

Aspetti dell'iconografia dell'Immacolata

Post-scriptum al volume di Emma Simi Varanelli

Mons. Timothy Verdon

Per chi s’interessa di periodi della storia dell’arte successivi al Medioevo, il brillante ed esaustivo saggio di Emma Simi Varanelli (*Maria Immacolata. La rappresentazione nel Medioevo*, De Luca Editori d’Arte, Roma 2008) ha un pregio soprattutto: oltre al fascino del testo meticolosamente documentato, e alla ricchezza del corredo illustrativo, questa più recente opera dell’esimia studiosa offre preziose, a volte sorprendenti, chiavi di lettura del puzzle più fitto dell’iconografia mariana – quello dell’evoluzione tortuosa di una formula tipica per il mistero dell’Immacolata Concezione. Pochi grandi temi dell’arte cristiana infatti hanno conosciuto un ‘iter’ visivo così accidentato, e il contributo del libro della Varanelli è di gettar luce, sì, sulla frammentarietà ma anche sulla straordinaria inventiva – la creatività teologica oltre che visiva – delle soluzioni forgiate da artisti chiamati a rendere intelligibile questo privilegio singolare della Beata Vergine.

L’eccezionalità dell’iter iconografico riflette poi quella del percorso teologico, perché (come precisa Padre Stefano De Fiores) a differenza di altri dogmi di fede, l’immacolata Concezione non è stata definita per la *via storica* delle Scritture e della primitiva tradizione ecclesiale, né per la *via logica* di una stringente necessità imposta da qualche affermazione rivelata, ma dal solo *senso della fede nel popolo cristiano*, cioè dalla facoltà di percepire e sviluppare nello Spirito le virtualità incluse nella rivelazione. Già un teologo del XII secolo, Eadmero, giustappose “la pura semplicità e l’umile devozione” del popolo, attaccato all’idea dell’immacolata concezione, alla “scienza” dei ricchi e colti

oppositori di tale posizione; così anche Giovanni di Romiro a Basilea nel 1435 si appellò alla devozione popolare nel tentativo di convincere i padri conciliari di accogliere la posizione immacolista; e alla fine del XVI secolo G. Vasquez affermava che la credenza nell'immacolata Concezione fosse talmente cresciuta ed inveterata con i secoli da far sì che nessuno potesse esserne “staccato o smosso”.

Un dipinto fiorentino degli anni del Concilio di Trento può suggerire lo *status questionis* dopo il Medioevo ma prima della definizione dello schema tipico adoperato dal Seicento in poi per questo soggetto. E' la pala di Jacopo Foschi eseguita nel 1544 per un altare della basilica brunelleschiana di Santo Spirito. Sopra le tre scene della predella, vediamo – steso esanime a terra – il primo uomo, Adamo, morto a conseguenza del peccato. E' rivestito dell'abito di pelle confezionato per coprire una vergogna di cui lui, come Eva, era consapevole dopo il peccato originale. Sopra il suo cadavere ci sono quattro teologi che in qualche modo hanno fatto allusioni a Maria in questo contesto: da sinistra a destra, San Girolamo, Sant'Agostino (vestito dell'abito dell'Ordine Agostiniano che allora e ancor oggi regge la basilica di Santo Spirito), Sant'Anselmo e San Bernardo di Chiaravalle. Sopra ancora due angiolini recano scritti allusivi al 'desiderio del re' per la sua sposa e al 'roveto ardente' visto da Mosé—il roveto che bruciava ma non si consumava. Poi vediamo Maria con le braccia estese, la quale viene rivestita da Dio Padre di un manto celeste, allusione alla natura umana rivestita dall'alto di attributi soprannaturali.

