

L'EVOLUZIONE DEL TEMA ICONOGRAFICO DELLA *DORMITIO VIRGINIS*
IN AMBITO ITALIANO

Luca BELLOCCHI
Via Kandler 14, 34126 Trieste, Italia
e-mail: lucabloki@gmail.com

SINTESI

Lo studio mira, attraverso una serie di esempi famosi e accostamenti iconografici, a tracciare un percorso espressivo delle peculiari figurazioni della Dormitio Virginis, partendo dagli episodi medievali e dall'area bizantina per giungere, attraverso l'Umanesimo e il Rinascimento alle clamorose rappresentazioni di certe Assunzioni e Incoronazioni della Vergine sul territorio italiano. Seguendo quindi un tracciato storico costellato da esempi iconografici prevalentemente di ambito italiano, senza dimenticare alcuni casi noti del mondo nordico e fiammingo, si è cercato in seconda istanza, anche attraverso l'analisi dell'evoluzione del pensiero della chiesa, di riagganciare il discorso tra le lamentazioni funebri pagane e alcuni esempi di statuaria cimiteriale ottocentesca sul territorio triestino, sottolineando come repertori e canoni espressivi peschino da una matrice comune non tanto ideologica quanto espressiva.

Parole chiave: *Dormitio*, morte, vergine, madonna

EVOLUTION OF THE ICONOGRAPHIC TOPIC OF *DORMITIO VIRGINIS*
IN THE ITALIAN CONTEXT

ABSTRACT

This study aims, through a series of celebrated examples and iconographic combinations, to trace an expressive path of specific representations of the Dormitio Virginis starting from mediaeval episodes and those originating in the Byzantine area, through Humanism and the Renaissance, to the sensational representations of certain Assumptions and Coronations of the Virgin in the Italian territory. In the second instance, following a historical overview studded with iconographic examples predominantly from the Italian area (but not forgetting a few well-known cases from the Nordic and Flemish worlds) the study tries to reconnect – also by analysing the evolution of the thought of the Church – the discourse between pagan funeral laments and determinate examples of the 19th century cemetery statuary in the territory of Trieste, underlining how expressive repertoires and canons draw on a common matrix, not so much ideological as expressive.

Key words: *Dormitio*, death, Virgin, Madonna

Emile M le sottolinea che, dal punto di vista strettamente iconografico, “Bisogna giungere agli ultimi istanti della Vergine per incontrare nuovamente la leggenda. La storia della sua morte, della sua ascensione, della sua incoronazione è interamente apocrifia; ma questi racconti furono così popolari che non c’è forse una sola delle nostre cattedrali che non ce ne offra almeno un episodio. Ma neppure la chiesa voleva privare i fedeli della gioia di credere al meraviglioso racconto della Morte dell’Assunzione di Maria; lo si attribuiva a Melitone, discepolo di San Giovanni, e talvolta allo stesso San Giovanni. Il testo così come ci è pervenuto, risale molto addietro, e la fama della leggenda si sparse molto lontano poiché ne sono state trovate versioni arabe e copte più o meno codificate. Fu Gregorio di Tours che la fece conoscere, riassumendola, alla chiesa della Gallia. Nel XIII secolo Vincenzo di Beauvais e Jacopo da Varagine che avevano sott’occhio la versione latina, la ripeterono con pochissime varianti...La sua origine è orientale e i bizantini, come dimostra il bel mosaico di Dafni la raffigurarono già a partire dall’XI secolo. Gli Apostoli stanno intorno al letto dove riposa il corpo della Vergine, e Gesù tiene fra le sue braccia l’anima di sua madre sotto le fattezze di un bambinello. La composizione ha una grandiosità antica” (M le, 1986, 232). Verso la metà del V secolo si ha infatti piena fede, in ambito siriano, riguardo l’assunzione corporea della Madonna, e la celebrazione di tale evento, che coinvolgeva la Morte e l’Assunzione, veniva ricordata come “Memoria della Beata” e festeggiata il 15 agosto.

