

ICONOGRAFIA NELL'ARTE

Iniziamo questa nuova rubrica poiché riteniamo interessante offrire una rilettura delle opere d'arte pervenute dai secoli trascorsi e delle quali se ne è perso il messaggio che voleva essere inviato ai fedeli del tempo: tale lettura è oggi resa poco intelligibile perché ne è stata persa la 'chiave'. Infatti "nell'esegesi delle singole opere d'arte è da tener conto di tutti gli elementi che ad esse abbiano potuto offrire materia, non dipendenti dall'immaginazione dell'artista (cultura del tempo, fonti letterarie, credenze religiose), ma soprattutto è da ricercare se non si ritrovino rappresentazioni analoghe, in tutto o in parte, che possano aiutare a chiarire il soggetto da decifrare" (P. Toesca).

I quadri che venivano posti sugli altari non erano mai fini a se stessi; la loro elaborazione, molto spesso, aveva dietro una mente ispiratrice, in genere un teologo, che aveva però le cognizioni del suo tempo; la raffigurazione del Cristo, nell'arte cristiana dell'Occidente, ha un percorso molto variegato e la stessa "immagine del Redentore cambia completamente attraverso i secoli, ma cambia spesso anche a distanza di quattro, cinque anni" (F. Zeri). L'immagine del Cristo, nei primi tempi del cristianesimo, è sempre giovanile, dolce; quando però Cristo diventa, con Costantino, il protettore dell'Impero romano e la conduzione dello stato diventa totalitario, l'immagine del Cristo si tramuta in quella del giudice sommo e punitore.

Leggere, quindi, il significato di un quadro, spesso diviene ricerca difficile, proprio perché, come detto, ne è stata perduta la chiave.

In questa nuova rubrica, mano a mano che se ne presenterà il verso, ci proponiamo di segnalare ai nostri lettori i contributi e gli studi che i collaboratori elaboreranno per la nostra testata (S.G.V.).



ANONIMO, S. FRANCESCO SAVERIO (PARTICOLARE),
OLIO SU TELA, CHIESA MADRE

L'IMMACOLATA CONCEZIONE TRA I SANTI PIETRO E ROCCO NELLA CHIESA S. MARIA MADDALENA A MONTEROTONDO

IMMACOLATA AGNOLI

Il quadro, oggi conservato nella seconda cappella a destra del Duomo di Monterotondo dedicato a S. Maria Maddalena¹, raffigura l'*Immacolata Concezione tra i santi Pietro e Rocco*²; sebbene priva di qualsiasi riferimento documentario³, la tela, opera di un anonimo pittore purista⁴, attivo alla metà del secolo XIX, rappresenta una esemplificativa testimonianza della trasposizione pittorica della dottrina immacolatistica.

Il dogma Mariano dell'Immacolata Concezione venne proclamato l'8 dicembre 1854 da Pio IX Mastai Ferretti (1846-1878), con la bolla *Ineffabilis Deus*⁵; in tal modo la Chiesa riconobbe ufficialmente il privilegio della Vergine Maria, concessole da Dio prima di tutti i secoli, di essere stata preservata dal peccato originale fin dal primo istante del suo concepimento nella mente di Dio Padre, in virtù dei meriti futuri di suo figlio Gesù, Redentore del genere umano.

Prima della promulgazione dogmatica tale dottrina, da secoli professata dalla Chiesa, era profondamente radicata nella pietà popolare, e ciò è documentato anche dall'arte, fedele alleata della Chiesa nella diffusione dei misteri della fede.

La storia iconografica di questo privilegio di cui gode la Madre del Verbo Incarnato⁶, che la liturgia e il dibattito teologico contribuirono a scrivere, affonda le radici nel basso Medioevo, quando gli artisti cominciarono a rappresentarlo attraverso immagini non sempre interpretabili univocamente⁷, e che in quanto tali successivamente caddero in disuso. Un lungo e articolato processo figurativo portò tra i secoli XVI e XVII alla nascita di un modello iconografico ca-

pace di esprimere efficacemente e compiutamente la complessa dottrina immacolatistica, teorizzata all'epoca da teologi e trattatisti, i cui scritti accompagnarono ed orientarono la produzione delle immagini.

Anche se ulteriormente semplificato, questo modello dell'immacolato concepimento della Vergine Maria prevarrà pressoché identico nei secoli successivi; esso unisce elementi figurativi ricavati dalle pagine di due te-



ARTISTA D'AMBITO ROMANO
DEL XIX SECOLO,
L'IMMACOLATA CONCEZIONE
TRA I
SANTI PIETRO E ROCCO,
MONTEROTONDO,
CHIESA S. M. MADDALENA,
CAPPELLA VITELLI

sti biblici, la *Genesi* e l'*Apocalisse*, primo e ultimo libro rispettivamente dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento*, profetici⁸ e paralleli poiché parlano di una donna, la Vergine, di suo figlio, Gesù, e di Satana, rappresentato dalle figure del serpente e del drago.