La Varanelli non parla di quest'opera cinquecentesca, ma offre un aiuto alla sua decifrazione: la prima delle splendide tavole a colore del suo libro è una pagina miniata del manoscritto del Beatus da Lièbana, del X secolo al museo della Cattedrale di Gerona, illustrante la Donna dell'Apocalisse, vestita del sole ed incoronata di stelle mentre viene

minacciata dal drago; Emma Varanelli fa notare che è proprio il ventre della Donna ad essere circonfuso di sole, e correttamente associa questa figura biblica con la ricerca iconografica per uno schema espressivo dell’Immacolata Concezione di colei che doveva partorire il Figlio di Dio. Nel dipinto del Foschi, il grande manto ricopre la stessa funzione, sebbene in maniera più allusiva.

Anche la figura di Adamo sdraiato in basso rientra nella tradizione illustrata dalla Varanelli. Una spettacolare miniatura tedesca del XV secolo, di cui il libro offre un’accurata delineazione - opera di Bertoldt Furtmayr in un manoscritto da Salisburgo oggi alla Bayerisches Staatsbibliothek di Monaco, contrappone Maria ed Eva ai lati di un albero che è simultaneamente l’albero della vita e l’albero della morte. I frutti che Maria offre alla Chiesa sono ostie eucaristiche – la Madre offre il corpo del Figlio – mentre Eva offre frutti di peccato mentre la Morte personificata attende. Adamo, che ha già mangiato, è caduto al piede dell’albero, qui giustapposto al legno della croce di Cristo, che vedete dalla parte di Maria. Nel caso della pala del Foschi, non serviva l’immagine di Cristo in croce perché davanti ad Adamo veniva quotidianamente innalzata l’ostia e il calice in cui è presente il mistero della morte del Salvatore.

Nella tavola centrale della predella vediamo infatti Maria al momento di concepire il Figlio, sotto lo Spirito, e a destra e a sinistra i membri della famiglia committente, Raffaello Torrigiani e la moglie Alessandra Minerbetti con i loro figli, tutti pieni di devozione per l’Immacolata. Il messaggio globale, leggibile solo quando l’altare era officiato, riguardava il privilegio accordato a Maria per renderla capace di dire di sì a Dio, e degna di concepire corporalmente Colui che, nuovo Adamo, ha offerto il suo corpo per salvarci dall’eredità del vecchio Adamo – per salvare cioè non solo le anime ma anche i corpi dalla ‘seconda morte’. (In calce dobbiamo forse notare, tra i teologi rappresentati,

Bernardo, al seguito di Anselmo, aveva sostenuto che Maria fosse da Dio purificata dal peccato d'Adamo in cui, come tutti noi, era stata concepita – rientrava cioè tra i ‘maculisti’ -, ma qui, in un clima ormai prettamente immacolista, tutti i santi o indicano o contemplano Maria rivestita dal Padre del manto della giustizia celeste con cui la ritroveremo nello schema iconografico destinato a prevalere, quello tipico dell’arte barocca.)

Esempio maturo di questo ‘schema definitivo’ è un la *Immacolata* di Gianbattista Tiepolo, eseguita tra il 1732-1734 e entrata a far parte della collezione del Museo Civico di Vicenza nel 1854, lo stesso anno in cui papa san Pio IX finalmente definì come dogma di fede la Concezione di Maria Vergine libera da ogni macchia di peccato originale. Fu dipinta originalmente per la chiesa dell’ordine francescano a Vicenza, e l’origine *francescana* dell’opera è significativa perché erano stati soprattutto i seguaci del Poverello a promuovere, nell’ambito della Contro-riforma (ma anche prima), questo dogma; nel 1621 l’ordine francescano addirittura s’impegnò con solenne giuramento di sostenere l’Immacolata Concezione di Maria come dogma di fede. Ecco, il dipinto commissionato al Tiepolo per una chiesa francescana nel quarto decennio del XVIII secolo appartiene ancora al clima di dibattito promosso dai frati a partire dal XIV e XV secolo, e in qualche modo celebra la vittoria della posizione francescana con la decisione di Clemente XI, nel 1708, di estendere alla Chiesa universale la celebrazione dell’Immacolata come festa di precesto; in alcune parti della cristianità latina la *Concepito sanctae Mariae* era già celebrata da tempo però: nel sud d’Italia, ad esempio, la festa era stata introdotta dal mondo bizantino già nel IX secolo!