In un primo tempo la devozione per tale culto era molto sentita in tutto il mondo bizantino e numerosi edifici sacri vennero destinati al ciclo della Morte: dalla chiesa della *Koimesis* a Nicea ai due conventi sul Monte Athos, dai conventi di Lavra e d’Ivion al monastero di Putna in Bucovina. Secondo il culto popolare due erano le varianti possibili riguardo il luogo del trapasso: una era Efeso, dove la Vergine sarebbe arrivata accompagnata da san Giovanni, l’altra Gerusalemme. Secondo la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze o da Varagine sarebbe spirata a sessant’anni, dodici dopo la scomparsa di Cristo, ma alcune credenze la vedono sopravvissuta sino ad ottant’anni.

La tradizione orientale che voleva consueta l’immagine della Madonna distesa, nota soprattutto con il termine *Koimesis* (letteralmente “il sonno della morte”), poi tradotto dalla chiesa latina in *Dormitio*, (il termine *Dormitio* peraltro è tutt’altro che radicato nel mondo latino occidentale: si preferisce usare il vocabolo *Transitus* che designa il passaggio alla vita eterna.) impose quindi, almeno inizialmente tale schema, propagatosi attraverso mosaici ed avori, al mondo occidentale (si ricordino l’avorio del XII secolo conservato presso il Museo di Cluny a Parigi e quello del Museo Nazionale di Ravenna). Le prime varianti presentano la Madonna coricata a letto e morente (mentre nello schema bizantino era già spirata) con un cero in mano. Spesso il letto è di trequar-

ti e la Vergine viene ritratta quasi frontalmente (si veda il dipinto del fiammingo Hugo van der Goes custodito presso il Museo di Bruges o successivamente, in età moderna, quello di Joos van Cleve presso l’*Alte Pinakothek* di Monaco del 1520). Altre varianti la vogliono inginocchiata (secondo la tradizione tedesca quattrocentesca, infatti, la Madonna sarebbe morta in ginocchio pregando) oppure seduta. Un’ulteriore interpretazione, sempre legata al mondo germanico, vedeva la Madonna stesa sul baldacchino ma sostenuta da cuscini che la sorreggevano e circondata dagli Apostoli, in una reinterpretazione preferita sia dal pittore tedesco Albrecht Dürer sia, più tardi, da Rembrandt nell’incisione datata 1639. Il tema viene qui trattato con un tono intimo, quasi familiare tipico di Rembrandt e della società in cui venne realizzata.

La Morte della Vergine o *Dormitio* può quindi idealmente essere scandita in cinque episodi ben distinti che si possono riassumere partendo dall’Annunciazione della morte dove la Madonna, ormai anziana, riceve la visita di un angelo (nella tradizione doveva essere l’arcangelo Michele ma l’iconografia non sempre rispetta questa convenzione) che le consegna la Palma del Paradiso che, nel corteo funebre, avrebbe dovuto precedere la sua bara. L’Annunciazione della morte della Vergine presenta evidenti similitudini con la quasi analoga scena dell’Annunciazione del miracoloso concepimento del Salvatore, tanto da poter affermare che la duplice visita dell’angelo riguarda tanto un episodio circa l’arrivo di una nuova vita mortale, quella del Cristo, quanto quello di una scomparsa divina e della successiva Assunzione in cielo della Madre: lo schema si ripete in maniera quasi identica nelle dolci ed eleganti Annunciazioni di Beato Angelico e del suo allievo Benozzo Gozzoli e nell’Annunciazione del trapasso di Duccio di Buoninsegna per il Duomo di Siena. La Vergine chiede quindi di poter rivedere i suoi parenti e gli Apostoli prima di morire. Segue la Comunione offerta da San Giovanni Evangelista o da Cristo stesso, momento che precede la vera e propria scena della Morte.

