da diversi movimenti, che anticipano e poi, con tecnica drammaturgica di forte visività, quasi in un cinematografico *flash-back*, ritornano sui gesti compiuti, *la salita della Madre sulla Scala sigilla il suo desiderio di «transire» nel Figlio:*

« [...]»  
e t’aparecchia, c’or ben se’ tu vinta!»

Lo vencimento facto fu in ciascuno  
Del fillio e de la madre in quello stato,  
et di presente Cristo mise ’l suono,  
compio giornata là ov’era mandato.  
*La madre ricevette a sse quel dono,*  
*et in un punto el capo àno inchinato;*  
lo filliuolo morio ben veramente,  
la madre ’l sentimento fu perdente,  
ma poco stante, poi, fue resurgente,  
e procacciava che le sia schiavato.

Fu schiavellato et in terra posto,  
e molta gente intorno i si raccolse;  
la croce lo rendèo con gram costo,  
poi che vinse la prova ch’ella colse.  
*La madre per la scala salio tosto,*  
*et sopra le sue braccia lo ricolse;*  
et dentro da uno orto lo portaro,  
ed in uno gran sasso l’asserraro;  
nel monumento, tanto l’avea caro,  
collui la madre rinchiuder si volse.

Voleva intrar la Vergene beata  
Col suo filliuolo dentro da l’avello;  
*ne la mente era tucta ingladiata*  
*con quel medesmo taliente coltello.*  
Allor Giovanni a’ccu’ era lassata,  
et le Marie altresì con ello,  
sì l’abbracciaro così fatigosa,  
et era tucta quasi sanguinosa;  
menarla a’ccasa così dolorosa,  
de la vergogna chiusa nel mantello.<sup>137</sup>

#### 10. La compassione co-redentrica della Madre.

La descrizione offerta dalla lauda, che si sarà arricchita certo di materiali derivanti dagli *Atti degli Apostoli* apocriefi, offre nella sequenza testuale una corrispondenza perfetta (quasi una didascalia!) con l’*inventio* e la *dispositio* del sistema iconografico della cripta di Siena, i cui dipinti a loro volta traboccano di richiami ai testi non canonici. A sinistra la Crocifissione, parzialmente danneggiata a causa delle strutture murarie di sostegno del pavimento del

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, vv. 347-350, p. 199 (anche qui, ovviamente, il corsivo è mio).

<sup>137</sup> *Ibid.*, vv. 380-410, pp. 200-201 (i corsivi sono miei). Si noterà la ripresa del sintagma *in un punto*, già presente al v. 226, mediante il quale l’anonimo autore della lauda intende porre in risalto l’istantaneità del gesto, quindi la “morte virtuale” di Maria in sincronismo perfetto con quella di Cristo.

transetto superiore, successive all'affresco; al centro la Deposizione dalla croce, con Maria salita sul secondo scalino della scala; a destra la Deposizione nel sepolcro. La Resurrezione manca, e al suo posto campeggia, sulla destra della parete principale, la discesa al Limbo, di cui si è segnalata la stabile presenza nelle icone bizantine, in sostituzione dello schema di resurrezione più consueto in Occidente. Trovata la relazione più che probabile fra il testo laudistico e l'affresco nella cripta, occorrerà, sul piano filologico-testuale, approfondire la ricerca sui rapporti fra l'intero laudario e il sistema-cripta come progetto iconografico, e sforzarsi di identificare con migliore esattezza l'ambiente d'origine del *mythos* di Maria *compatiens* che sale sulla scala, e se possibile le sue connessioni con alcuni elementi di carattere "spirituale", se non addirittura in senso lato "gnostico", presenti nello schema figurativo.

In altre laude di Santa Maria della Scala l'identificazione di Maria con la croce è ribadita con grande icasticità. Maria afflitta anche qui viene ribattezzata "Amara", però in adempimento del senso profondo del suo nome («*or è adempiuto il nome di Maria, / che in amarança so'mmar tempestoso; ch'i' ò perduto 'l lume in questa dia, / e tutto 'l mondo mi par tenebroso*»).<sup>138</sup> La sua identificazione-compagnone nel Figlio e nella sua *Via Crucis* raggiunge qui altissime vette analitiche, scheggiandosi in desiderio di immedesimazione, moltiplicandosi in un catalogo quasi feticistico, che nel frammentare l'identità della *Mater dolorosa* nei molti oggetti-personaggi causa del suo dolore ricorda certe immagini dei soli strumenti della passione galleggianti nel nulla, resi soggetti dell'evento epocale in una sorta di metafisica astrazione (penso alla *Derisione di Cristo* dipinta in San Marco, a Firenze, dal Beato Angelico):

[...] i' ò perduto lo sposo giocondo,  
di me padre, dolorosa figlia;  
[...]