Alcuni particolari del dipinto del Tiepolo permettono di entrare nella trama teologica del dogma. L’immacolata è raffigurata come orante – con le mani giunte in

atteggiamento di preghiera cioè – perché Dio l'ha predestinata (come afferma il prefazio della solennità liturgica) “avvocata di grazia e modello di santità” per il suo popolo. Maria poi è *bella*, in un abito bianco ricoperto del manto blu perché figura della Chiesa, sposa di Cristo senza macchia e senza ruga (come recita ancora il prefazio, echeggiando la lettera agli Efesini): il bianco allude alla purezza umana, il blu (come nel dipinto del Foschi) all'elezione celeste che avvolge e sublima ciò che è umano. Nel vangelo proclamato nella festa, la pericope dell'Annunciazione, sentiamo infatti come Maria abbia trovato grazia presso Dio ed era perciò – oltre ogni possibilità meramente naturale – ‘*piena di grazia*’.

L'Immacolata di Tiepolo ha la testa in cielo, un cielo di luce, perché anche nello schema definitivo del soggetto Maria rimane quella che l'Autore dell'Apocalisse vide quando si aprì il santuario di Dio ed apparve l'arca dell'alleanza: è lei il segno grandioso, la donna vestita di sole con sul capo una corona di dodici stelle: dodici, il numero dei figli di Giacobbe e degli apostoli, delle tribù d'Israele e delle chiese – Maria cioè è colei in cui vengono sommati tutti i tentativi di radunare il popolo di Dio, è la ‘vergine figlia di Sion’, è la ‘domina Ecclesia’. Così, sebbene abbia la testa in cielo, suo sguardo è invece rivolto alla terra, perché il significato ultimo del suo privilegio unico riguarda noi. A partire da nostra sorella Maria, il Padre in Cristo ci ha scelti tutti prima della creazione del mondo per essere santi e immacolati al suo cospetto nella carità, predestinandoci ad essere i suoi figli adottivi per opera del figlio di Maria, Gesù Cristo, secondo il beneplacito della sua volontà (sono le parole della lettera agli Efesini usate come seconda lettura della festa).

Un altro particolare può rafforzare queste osservazioni. Maria è il segno grandioso, la donna vestita di sole con la luna sotto i suoi piedi, dice sempre l'Apocalisse, ed ecco la luna sotto Maria e sotto il globo terracqueo su cui poggiano i piedi di Maria (perché, per mezzo di Maria, in Cristo Dio ci ha scelti prima della creazione del mondo per essere santi

e immacolati). Vestita di sole, Maria è avvolta da colui che è *Sol iustitiae*, ‘sole di giustizia’, Cristo, perché preventivamente giustificata dai meriti della futura passione di Lui; ha sotto i piedi la luna perché, mentre il sole brilla di fulgore proprio ininterrotto, la luce riflessa della luna cresce e decresce, simbolo della natura umana soggetta al peccato che in Maria per prima viene rivestita dal sole divino. Sotto i piedi di Maria poi vediamo anche, e grande, il serpente che – come ci ricorda la prima lettura della festa – aveva ingannato un’altra donna, Eva, così che essa mangiò il frutto dell’albero, dandone poi anche ad Adamo. Maria è la nuova Eva, colei del quale Dio intimò al serpente: “Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il calcagno”. Ma ecco, prima ancora della creazione del mondo, prima dell’altra Eva, prima del serpente, prima del peccato, nel cuore di Dio si concepisce un piano e contemporaneamente si concepisce una persona, una donna senza macchia, libera, capace di dire di sì al piano, Maria immacolata.