La leggenda vuole che la Vergine non fosse propriamente morta ma addormentata nei tre giorni precedenti la sua Resurrezione (da qui deriva chiaramente la definizione di *Dormitio*). Gli Apostoli, trasportati dagli angeli sul luogo del lutto il monte Sion o presso Gerusalemme vegliano il giaciglio funebre, mentre sullo sfondo la figura del Salvatore, presente solamente in opere precedenti il XV secolo, regge un bimbo o una piccola effigie rappresentanti l’anima della Madonna (*animula*); in altri casi Cristo può apparire in un nimbo o in una mandorla nella parte superiore delle composizioni. Madre e Figlio sono vicini, e il Salvatore accompagna la Madonna nel suo ultimo viaggio mortale verso il divino. La nascita divina di Maria, momento in cui si lega la rappresentazione dell’*animula*, viene quindi supportata dalla presenza di Cristo (Geertz, 1988, 114) l’anima visibile che si separa e si erge in cielo viene segnalata come elemento egizio

antico penetrato attraverso le dottrine gnostiche nella tradizione iconografica del tema. Il quarto momento, il Trasporto del corpo alla tomba, testimonia come il culto della verginità fosse collegato alle esigenze di allontanare la figura della Madonna dalla tradizione ebraica: un sacerdote ebraico di nome Jefania si lancia infatti sul feretro per rovesciarlo ma gli Apostoli riescono a bloccarlo. Interessante a tal punto, notare come nel testo di Carlo Ginzburg "Il formaggio e i vermi", si citi ancora Jacopo da Varagine con il "Legendario delle vite di tutti i santi", ove si rammenta il suddetto momento in chiave rivoltata: se per Jacopo infatti l'affronto fatto al cadavere di Maria dal capo dei sacerdoti si risolve nella descrizione della guarigione miracolosa, per il protagonista, il mugnaio Menocchio, conta solamente il gesto del sacerdote, il disonore fatto a Maria durante la sepoltura. Infine nel quinto e ultimo episodio, Maria, stesa sul drappo funebre, viene calata nel sarcofago dagli Apostoli stessi mentre nel cielo si staglia la figura del Redentore.

Il delicato universo figurativo che vedeva la Vergine morente stesa sul giaciglio funebre contornata dagli Apostoli e sovrastata dalla figura del Cristo recante l'*animula* della Madre entro una mandorla, aveva però fatto il suo tempo e venne gradualmente sostituita da immagini nuove e sicuramente più spettacolari sia dal punto di vista della rappresentazione pittorica sia da quello della resa figurativa (Accati, 1998, 7).

In assenza di ogni tradizione apostolica e per stabilire una conformità più rigorosamente possibile tra Madre e Figlio, i racconti apocrifi della Morte della Vergine furono più semplicemente modellati sul racconto evangelico della morte e della glorificazione del Salvatore. Come il suo Divino Figlio, anche la Vergine rimane tre giorni nella tomba, poi la sua anima viene rapita in cielo e riunita al suo corpo ed Ella resuscita.

Il Duecento e il Trecento segnarono un momento cruciale nel processo di rinnovamento dell'iconografia mariana: l'attenzione verso la mariologia, promossa dagli Ordini Mendicanti, nati proprio nei primi anni del Duecento, spianò la strada per le rappresentazioni trionfali dell'Assunzione e dell'Incoronazione, senza tuttavia dimenticare la Dormizione. Quindi già dal XII secolo in Francia (il timpano della cattedrale di Angers oppure il rilievo dell'abside della cattedrale di *Notre - Dame* a Parigi) e in Italia (la vetrata di Duccio di Boninsegna nel Duomo di Siena del 1287-1288 recentemente smontata ed esposta in una mostra tenutasi proprio a Siena tra l'ottobre 2003 e il gennaio 2004) la Morte e l'Assunzione della Signora dei cieli vennero rappresentate più frequentemente come parte di un ciclo decorativo. La *Dormitio Virginis* era già conosciuta e radicata in area veneta grazie ai mai sopiti influssi artistici bizantini che da sempre facevano di Venezia e del territorio una porta aperta verso l'Oriente ma era nota anche grazie al lavoro di alcuni artisti che, nel corso dei secoli, si erano per così dire specializzati nella rappresentazione dell'episodio.