Nella *Genesi* la Vergine è profeticamente adombrata come madre del Redentore nel vaticinio pronunciato da Dio e rivolto al serpente diabolico dopo la caduta di Adamo ed Eva: "Io porrò inimicizia fra te e la Donna, fra il seme tuo e il Seme di lei, ella ti schiaccerà il capo e tu la insidierai al calcagno"⁹.

Questo versetto preannuncia la finalità messianica della maternità di Maria, la nuova Eva che ne riscatterà l'errore dando alla luce il Figlio di Dio; è per questo ruolo assegnato alla Vergine nel disegno salvifico che Dio l'ha concepita immacolata.

Nell'*Apocalisse* san Giovanni Evangelista descrive "una Donna rivestita del sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle; ed essendo incinta, gridava per le doglie del parto e le angosce nel dare alla luce. Intanto apparve [...] un gran dragone, dal colore del fuoco [...] [che] si pose davanti alla donna che stava per dare alla luce, onde divorare il figlio, appena fosse nato. Ed ella diede alla luce un figlio, maschio, destinato a pascere tutte le nazioni con una verga di ferro, e il suo figlio fu rapito verso Dio e al suo trono"¹⁰.

Questa "Donna" è la Vergine Maria madre del Messia, simbolo della Chiesa trionfante su Satana, nata con Cristo da Maria.

L'*Immacolata Concezione* di Monterotondo, ambientata in una dimensione atemporale, simbolo della mente di Dio in cui essa avvenne prima di tutti i secoli, pre-

senta uno schema compositivo semplice e piramidale, centrato sulla figura stante della Vergine, sospesa tra cielo e terra, colta mentre volge gli occhi a san Pietro, l'apostolo su cui Gesù fondò la Sua Chiesa, rappresentato in primo piano a sinistra, la cui figura è bilanciata sulla destra da quella di san Rocco, immagine della virtù cristiana della Carità.

La Vergine, circondata da un alone di luce dorata, chiaro simbolo della pienezza della grazia santificante che, preservandola dal peccato originale, la rende incorruttibilmente bella è piamente rappresentata in una veste rossa, avvolta da un lungo mantello azzurro, con il capo cinto da una corona di dodici stelle e le mani umilmente incrociate sul petto; trionfante, ella schiaccia con il piede destro la testa del serpente diabolico, simbolo dell'eresia, le cui spire sono avvolte intorno ad una falce di luna crescente sorretta da un cumulo di nuvole, etereo ponte tra la dimensione spirituale e quella terrena, che riflette l'aurea luce divina.

La Madre del Messia volge lo sguardo in basso verso san Pietro, rappresentato nelle sue vesti di apostolo, con indosso una tunica azzurra ricoperta da un pallio dorato; egli stringe nella mano sinistra, poggiata sul petto, la chiave del regno dei cieli che tutto lega e scioglie, datagli da Gesù quando in Lui riconobbe il Figlio di Dio¹¹, e simbolo dell'autorità del capo della Chiesa¹², mentre con la destra, che segue la curva del crescente lunare, offre alla Vergine, mediatrice di grazie tra Dio e gli uomini, la moltitudine dei fedeli presenti oltre la tela.

A destra della pala è rappresentato san Rocco¹³ in abiti da pellegrino, con una lunga veste rossa stretta in vita da un cingolo e, sopra di essa, una sanrocchina bruna, ornata sulla spalla sinistra da due valve di conchiglia, simbolo dei pellegrini¹⁴ come pure lo è il lungo bordone che egli stringe nella mano destra.

Il santo, sollevando la sua lunga veste, mostra la piaga sanguinante sulla coscia sinistra provocata dalla peste; l'immagine di san Rocco è completata dalla figura del cane, suo tipico attributo iconografico derivato da un episodio riportato nelle fonti¹⁵: partito da Roma per fare ritorno in Francia, il pellegrino di Montpellier si ammalò di peste a Piacenza; fuggito in campagna, Rocco venne curato da un nobile piacentino, Gottardo Pallastrelli¹⁶, il quale lo trovò seguendo il proprio cane che tutti i giorni rubava del pane per portarlo al santo.