La bellezza tipicamente settecententesca del volto immaginato dal Tiepolo per l’Immacolata, superba, trionfale, conferma questa lettura. E’ interessante notare poi che, mentre la sua Immacolata dipinta dopo la estensione della celebrazione liturgica alla Chiesa universale nel 1708 evince trionfo, la tipologia sviluppata per questo soggetto nel secolo precedente suggeriva piuttosto supplica, implorazione: il volto di Maria in una delle ben 25 versioni del tema dello spagnolo Esteban Murillo (quella del Prado, del 1685) evoca lo sforzo spirituale allora ancora in corso di assicurare l’accettazione del dogma. Nelle altre caratteristiche, invece, lo schema utilizzato dal Murillo rappresenta la matura articolazione iconografica del tema di cui anche Giambattista Tiepolo si servirà 50 anni dopo: la Vergine in preghiera, la testa nella luce del cielo incoronata di dodici stelle, la luna sotto i suoi piedi e con essa anche la terra insidiata dal serpente.

Nella lunga elaborazione di questo ‘schema classico’ per la raffigurazione dell’Immacolata nell’arte (che rispecchia la altrettanto lunga e difficile elaborazione del dato teologico), un posto di notevole importanza spetta al programma di affreschi trecenteschi segnalato dalla Varanelli: quello dell’intradosso della cupola del Battistero di Padova, dove l’autore, Giusto de’Menabuoi, fa vedere una grande figura di Maria in preghiera. Situa Maria nella storia del mondo collegandola all’*inizio* di questa storia, la creazione del cosmo: la Vergine appare sopra un riquadro raffigurante il Verbo creatore dell’universo. Ma sopra Maria, all’apice della cupola giganteggia Cristo giudice recante un libro che lo identifica come l’Alfa e l’Omega, l’inizio e la fine; e nell’area frammezzo – l’area della storia intercorsa tra la creazione e il Giudizio ultimo - c’è la folla dei santi di tutti i tempi, con al loro centro, tre volte più grande degli altri, Maria che alza le mani in preghiera. Ecco, nel figlio di Maria Dio ci ha scelti – ha scelto tutti questi personaggi e con loro anche noi – per essere santi e immacolati nella carità, predestinandoci ad essere suoi figli per opera di Gesù Cristo.

Un altro approccio iconografico al tema, più limitato nella sua portata, focalizza sul solo fatto della preservazione di Maria dal peccato originale. Tra immagini di questo tipo, ha particolare interesse la minuscola tavola devozionale – alta appena 12 centimetri – dipinta dal fiammingo Petrus Christus, forse nell’occasione della sua ammissione, insieme alla moglie, ad una confraternita dedicata a “Nostra Dama dell’albero secco”. Raffigura Maria col bambino tra i rami, appunto, di uno spinoso albero secco dove sono appese quindici “a” d’oro. E’ affascinante l’interpenetrazione di significati: le spine fanno pensare alla corona di spine della futura Passione di Cristo, mentre l’albero secco allude all’albero del peccato d’origine, di cui - come leggiamo nella *Legenda Aurea* - un ramoscello era stato dato a Set, figlio di Adamo, con la promessa che suo padre sarebbe guarito dal suo male

solo quando quell'albero avesse portato frutto. Qui il 'frutto' è Cristo nato da Maria, e le quindici lettere "a" evocano le "Ave Maria" del rosario scandito dai quindici misteri della partecipazione di Maria alla vita del suo figlio.