Figura centrale nell'illustrazione delle scene della Vita della Vergine fu Cenni di Pepo detto Cimabue, che negli affreschi della chiesa superiore di Assisi, eseguiti tra il 1280 e il 1283, diede prova del suo talento e segnò uno dei momenti più alti di tutta la pittura pregiottesca: nell'abside si dipanano le Storie della Vergine culminanti nel Trapasso, nella *Dormitio* popolata da angeli, santi e patriarchi, nell'Assunzione e nella Glorificazione, tutti episodi ora purtroppo compromessi dai segni inesorabili del tempo.

Tra il 1308 e il 1311 Duccio di Boninsegna (notizie tra il 1250/1260 e il 1319) portò a compimento la colossale *Maestà del Duomo di Siena* (Carli, 1961, 18) su commissione dell'operaio del duomo Jacopo Marescotti; purtroppo nel Settecento la tempera su tavola venne smembrata e la ricostruzione è stata oggetto di non pochi interrogativi. Per fortuna la gran parte dei pannelli rimase conservata presso il Museo dell'Opera del Duomo di Siena e quindi si possono ammirare anche le scene con le Storie della Vergine. Le sei tavole sono giunte mutilate nelle dimensioni e mancanti dell'Assunzione e dell'Incoronazione, ma donano il senso completo del ciclo, ancora bizantino nell'angelo annunciante la morte del primo pannello, anche attraverso la veduta della città gotica racchiusa entro mura merlate nella scena dei funerali. Le sei scene sono comunque state riordinate, seguendo lo schema perpetuato dalla *Leggenda Aurea* in: Annunciazione della morte, Congedo da San Giovanni, Congedo dagli Apostoli, *Dormitio* (sullo schema della vetrata del Duomo dello stesso Duccio), Funerali e Sepoltura.

Il momento in cui la tradizione bizantina della Morte della Vergine doveva fondersi con la pittura gotica era già passato, ma un nuovo concetto prospettico e di spazialità doveva arrivare con la tempera su tavola di Giotto del 1320 ora presso la *Gemäldegalerie* di Berlino, specchio della nascente realtà umanistica. Pur con alcuni interventi di bottega, concentrati nel gruppo degli Apostoli a sinistra e pur con alcune ridipinture, non è possibile non accorgersi dei profondi sconvolgimenti che l'opera portò nel ritmo della composizione, nella rottura della frontalità, antico retaggio bizantino, a favore di alcune soluzioni a tre quarti davvero interessanti, sino ad arrivare alle figure degli Apostoli chini sul corpo della Madonna che anticipano soluzioni che saranno proprie della pittura rinascimentale, ma che, per ritornare all'episodio della Morte della Vergine, porteranno sino alle figure caravaggesche della famosa tela del Louvre.

Straordinaria diffusione del tema si ebbe in ambito riminese, e più in generale romagnolo, nel periodo immediatamente successivo alla visita di Giotto in quelle terre. A partire dal Trittico con *Storie della Vergine e Santi* (1290-1300) di Forlì dall'insolita trama narrativa e dalle *Storie della Vergine*, forse databili già ai primissimi anni del Trecento, per la chiesa di Sant'Agostino a Rimini e ascrivibili al pennello di Giovanni da Rimini

(Benati, 1995, 41), per proseguire con il ciclo ravennate di Santa Maria in Porto Fuori, purtroppo perduto, di Pietro da Rimini (databile attorno ai primi anni del 1330) e riconoscibile in alcune figure ammantate di spalle e nei volti eleganti della Vergine defunta e degli Apostoli. Lo stesso vale per la *Dormitio* del dittico di Amburgo dello stesso Pietro, paragonabile a quella di Torcello di alcuni anni precedente, in cui la trama della narrazione si infittisce anche grazie al numero delle figure e in cui i gesti violenti di alcuni astanti che, in segno di lutto, si aggrappano alla coperta della Madonna ricordano l'analoga soluzione architettata dallo Pseudo Jacopino per la figura di San Giovanni nella tavoletta conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. E ancora la *Dormitio* del *Musée Fabre* di Montpellier (tavola 20x15 cm. databile attorno al 1320) attribuita con riserve allo stesso Pietro, che segue uno schema consolidato in cui spicca la figura di San Giovanni piangente che si accinge ad asciugarsi le lacrime con un lembo delle vesti.