Or potess'io esser la colonna  
A la qual fusti sì stretto legato.  
[...]  
Come la colonna stette ritta,  
così teco esser vorrèi confitta.  
[...]

Le scoriare che'tt'anno battuto,  
la lor figura vorrei somigliare.

[...]

Vorrei assomigliar ciascuna canna  
Quante nel capo ti furo distese  
[...]

O figliuol mio, or fuss'io la spina  
De la quale t'è fatta la corona  
[...]

or mi potess'io, trista, convertire  
in quella vesta che, per te schernendo,  
ti fe' Pilato spoliare e vestire,  
[...]  
dentro di me t'avrei tutto rinchiuso  
[...]

*o dolorosa, c'or fuss'io la croce,  
perché tu sopra me ti riposassi!*  
[...]

*Se fussi in me confitto, serei franca,  
ché pur del lamciarmi sono stanca;*

[...]

Or fuss'io el cedro che sta ne la pianta

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, lauda X, *Un pianger amoroso lamentando*, pp. 96-116 (di 430 versi), vv. 53-56 (a p. 98; il corsivo è mio).

De' quattro legni dove se' in bando.<sup>139</sup>

Il *Laudario* di Santa Maria della Scala nacque in seno a una Confraternita il cui stesso nome si lega alla figura mitico-allegorica della *Scala Crucis*, e quindi con tutta probabilità proprio all'immagine devozionale dell'affresco nel locale inferiore del Duomo senese, che dovette fare grande scalpore verso la fine del Duecento, tanto che, colmata di terra la cripta (forse, come accennavo, non soltanto per ragioni tecnico-ingegneristiche, ma censorie), scomparve, parrebbe, dalla memoria collettiva per secoli. Fu allora, probabilmente, che il nome di S. Maria della Scala si trasferì dalla cripta all'Ospedale che fronteggia il Duomo, dalla cui Canonica esso nacque: però nei 700 anni in cui la splendida, sconvolgente scena della *Deposizione* fu occultata alla vista e al ricordo di chiunque, se ne perdettero il senso, l'origine, il collegamento con la sconvolgente, originalissima *imago Mariae*; e quindi il nome venne diversamente motivato sul piano eziologico.

Gli storiografi moderni hanno ricostruito il lento processo di riplasmazione dell'origine di quel nome e di quel sito, fondamentale per la sua centralità in Siena, così sul piano urbanistico come su quello ideologico-istituzionale, e la sua importanza nel nuovo ruolo che la città assume con la crescita del flusso di traffici e di viaggiatori (in particolare pellegrini) sull'asse Nord-Sud, verso Roma. Perduto quasi del tutto la memoria della cripta dipinta, solo alla fine del Trecento, al fine di autenticare una linea di genealogia ed etnologia collettive, nasce un vero e proprio *mito di fondazione* dell'Ospedale, ripreso e fissato dagli storici cinque-secenteschi. La nuova leggenda riconduce al Beato Sorore, vissuto nel IX secolo, il quale, dopo aver fatto «carità ai pellegrini con l'alloggio nella sua casetta, con rassettarli le scarpe per essere scarpinello», «favorito dallo Spirito Santo e stimolato da' suoi amorevoli compatriotti», «divenne primo principio e fondatore dello Spedale della Scala», «a gloria d'Iddio, a sollevamento de' poveri, ad esercizio de' buoni, a beneficio dell'anima sua e a confusion del Dimonio. [...] E fornita la fabrica, pose nome a quel luogo santo l'OSPIDALE DI SANTA MARIA DELLA SCALA».<sup>140</sup> In realtà le testimonianze documentarie confermano la sostanza della costruzione leggendaria, riconducendo ai secoli alti del Medio Evo la fondazione dell'Ospedale e il suo legame diretto con il Duomo: già il 13 marzo 1090 «*Albericus Rector et Magister* raccoglie la donazione di alcuni terreni da parte di Ildiello e Netula *xenodochio et hospidale de Canonica Sancte Marie domui episcopio sensense* [sic], ossia al vescovado senese per lo xenodochio e la casa ospedaliera della canonica di Santa Maria».<sup>141</sup>