C'è però un altro livello di significazione, che forse suggerisce il legame tra questi diversi elementi. Nel primo importante testo teologico ad esplicita difesa del dogma dell'Immacolata Concezione, il *Tractatus de concepitone sanctae Mariae* stilato nel XII secolo dal teologo benedettino Eadmero, la possibilità della soprannaturale preservazione della Vergine dal peccato fu illustrata con un esempio tratto dalla Natura: la castagna, che esce indenne dal suo involucro spinoso. Eadmero chiese: "Non poteva forse [Dio] conferire ad un corpo umano [...] di restare libero da ogni puntura di spine, anche se fosse stato concepito in mezzo ai pungiglioni del peccato?". E concluse rispondendo: "E' chiaro che lo poteva e voleva; se lo ha voluto, poi, l'ha fatto" (*potuit plane et voluit; si igitur voluit, fecit*).¹ Nel dipinto di Petrus Christus, eseguito in un periodo di acceso dibattito sulla questione dell'Immacolata Concezione, questo privilegio mariano, segno della purificazione dal peccato promessa ad ogni credente, viene collegata alla Passione di Cristo (la corona di spine) e alla conseguente riparazione del 'guasto' causato dal peccato originale (l'albero secco che porta frutto). L'Immacolata Concezione stessa è un frutto anticipato della salvifica Passione, e la piena partecipazione di Maria alla vita del Figlio (i quindici misteri del rosario) è una prova del ripristino della condizione umana: la nuova Eva perfettamente unita al suo sposo, Cristo nuovo Adamo.

Emerge dal testo della Varanelli che l'identificazione con Maria della "donna vestita di sole" è di cruciale importanza per lo sviluppo dell' iconografia dell'Immacolata Concezione. Tale identificazione era infatti il modo normale di leggere il relativo testo

¹ PL 159:305.

dell'Apocalisse nel Medioevo e Rinascimento, come conferma il pannello centrale dell'importante trittico eseguito per la Collegiata di Moulins verso il 1498. L'artista, chiamato appunto Maestro di Moulins, illustra esattamente il testo dell'Apocalisse, 'vestendo' Maria di un sole incandescente, facendola incoronare da angeli e ponendo la luna sotto i suoi piedi, dove altri angeli reggono la scritta: "Questa è colei di cui le sacre Scritture cantano le lodi: vestita di sole, con la luna sotto i piedi, che merita d'essere coronata di dodici stelle". Nel contesto francese, possiamo subito osservare che tale esattezza corrisponde al sostegno particolare dato dai teologi d'oltralpe al dogma dell'Immacolata, per difendere il quale i professori della Sorbona s'erano impegnati pochi anni prima, nel 1496, con solenne voto.

La connessione del dogma col passo dell'Apocalisse qui illustrato va compresa a più livelli. L'introduzione del brano, "si aprì il santuario di Dio nel cielo e apparve nel santuario l'arca dell'alleanza" (Apocalisse 11,19), trova riscontro nello strato più antico di riflessione sulla santità di Maria: in sant'Ippolito che, nel III secolo, oltre a chiamarla "santa Vergine", afferma che Maria era come un'arca "di legno incorrotto".² L'idea che Maria sia stata preservata da ogni macchia di peccato anche originale viene poi collegata al "rifugio nel deserto" offerto da Dio alla donna partoriente, perché l'enorme drago rosso non abbia potere su di lei. Dal IV secolo, infine, i difensori del dogma accettavano che tutto questo, pur configurandosi come singolare privilegio, era comunque avvenuta dentro la normale logica della redenzione: che cioè era stato sempre Cristo, "sole di giustizia con guarigione nei suoi raggi" (Malachia 3,20), a giustificare la madre prima che ella nascesse, in segno della futura purificazione di tutti, per realizzare la quale egli avrebbe preso un corpo da lei.

L'evoluzione iconografica del tema dell'Immacolata, che dagli inizi tracciati da Emma Varanelli giunge a maturità nella formula della "donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi", è essa stessa parte di un processo di visualizzazione del mistero delle origini della Vergine segnato da notevole creatività e ricco di intuizioni teologiche. In un capolavoro tedesco del primo XVI secolo, ad esempio, la stratificata pala d'altare di Matthias Grunewald, il mistero di Maria viene spostato dal momento storico del

² *De Cristo et anticristo 4 e Frammento al Salmo 22*, Die Grieschischen Christlichen Schriftsteller, Berlino 1897 ss., 1.6 e 2.41.

concepimento ad un momento eterno: non la concezione fisica di Maria, ma Maria ‘concepita’ – pensata, sognata, desiderata – da Dio prima del tempo!