Sulla riviera adriatica ma scendendo verso Sud, il soggetto verrà reinterpretato in chiave originale da Antonio da Fabriano nella tempera su tavola della Pinacoteca Comunale Bruno Molajoli di Fabriano: il diffuso tono fiammingo si potrebbe ascrivere ad un soggiorno genovese del pittore marchigiano che probabilmente vide le opere di Jan Van Eyck nella città dorian. Concepito probabilmente attorno agli anni Cinquanta del Cinquecento (notizie dell'artista tra il 1448 e il 1480 ca.), il dipinto presenta spunti mantegneschi nel pavimento a scacchi bianco neri e mostra una singolare iconografia nella figura di San Tommaso che si volta per raccogliere la cintola che discende dall'*animula* della Vergine issata in cielo. L'episodio della Madonna che consegna la cintola a San Tommaso conobbe una straordinaria diffusione a partire dalla pala di Benozzo Gozzoli (1450), ora ai Musei Vaticani, nella cui predella si può leggere anche una piccola ma delicatissima *Dormitio*, sino ad arrivare alla pala realizzata da Giambattista Tiepolo per l'altare della chiesa piranese di Santa Maria della Consolazione, ora custodita presso il Civico Museo Sartorio di Trieste.

Guido di Pietro (detto poi l'Angelico), pur non operando in Veneto ma in area toscana e nell'Italia centrale tra il 1420 e il 1455, anno della morte a Roma, si rivelò un narratore quasi inesauribile di episodi religiosi, comprese le Storie della Vergine, e influenzò di certo anche gli artisti legati all'Italia orientale. La *Pala del Prado* (tempera su tavola, 194 x 194), la *Pala di Cortona*, i *Funerali* e l'*Assunzione* di Boston (tempera su tavola, 1434, 58 x 36), l'*Incoronazione* del Louvre (tempera su tavola del 1434-1435 cm. 240 x 211) e quella degli Uffizi, (tempera su tavola del 1434-1435 cm. 112 x 114, già nella chiesa dell'Ospedale fiorentino di Santa Maria Nuova), i *Funerali* del Museo di San Marco di Firenze, pur con le dovute riserve sulla completa paternità esecutiva costituiscono, nel figurativo religioso, un serbatoio unico ed imprescindibile per gli artisti che seguiranno, ma già



Fig. 1: *Dormitio Virginis*, *Cappella Mascoli* (San Marco, Venezia).

Sl. 1: *Dormitio Virginis*, *Kapela Mascoli* (Cerkev sv. Marka, Benetke).

segnarono, nel cambio di registro, il mutare dei tempi e dell'atteggiamento nei confronti delle Storie della Vergine (nell'*Incoronazione* per esempio la duplice visione tra sotto e sopra, tra schiere celesti e apostoli/umanità si fa già largo).

Appena qualche anno più tardi, terminato il periodo pratese, Filippo Lippi venne chiamato a Spoleto (1466) per completare la decorazione ad affresco della tribuna della cattedrale di Santa Maria Assunta. L'idea del pittore toscano fu quella di includere le architetture reali nella decorazione in un gioco di *trompe l'oeil* che fungeva da proscenio alle diverse scene tra le quali spiccava la *Dormitio Virginis* posta al centro. Mentre a destra si nota una processione cortese, a sinistra si dipana il gruppo degli Apostoli, con al centro le figure del Cristo e di San Pietro intento ad officiare il rito funebre. La Vergine, sul volto della quale si notano impietosi i segni del tempo, appoggia la testa su un cuscino e l'angolo retto formatosi tra il collo e le spalle accentuano il senso di rigidità e di disagio in fronte ad una scena dall'alto contenuto drammatico. Sullo sfondo trionfa un grande paesaggio umbro, rimasto incompleto, come altre porzioni dell'affresco, causa l'improvvisa dipartita dell'artista

nel 1469. I lavori verranno poi completati dalla bottega del pittore.