Il dipinto restituisce alla devozione dei fedeli, concepiti come parte integrante della pala e condotti *ad Jesum per Mariam*, l'immagine dell'Immacolata Concezione, splendente simbolo della Chiesa trionfante; la Madre di Dio e dell'umanità redenta, il cui grembo leggermente gonfio allude allo stretto rapporto tra il suo immacolato concepimento e quello di suo Figlio, "costituita da Dio Regina del cielo e della terra, ed esaltata al di sopra di tutti i cori degli angeli e di



ARTISTA D'AMBITO ROMANO DEL XIX SECOLO, L'IMMACOLATA CONCEZIONE TRA I SANTI PIETRO E ROCCO, MONTEROTONDO, CHIESA S. M. MADDALENA, CAPPELLA VITELLI (PARTICOLARE)

tutte le schiere dei santi”, intercede presso Dio a favore degli uomini supplicando suo Figlio “con le sue potentissime preghiere di Madre [...] e non può rimanere inscoltata”¹⁷.

Ponendo il suo ministero al servizio della fede, l'arte permette all'uomo di godere della visione estatica di Dio attraverso la visione estetica di Colei la cui bellezza “salverà il mondo”.

1) Fino al 1992, anno in cui venne effettuata la campagna di catalogazione del Duomo di Monterotondo da parte della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Lazio, il dipinto in esame risultava collocato sulla parete destra del presbiterio; esso venne successivamente spostato sull'altare della Cappella Vitelli, dov'è attualmente conservato. Non disponendo di ulteriori dati, non è possibile stabilire esattamente la data dello spostamento della pala.

2) Per il dipinto (tempera su tela, cm 260 x 175), non firmato né datato, cfr. S.G. VICARIO, *Monterotondo in Sabina*, Mentana 1987, p. 123; ID., *La Nomentana*, Monterotondo 1996, p. 150; *Il duomo di Monterotondo. 1639-1989*, Monterotondo 1989, pp. 36-37.

3) L'analisi dei documenti archivistici condotta da PAOLA GUERRINI (*Chiesa di S. Maria Maddalena*, in M.C. MAZZI, *Monterotondo e il suo territorio*, Bari 1995, pp. 148-153), non ha portato alla scoperta di elementi utili relativi a questo dipinto. Infruttuoso si è rivelato anche l'esame delle fonti, come testimonia eloquentemente A. NIBBY (*Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de' dintorni di Roma*, II, Roma 1848, p. 361), che nel descrivere le opere conservate nel Duomo di Monterotondo ricorda solamente: “La collegiata dedicata a s. Maria Maddalena contiene un quadro di Carlo Maratta rappresentante i ss. Filippo e Giacomo protettori della Terra: un Salvatore di Ciro Ferri: ed un Purgatorio di scuola del Zampieri”.

4) Contrariamente a quanto sostenuto da PAOLA GUERRINI (Monterotondo, *Chiesa di S. Maria Maddalena*, schede OA, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Lazio, Roma 1992, scheda nr. 37), che la ritiene un prodotto dell'arte romana del Seicento, lo schema compositivo semplice e simmetrico, la monumentalità delle figure e la varietà espressiva dei volti, elementi propri di quel raffaellismo di stampo purista, teorizzato intorno alla metà del secolo XIX da Tommaso Minardi, che improntò di sé la pittura romana dell'epoca, spingono ad attribuire la tela in esame ad un pittore di ambito purista. Essa contiene una colta citazione raffaellesca rappresentata dalla *Sacra conversazione* della Gemäldegalerie di Dresda, comunemente detta *Madonna Sistina*.

5) Cfr. *Acta Pii Papae IX*, 7 voll., Roma 1854 ssg.

6) Per la storia iconografica di questo soggetto mariano si veda l'ormai datato, ma pur sempre valido, volume scritto da M. LEVI D'ANCONA, *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Age and early Renaissance*, New York 1957; si veda anche G. MORELLO (a cura di), *Una donna vestita di sole, l'Immacolata Concezione nelle opere dei*

grandi maestri, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio - 13 maggio 2005), Milano 2005.

7) “They [artists] tended to illustrate the doctrine of the Immaculate Conception with images which had already been established with reference to another context, merely distinguishing their representations of the Immaculate Conception from other ideas by means of texts or secondary identifying elements. This process parallels the process of theologians, who supported the doctrine of Immaculate Conception by quoting related ideas already accepted by the Church [...]. Images, such as the Tree of Jesse, the Assumption and Coronation of the Virgin, the Nativity of Mary, the Virgin of Mercy, the Annunciation, the Apocalyptic Woman, and others, were at one time or another applied to the Immaculate Conception by Immaculist artists [...]. At the time [in the sixteen and seventeen century] the types most frequently depicted were the Apocalyptic Woman (Virgin with crescent moon, rays of sun, and crowned with stars), the Fathers of the Church discussing the doctrine, and the Virgin with the symbols of the litanies. Both the Apocalyptic Woman and the Virgin with the symbols of the litanies were pictures of Mary in Heaven, and the two images might be fused together or combined with the Assumption of the Virgin to depict the Immaculate Conception”. Cfr. M. LEVI D'ANCONA, *op. cit.*, p. 15.