La pala d’altare di Grunewald fu commissionata per il Monastero di sant’Antonio Abate sotto il monte noto come il *Grand Ballon d’Alsace*, appena fuori il villaggio di Isenheim, a metà strada tra Colmar e Basilea. Il monastero ospitava anche un ospedale per gli afflitti di malattie della pelle, tra cui il cosiddetto ‘fuoco di sant’Antonio’, e le immagini della pala alludono chiaramente alle sofferenze degli assistiti: la terribile *Crocifissione* che i pazienti dell’ospedale vedevano ad ante chiuse, nei giorni feriali, invitava ad associare la loro condizione con il corpo lacerato del Salvatore. Quando si aprivano le ante nelle domeniche, però, gli ammalati vedevano scene relative al corpo sano o sanato: *l’Annunciazione*, la *Madonna col Bambino* e la *Risurrezione di Cristo*. La principale di queste scene, la *Madonna col Bambino* (posta direttamente dietro la *Crocifissione* esterna), suggerisce il momento eterno, prima del tempo, in cui Maria fu pensata da Dio.

La composizione è divisa in due parti, con Maria e il suo bambino a destra, mentre a sinistra vediamo un fantasioso padiglione con angeli musicanti. Guardiamo prima la Madonna con bambino, seduta ai piedi di un’altissima montagna la cui cima è avvolta di nubi; sopra queste nubi appare Dio Padre tra gli spiriti celesti, con lo scettro in mano mentre emana luce verso il Bambino. Il senso di questo inconsueto particolare va cercato nel primo salmo del vespro cantato dai monaci ogni domenica, dove al Messia viene detto: “Lo scettro del tuo potere stende il Signore da Sion”, e poi Dio, parlando direttamente al suo Cristo, aggiunge: “Domina in mezzo ai tuoi nemici. A te il principato nel giorno della tua potenza tra santi splendori; dal seno dell’aurora, come rugiada, io ti ho generato” (Salmo 110 [109], 3-4). Qui è chiaro che le parole sono indirizzate al Bambino nelle braccia

della madre, ‘generato’ dal Padre *ab aeterno* (“dal seno dell’aurora”) e partorito nel tempo da Maria.

Nella parte sinistra di questa composizione ritroviamo i “santi splendori” del monte di Dio, nell’intensa luce, nel brillante colore e negli atteggiamenti estatici di angeli radunati nel padiglione tardo gotico, dove suonano strumenti musicali. La scena che, nella lettura dell’insieme precede la nostra visione di Maria col bambino allude cioè all’armonioso tripudio del cielo, in cui, nella gioia sovrannaturale troviamo una figura più luminosa delle altre, che con le mani giunte esce dal padiglione; ai suoi piedi vi è un vaso di cristallo. Non è un angelo ma una giovane donna con i medesimi tratti fisionomici e capelli biondi che vediamo in Maria: è Maria, infatti, pure lei generata dal “seno dell’aurora”, esistente cioè prima del tempo, almeno come idea, parte fondamentale di un progetto di salvezza che prevede per il Messia un corpo in cui morire per gli uomini. Tenendo presente che questa scena diventava visibile solo all’apertura delle ante su cui i malati vedevano Cristo torturato, possiamo dire che la Madonna col Bambino a destra insisteva sulla bontà del corpo successivamente crocifisso, e la donna di luce che esce dal padiglione obbligava a concepire tale bontà non come un fatto casuale ma piuttosto il misterioso perno dell’intero progetto di salvezza. Con un unico precetto, il Dio che sul monte genera il Salvatore dal seno dell’aurora prepara anche la donna che darà a Cristo il corpo necessario per ‘dominare in mezzo ai suoi nemici’, trionfando sul peccato e sulla morte con la propria morte in croce e poi con la risurrezione.