A testimonianza della diffusione del tema funebre, lo schema dei funerali della Vergine si allarga sino a comprendere le raffigurazioni di alcuni canonici celebrati nelle chiese della penisola. Tra i numerosi esempi possibili si ricorda l'affresco per la Cappella di Santa Fina nella Collegiata di San Gimignano realizzato da Domenico Ghirlandaio attorno al 1475. La protagonista è la luce mentre il ritmo narrativo sottolinea le due ali del corteo funebre con gli uomini di chiesa a sinistra e i ritratti dei cortigiani di brunelleschiana memoria a destra. La solennità della composizione è sottolineata dalle architetture sullo sfondo (particolare tutto toscano che segnerà l'episodio della Morte della Vergine anche nel mosaico della Cappella Mascoli in Venezia) oltre alle quali si scorgono le rinomate torri della cittadina del senese.

Sulla scia delle opere dell'Angelico e del Lippi, sembra calzante citare l'attività pittorica di Paolo Veneziano che, nelle trecentesche tavole conservate l'una ai Musei Civici di Vicenza, l'altra nella chiesa di San Pantalon a Venezia, ricalca uno schema figurativo che si può ormai definire classico: la Vergine ancora giovane serenamente distesa sul letto riccamente drappeggiato affiancato da due candelabri (i costumi relativi all'uso della candela, nella loro portata simbolica, dipendono anche dalla qualità sacrale attribuita alla cera e al miele. Negli scongiuri che accompagnano la sciamatura delle api, i prodotti di questi insetti erano nettamente separati, poiché la cera era considerata appartenente alla Vergine Maria e il miele destinato agli uomini. Il cero venne a simboleggiare lo stesso Cristo, perché gli autori medievali ritenevano che le api generassero verginalmente e senza copula (Di Nola, 1995, 244)) e circondata dalla schiera degli Apostoli, dagli angeli e dal Salvatore recante l'*animula* della Madonna. Ne' sembra fuori luogo ricordare il seguace dello stesso Paolo nella *Dormitio* muranese di San Donato ove il respiro classico e a tratti quasi arcaico si coniuga con un'adesione al linguaggio del maestro che ispira l'ignoto artista più a fondo dell'effettivo legame con la tradizione tardo bizantina.

Come già sottolineato la tradizione voleva che la Vergine non fosse propriamente morta ma semplicemente addormentata nei tre giorni precedenti la sue Assunzione. Gli Apostoli, trasportati dagli angeli sul monte Sion, presso Gerusalemme, luogo del lutto, vegliano sul giaciglio funebre mentre sullo sfondo si staglia la figura del Salvatore recante un bimbo o un'effigie rappresentanti appunto l'anima della Madonna. Quest'ultima variante è più frequente nelle opere precedenti il XV secolo. In altri casi il Cristo appare entro un nimbo o in una mandorla alla sommità della composizione. Il quarto momento, quello del trasporto, presenta ulteriori varianti e interpretazioni: in alcuni casi il sacerdote ebraico di nome Jefania si scaglia sul feretro per rovesciarlo ma viene bloccato dagli Apostoli; in altri casi le mani

del sacerdote si rinsecchiscono al contatto col feretro, in altri ancora la figura non compare affatto. Infine Maria, stesa sul drappo funebre, viene calata nel sarcofago dagli Apostoli, mentre nel cielo campeggia la figura del Redentore.

Se nel mondo bizantino la figura del Salvatore rimane centrale, a partire dal Quattrocento si tende a sottolineare la liturgia che si svolge attorno alla Vergine morente, con la caratterizzazione di alcuni Apostoli (San Matteo, San Giovanni, spesso il più vicino alla Madonna alle volte recante il turibolo, ma soprattutto San Pietro con i paramenti sacerdotali).