La denominazione stessa dell'Ospedale, in assenza di informazioni sull'affresco della cripta, ha creato evidenti problemi agli storici: in genere essa viene ricondotta, sulla base di un documento del 1147, all'ubicazione dell'edificio «ante gradus Sancte Marie», ossia «dinanzi alla scalinata del Duomo, chiesa di Santa Maria»: peraltro con l'avvertenza che, «se anche a quella data lo Spedale si trovava già dinanzi alle scale del Duomo, e in ogni caso sicuramente lo era pochi decenni dopo, quando i documenti vi fanno costante riferimento, l'appellativo “della scala” originato da questa situazione non compare esplicitamente prima degli inizi del Trecento».<sup>142</sup> Il 21 gennaio 1296 viene datata una pergamena con un sigillo in cera raffigurante una scala; un Costituto volgare del 1309 denomina la chiesa «denanzi a le gradora»; un libro settecentesco fa risalire la denominazione alla bolla emessa da papa Giovanni

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, vv. 105-106, p. 100; vv. 121-122, 127-128, 131-132, 175-176, p. 101; vv. 193-195 e 197, p. 102; vv. 203-204, 206-208 e 215-216, p. 105 (i corsivi sono miei). La serie continua: se ne fornisce qui, a titolo esemplificativo, la prima parte.

<sup>140</sup> D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Prefazione di C. Brandi, *Introduzione storica* di D. Balestracci e G. Piccinni, *Rilievi planimetrici* di M. Terrosi, Pisa, Monte dei Paschi di Siena-Pacini, 1985, p. 55. Da questo importante studio, che ricostruisce dettagliatamente la vicenda delle origini dell'Ospedale e ne fornisce la documentazione archivistico-storiografica, traggio le frasi citate di seguito, che provengono dal *Breve ragguaglio delle cose di Siena* di G. MANCINI, ancora manoscritto, databile agli anni 1618-1625, e dalla *Vita del Beato Sorore* di G. LOMBARDELLI, pubblicato nel 1585 (la Gallavotti Cavallero cita anche un ampio stralcio dall'*Historia de' fatti e guerre de' Sanesi*, edita a Venezia nel 1599).

<sup>141</sup> *Ibid.* (e la nota 5, a p. 65); ma si veda l'intero cap. I.1, *Dalle origini alla fine del Duecento*, pp. 55-64, e la ricchissima annotazione alle pp. 65-68.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 57 (e la nota 40, a p. 66).

XXII il 15 gennaio 1317, «nella quale si conterrebbe l'istituzione dello Spedale sotto il nome di Santa Maria della Scala».<sup>143</sup>

A me pare più economico e logico pensare che, almeno tre-quattro decenni prima di queste formulazioni, le quali collegano l'edificio dell'Ospedale all'antistante scalinata del Duomo, la denominazione di *Santa Maria della Scala* potesse essere già definita e circolante proprio in connessione con l'affresco della cripta sotto l'abside del Duomo, in cui *Maria sale sulla Scala*, dettaglio altamente connotativo per la sua unicità (il nesso con la tavoletta di Guido da Siena, finora del tutto ignorata, merita ulteriori approfondimenti), e per il collegamento con l'attività della Confraternita omonima (probabilmente coincidente con quella ricordata dal Meersseman come ufficialmente attiva presso i Domenicani a partire dal 1267, in onore della Vergine e di S. Domenico). Oltretutto la devozione mariana, centrale nella religiosità di Siena, si accrebbe proprio nella spiccata dimensione staurolàtrica dopo l'acquisto da parte dell'Ospedale, nel 1357, di una serie di reliquie fra le quali figurava, oltre al velo, alla cintura e alla cuffia della Madonna, anche un chiodo della Croce.<sup>144</sup> La Madonna dei Pellegrini; la Madonna sulla Scala; la Madonna crocifissa con il Figlio; la Madonna che accoglie, sulla Scala, il corpo del Figlio morto: ritengo che attraverso queste figure mentali e devozionali si articoli in coerente varietà un'unica immagine culturale e teologica di Maria, che l'affresco nella cripta del Duomo e la lauda della Confraternita senese cristallizza.