8) *L'Apocalisse* è l'unico libro profetico del Nuovo Testamento.

9) *Genesi* 3, 15. Questo vaticinio è detto *Protovangelo*; cfr. M.G. MARA, *Maria*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1968, col. 814.

10) *Apocalisse* 12, 1-5.

11) A Cesarea di Filippo, Gesù domandò ai suoi discepoli: “Chi dite che io sia?” Rispose Simon Pietro, confessando: “Tu sei il Cristo, Figlio del Dio vivente” (*Matteo* 16, 15-16).

12) Dopo aver riconosciuto il Messia in Gesù l'apostolo Pietro ottenne da Lui il primato: “Beato te, o Simone [...] perché non la carne né il sangue ti hanno rivelato questo, ma il Padre mio, che è nei cieli. Ed io dico a te, che tu sei Pietro, e su questa pietra edificherò la mia Chiesa, e le porte dell'inferno mai prevarranno contro di lei. E a te darò le chiavi del regno dei cieli: e qualunque cosa avrai legata sulla terra, sarà legata anche nei cieli; e qualunque cosa avrai sciolta sulla terra, sarà sciolta anche nei cieli” (*Matteo* 16, 18-19). Le chiavi alludono all'autorità conferita a san Pietro, capo visibile della chiesa militante.

13) Benché a partire dalla seconda metà del XV secolo la pietà popolare fece di san Rocco, eroe della carità cristiana verso i malati di peste, uno dei santi più venerati dell'O-

limpo cristiano, pochi sono i dati certi su di lui forniti dalle fonti antiche, spesso contaminati dall'aggiunta di leggende. Secondo la perduta *Vita* anonima, prima biografia del Santo scritta in volgare e tradotta in latino con il titolo di *Acta Breviora*, Rocco nacque nel XIV secolo nella cittadina francese di Montpellier da una nobile famiglia; dopo aver donato i propri beni ai poveri, partì in pellegrinaggio per Roma. Prima di raggiungere l'Urbe si recò ad Acquapendente e a Cesena per assistere i malati di peste ricoverati negli ospedali, compiendo guarigioni miracolose; giunse poi a Roma, dove restò tre anni. Volendo poi fare ritorno in Francia, Rocco ripartì per l'Italia settentrionale ma giunto a Piacenza si ammalò di peste; guarito dalla malattia e lasciata Piacenza, il pellegrino di Montpellier venne arrestato ad Angera, sul Lago Maggiore, dove morì dopo cinque anni di prigionia; le sue spoglie furono sepolte in una chiesa di cui non viene indicato il nome. Cfr. *Acta Breviora*, in *Acta Sanctorum. Augusti*, III, Anversa MDCCXXXVII, pp. 407-410. Secondo una leggenda italiana, le reliquie del santo sarebbero state traslate da Angera a Voghera, dove furono acquistate dai veneziani che nel 1485 le portarono nella loro città; esse furono accolte nella Scuola di S. Rocco, fatta costruire dalla confraternita fondata pochi anni prima in onore del santo. Cfr. ANDRÉ VAUCHEZ, *San Rocco*, in *Biblioteca Sanctorum*, XI, col. 269. Per la figura di san Rocco si rimanda a A. MAURINO, *Le vere date della vita di S. Rocco e del suo culto*, in “La scuola cattolica”, LXXXV, 1947, 4, pp. 311-315; ID., *Nuove ricerche biografiche su san Rocco di Montpellier*, in “Bollettino storico piacentino”, LIV, 1959, 4, pp. 121-131.

14) In origine la conchiglia era legata al pellegrinaggio compiuto a Santiago de Compostela, probabilmente perché i pellegrini, volendo un ricordo del viaggio fatto in Spagna alla tomba di san Giacomo Maggiore, dopo essere giunti a Santiago si spingevano fino a Padrón, sul fiume Ulla, per raccogliere una conchiglia; solo successivamente, “per una semplice estensione naturale del simbolo primitivo”, essa divenne l'attributo di tutti i pellegrini, indipendentemente dalla meta da loro raggiunta. Cfr. R. OURSEL, *Pèlerins du Moyen Age*, Paris 1978, ediz. it. col titolo *Pellegrini del Medioevo*, Milano 1996, pp. 94-97.

15) Cfr. *Acta Breviora*, in *Acta Sanctorum. Augusti*, III, Anversa MDCCXXXVII, p. 408.

16) Presumibilmente fu Gottardo Pallastrelli a scrivere la perduta *Vita* anonima di san Rocco; cfr. A. MAURINO, *Chi fu verosimilmente il primo biografo di S. Rocco: il patrizio piacentino Gottardo Pallastrelli*, in “Bollettino storico piacentino”, XXXIV, 1939, 1-2, pp. 92-109.

17) Dalla bolla *Ineffabilis Deus*.