Esiste una strettissima connessione, nell'iconografia medievale, tra la *Dormitio* e la *Coronatio Mariae*: uno tra gli esempi più notevoli risulta il ciclo di mosaici dell'abside della chiesa di Santa Maria Maggiore in Roma, eseguiti da Jacopo Torriti (notizie verso la fine del XIII secolo) nel 1295–96. Nel registro inferiore vi è infatti raffigurata la Dormizione, mentre al centro campeggia un tondo con l'Incoronazione (Ferruti, 2002, 136). Nello stesso 1296 va ricordato che il pittore Pietro Cavallini portò a compimento un'altra *Dormitio* dal respiro classicheggiante con inserti architettonici presso la chiesa di Santa Maria in Trastevere.

Tra tutte le rappresentazioni della *Coronatio* merita invece ricordare due esempi quattrocenteschi, quella realizzata da Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò, vissuto tra il 1370 circa e il 1427) attorno al 1420 e conservata nel Paul Getty Museum di Los Angeles, e quella di Beato Angelico (Guido di Pietro, 1395 ca.–1455) del 1433, conservata nel Museo di San Marco a Firenze. Nel primo caso la tavola, destinata verosimilmente ad una processione e per questo magnificamente dorata, mostra la Vergine in atteggiamento di sottomissione e preghiera, mentre il Figlio le pone sul capo una sfarzosa corona e la benedice; sullo sfondo si staglia la colomba dello Spirito Santo. Nel secondo il tabernacolo presenta, nel registro inferiore, le figure degli Apostoli, mentre, alla sommità di una scalinata, Cristo in trono incorona la Vergine inginocchiata davanti a lui e circondata da angeli, il tutto in un tripudio di vestiti blu, manti rossi e dorature.

Alla metà del XV secolo la situazione era rimasta fondamentalmente la stessa con la variante "toscana" della *Dormitio Virginis* nella cattedrale di San Marco a Venezia: nel mosaico realizzato per la cappella dei Mascoli la composizione ricalca l'iconografia consueta ma compaiono degli elementi architettonici legati ad una prospettiva non familiare alla tradizione veneta. Il soggetto conoscerà tra l'altro una fioritura veneziana significativa a partire dalla Morte della Vergine del Libro di disegni del Louvre di Jacopo Bellini dove si segnalano "La moltiplicazione delle aperture degli spazi, il profondo arretramento del personaggio nella struttura spaziale" (Chatelet, 2008, 152–163). Ma a Venezia vi sono testimonianze della presenza del dipinto la Morte della Vergine di Petrus Christus (ora a San Diego, Pu-

tnam Collection) presso la chiesa di Santa Maria della Carità già dal 1451. Entrambe le opere segneranno poi le riflessioni di Antonello da Messina nel suo soggiorno veneziano.

La cappella Mascoli, sita nella parte sinistra del transetto vicino alla cappella di Sant'Isidoro, apparteneva dal 1618 ad una confraternita di devoti esclusivamente maschi (da qui l'appellativo Mascoli) istituita a San Marco già nel XII secolo con sede prima nella cripta, poi nell'altare di San Giovanni, ora dedicato alla Vergine Nicopeia. I lavori della cappella, precedentemente chiamata Cappella Nova, risalgono alla metà del XV secolo, ai tempi del Doge Francesco Foscari. L'inaugurazione della cappella risale all'anno 1430. Lo si desume da una targa commemorativa ove si legge di una scampata aggressione ai danni del Doge Francesco Foscari il giorno undici marzo dello stesso anno. Nell'altare, datato 1430 ed espressione del gotico fiorito veneziano, si trovano le sculture raffiguranti *La Vergine con il bambino fra San Marco e San Giovanni*, attribuite a Bartolomeo Bon, mentre sulla volta spicca la decorazione a mosaico con quattro episodi della vita della Vergine: *La Nascita* e *La Presentazione al Tempio*, firmati e certamente attribuibili al veneziano Michele Giambono, così come *L'Annunciazione* sul lunettone di fondo, la *Visitazione* e la *Dormitio Virginis* che presentano invece forti riserve circa la paternità dell'opera.