L'originario significato della cripta come *traduzione iconica* dell'idea probabilmente già *tradotta verbalmente* nel laudario,<sup>145</sup> accrescerà, una volta che, *giunto a leggibilità*,<sup>146</sup> sia compreso e ricontestualizzato nel progetto dell'intera Cattedrale, il senso complessivo della lettura del Duomo senese, *chiesa mariana* per eccellenza, quale «spazio dei tempi edificato», secondo la sottile, acuta interpretazione di Friedrich Ohly. In un saggio tanto importante quanto poco noto, Ohly ha proposto che nel disegno della Cattedrale (di quella di Siena, di ogni Cattedrale) si riconosca un'esegesi della storia della salvezza allegoricamente sublimata nella «fisionomia di un'architettura spirituale che con mezzi teologici ed artistici vedeva nel mondo una realtà continua ed unitaria di significato e lo interpretava in ogni direzione del suo senso spirituale».<sup>147</sup>

Ormai è palese che chi coordina, probabilmente sulla base del testo laudistico, la traduzione visiva di un complesso ideologico in quel sistema, elegge a tema portante la compassione della Madre, che virtualmente, «divenuta» gli strumenti della passione del Figlio crocifisso, e anzi «divenuta» proprio il Figlio, attraverso lui, per lui soffre «sulla» croce. *Contristans*, ma non più osservando in lacrime, muta, lo spettacolo della Morte: bensì assumendo il compito del cordoglio che, secondo la splendida formula demartiniana, «fa morire i nostri morti in noi», e così facendo «fa passare» il dolore per la morte in dolore per il parto di una nuova vita. Si tratta di una *Maria-Sophia*, dai tratti *spirituali* e perfino, come ho suggerito, lievemente *gnostici*, certo connessi con una forte ideologia che esalta la presenza della femminilità e del femminile nella storia della redenzione. Tracce se ne potrebbero forse ritrovare, dopo un carsico inabissamento, nella presenza di gruppi spirituali-ereticali femminili, vicini al quietismo e

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 66 n. 42.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 80 (e le note 117-18, a p. 132).

<sup>145</sup> Nell'intervento al già rammentato seminario *La traduzione è una forma. Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzeschi medievali* ho sottolineato in particolare gli aspetti di *interstualità incrociata verbale/visiva* che consentono, attraverso un rigoroso esame filologico, di restituire il *processo di traduzione delle idee in parole e in immagini*, fino a raggiungere una *profonda comprensione sincrona di entrambi i testi*, quello verbale e quello iconico, imprescindibile per la restituzione del «vero» senso di ciascuno di essi ed impossibile senza che si pervenga all'individuazione della o delle idee di fondo che presiedono alla loro nascita.

<sup>146</sup> Uso l'espressione nel senso di W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1986, frammento N, 9, 4, p. 614 (nuova edizione: *I «Passages» di Parigi*, a cura di E. Ganni, 2000, p. 531).

<sup>147</sup> Cfr. F. OHLY, *Die Kathedrale als Zeitraum. Zum Dom von Siena*, in «Frühmittelalterliche Studien», VI, 1972, pp. 94-158, quindi in *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, pp. 171-273; tr. it. *La cattedrale come spazio dei tempi. Il Duomo di Siena*, Accademia degli Intronati («Monografie d'arte senese», VIII), Siena 1979, p. 28.

al molinismo, nella Siena del tardo Cinquecento, sempre a Santa Maria della Scala. Ma questa, ovviamente, è una storia ancor tutta da scrivere.<sup>148</sup>

Con la scelta di trasformarsi in Chiodo, in Colonna, in Spina, e poi perfino in Figlio, questa Maria-Sophia, questa *Mater dolorosa* che accompagna sulla croce il Redentore, diventando Madre della morte di suo Figlio attenua la nostra sofferenza esistenziale, e ci aiuta a redimere la nostra vita compiendo il parto simbolico che «fa passare i nostri morti in noi», restituendo la crisi nullificante all'«orizzonte del valore», e trascendendo con ciò la situazione luttuosa, dando vita a nuova speranza.

La speranza si adempie, grazie all'allegorismo iconico, nell'istante in cui, potendo infine «transire» al Figlio, la Madre diviene *Figlia di suo Figlio*, umile e alta più che creatura.

---

<sup>148</sup> Ringrazio Stefania Pastore per avermi fatto balenare questa bella linea di ricerca possibile, durante la discussione che accompagnò una presentazione in forma orale di parte del mio studio il 22 novembre 2005, a Roma, presso l'Università «La Sapienza», nel quadro dell'attività didattica del Dottorato in Filologia romanza. Cfr. MEERSSENAM, *Ordo fraternitatis* cit., I, parte II, cap. VII, *I Disciplinati nel Duecento*, specie § 6, *Le donne e le confraternite dei Disciplinati*, pp. 498-504. A. LEONCINI, *Il segreto della Confessione*, in «Art e dossier», n° 201, giugno 2004, pp. 34-39 (testo di cui sono venuto a conoscenza dopo la conclusione di questo lavoro, durante un seminario che ho tenuto presso l'Università di Siena, nel quale era presente l'autore) fornisce dati interessanti sulla continuità secolare della memoria della cripta senese (che egli interpreta come «confessione»).