Queste idee derivano da santa Brigitta di Svezia, che descrive sia le atroci sofferenze di Cristo nel tempo,³ sia il giubilo degli angeli quando, ancor prima del tempo, Dio decise

³ *Rivelazioni*, libro 4.

di creare Maria.⁴ Nel linguaggio mistico di santa Brigitta, l'anima di Maria predisposta dal Creatore era “una lanterna che emana luce” e “un’ardente fiamma d’amore”, mentre il suo corpo era “un vaso di cristallo purissimo” – figure poetiche che Grunewald illustra in maniera letterale, col bagliore intorno alla donna del padiglione e col vaso vitreo posto ai suoi piedi.⁵ Il messaggio globale - che ‘dietro’ l’orrore di un corpo umiliato e sofferente vi è il piano eterno di far nascere il Figlio di Dio in un corpo per poi salvare il corpo - doveva toccare profondamente i sofferenti nel corpo dell’ospedale.

L'estrema originalità dell'impostazione iconografica del Grunewald è tuttavia un'eccezione alla regola che s'andava allora definendo e che imponeva modalità rappresentative più convenzionali. Tra l'ottavo e il nono decennio del Quattrocento, con due bolle papali il francescano Sisto IV aveva messo un freno agli eccessi del secolare dibattito tra ‘maculisti’ ed ‘immaculisti’ – tra i teologi che ritenevano Maria concepita come tutti col contagio del peccato d’Adamo ed Eva ma subito sanata da Dio, e quelli che invece inorridivano all’idea che la madre di Dio avrebbe potuto conoscere, anche per un istante, il male. L’iconografia relativa all’Immacolata Concezione rifletterà chiaramente la nuova ricerca di consenso, enfatizzando le fondamenta teologiche della posizione immacolista con visive citazioni di testi di sostegno. Un esempio tipico è l'*Immacolata col Padre Eterno in gloria con i santi Agostino, Anselmo e Stefano* eseguita negli stessi anni del polittico di Grunewald, tra il 1509-10, da Marco Palmezzano per una chiesa della sua città, Forlì - San Mercuriale -, dove gli elementi didascalici – il grande libro aperto al centro della composizione, la scritta sbandierata dall’angiolino - confermano l’apporto di un committente desideroso di trovare un compromesso tra posizioni contrastanti. Sia Agostino che Anselmo infatti erano ‘maculisti’, mantenendo che per essere inclusa

⁴ *Sermo angelicus*, cit. (sopra, Capitolo 1, n. 27); cfr. anche Benesch, *Art of the Renaissance*, cit.(sopra, n. 7), 24-40.

⁵ Benesch, *Art of the Renaissance*, cit. (sopra, n. 7), 24-40.

nell'universalità della redenzione Maria dovesse necessariamente essere concepita nel peccato originale, venendo purificata solo successivamente. Qui invece, a pochi anni della sua canonizzazione nel 1494, sant'Anselmo viene chiaramente considerato un difensore dell'ormai dominante posizione immacolista e così anche Agostino – come cinquant'anni più tardi, nella pala d'altare di Jacopo Foschi in Santo Spirito a Firenze con cui abbiamo aperto la nostra riflessione.

La posizione immacolista si rafforzò sempre più nel secondo Cinque e nel Seicento: troviamo come aggiunta ad alcune litanie mariane il titolo “*Sancta Virgo preservata...*”, nonché la serena accoglienza della posizione immacolista nei catechismi di Canisio, Bellarmino e Bossuet, e nel 1708, come già notato, Clemente XI rende la ricorrenza liturgica dell'8 dicembre, già diffusissima nel mondo cattolico, ‘di prece’ per la Chiesa universale. Così facendo confermò ed allargò l'intervento del suo predecessore Sisto IV, che – pur evitando una definizione dogmatica – aveva adottato ufficialmente per Roma la festa dell'Immacolata approvandone un nuovo formulario liturgico composto dai teologi immacolisti Leonardo di Nogarole e Bernardino di Busto. Ciò significa che il periodo di maggiore sviluppo della convinzione immacolista, dal Quattro al Settecento, corrisponde ai secoli in cui il popolo di Dio celebrava la festa partecipando alla santa Messa davanti ad immagini simili a quelle evocate nel corso di questa riflessione – un chiaro esempio del principio ‘*lex orandi, lex credendi*’ (alla quale formulazione dobbiamo in questo caso aggiungere le parole ‘*lex videndi*’). Con poche eccezioni, le opere qui discusse furono eseguite infatti come pale d'altare, e basta analizzare per un attimo la struttura formale del dipinto del Tiepolo per capire quanto tale funzione liturgica abbia influito sul modo di pensare dell'artista. La mezza luna semicircolare, in basso, sottoposta al globo terraueo sferico, erano intesi come sfondo visivo per l'ostia eucaristica tonda elevata dal celebrante

dopo la consacrazione — l'ostia bianca che si doveva confondersi col biancore della veste di Maria, in una fondamentale associazione del *Corpus Christi* col corpo della madre *concepita sine macula*. Questa serie di associazioni compositive e cromatiche culminava poi nel grande cerchio di luce verso cui Maria stessa è elevata, e in cui brilla la sua corona stellata, pure questa echeggiando la forma dell'ostia vista tra le candele dell'altare.

Simili osservazioni hanno particolare importanza perché, a differenza di altri dogmi di fede, quello dell'immacolata Concezione della Beata Vergine non è stato definito per la *via storica* delle Scritture e della primitiva tradizione ecclesiale, né per la *via logica* di una stringente necessità imposta da qualche affermazione rivelata, ma dal solo *senso della fede nel popolo cristiano*, cioè dalla facoltà di percepire e sviluppare nello Spirito le virtualità incluse nella rivelazione. Già Eadmero nel XII secolo, aveva giustapposto “la pura semplicità e l'umile devozione” del popolo, attaccato all'idea dell'immacolata concezione, alla “scienza” dei ricchi e colti oppositori di tale posizione; così anche Giovanni di Romiroy a Basilea nel 1435 si appellò alla devozione popolare nel tentativo di convincere i padri conciliari di accogliere la posizione immacolista; e alla fine del XVI secolo G. Vasquez affermava che la credenza nell'immacolata Concezione fosse talmente cresciuta ed inveterata con i secoli da far sì che nessuno potesse esserne “staccato o smosso”.

Giambattista Tiepolo sarebbe tornato al tema dell'Immacolata più volte, anche se non con lo stesso slancio dell'opera giovanile eseguita per i francescani di Vicenza. Celebre è la grande pala eseguita in Spagna negli anni 1760 per una chiesa madrilena e oggi conservata al Museo del Prado, dove numerosi elementi del dipinto del 1734 vengono replicati. Ancora più affascinante è un bozzetto ad olio appartenente agli stessi anni conclusivi dell'artista in Spagna, oggi alla Galleria Nazionale d'Irlanda a Dublino, in cui Tiepolo situa Maria davanti al Padre all'stante stesso della creazione del mondo. Con

l'unico decreto con cui l'Eterno porta all'esistenza le realtà che riguardano l'uomo, e consapevole dell'opera del Nemico, prepara la salvezza, prepara una dimora degna del suo Figlio, prepara una donna coraggiosa (è il senso dell'obelisco) in cui il vero senso dell'universo sarà riflesso come in uno specchio (che vedete al centro dell'immagine, retto da un angelo)—prepara Maria per portare nel suo corpo il Santo di Dio: Cristo in noi, speranza di gloria.

*Riflessione elaborata in base al volume di T. Verdon, *Maria nell'arte europea*, Electa, Milano 2004.