I lavori iniziarono attorno al 1430 ma si protravano ancora tra il 1449 e il 1450. Le ipotesi sono molteplici e tutte supportate da indizi stilistici convincenti. La prima postula la presenza di un artista sconosciuto protagonista della progettazione mentre Giambono interverrebbe solo successivamente come aiuto durante la fase lavorativa, tesi resa attendibile dal gruppo di Apostoli sulla destra nell'episodio della *Dormitio*. Del resto, lo schema ricalca fedelmente l'impianto di Giambono ma si potrebbero anche presupporre altri interventi. La seconda ipotesi vedrebbe infatti la presenza di Jacopo Bellini, tesi avvalorata dallo sfondo architettonico dell'episodio della *Visitazione* mentre una terza lettura lascerebbe presagire, viste soprattutto le figure del Cristo entro la mandorla, della Madonna e dei due Apostoli di sinistra relativamente all'episodio della Morte della Vergine, l'intervento di un maestro della scuola padovana, secondo il Fiocco (1920) lo stesso Andrea Mantegna. In entrambe queste letture la presenza dei due artisti potrebbe limitarsi all'ideazione, mentre la realizzazione dei mosaici, dai cartoni dei due maestri, potrebbe essere opera dello stesso Giambono, ormai aggiornatosi ad un linguaggio rinascimentale (Musolino, 1955, 60). Un'altra interpretazione vorrebbe Andrea del Castagno quale autore dei mosaici. Del resto il maestro toscano era attivo a Venezia proprio negli anni Quaranta, dove stava ultimando la decorazione della cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria. Secondo Christiansen però, se si paragonano i mosaici di San Marco con gli affreschi di San Zaccaria, "si finisce con osser-

vare che sono più evoluti" (Christiansen, 1987, 272) e la figura del Cristo entro la mandorla trova riscontro nell'*Assunzione della Vergine con Santi* di Berlino, opera dello stesso artista toscano databile attorno al 1450. Alfine le possibilità che i due interventi siano stati eseguiti nello stesso periodo sembrano remote; più plausibile quindi che i mosaici di San Marco siano stati iniziati durante il soggiorno veneziano del pittore, che avrebbe poi abbandonato i lavori dopo aver sovrinteso alla maggior parte dell'esecuzione.

Tra le opere del primo Rinascimento toscano "che introdusse a Venezia lo stile terso e drammatico" (Christiansen, 1987, 273), la più fruibile era di certo questo ciclo di mosaici che però non incontrò il favore dei veneziani, particolare che non sorprende affatto data la differenza sostanziale con la tradizione figurativa locale. Il massiccio impianto architettonico, vera innovazione rispetto l'iconografia bizantina e l'uso della prospettiva che segue linee convergenti in un unico punto di fuga, secondo i dettami fiorentini di Brunelleschi, costituiscono un "aspetto matematico della prospettiva" (Steer, 1988, 36) che non convinse mai a fondo i veneziani. Si prenda a tal proposito come esempio proprio la prospettiva lineare di rigore scientifico della tarda Trinità dipinta ad affresco da Masaccio a Santa Maria Novella: anche qui alcune linee interpretative tendevano a presupporre una collaborazione tra il maestro e lo stesso Brunelleschi. Così fosse sarebbe stato uno dei primi casi di collaborazione tra pittore e prospettico. Proprio l'uso di questa soluzione prospettica renderebbe improbabile l'attribuzione ad un pittore veneto anche per John Steer. Lo studioso inglese tende a spostarne la paternità dell'esecuzione ad un artista toscano, forse Andrea del Castagno o lo stesso Paolo Uccello. Infatti "La prospettiva è convincente, l'architettura monumentale, ordinata e classica nello stile, e le figure piene di dignità e maestose. I gesti gravi, i panneggi semplici, le forme solide richiamano lo stile figurale di Masaccio e Donatello, e il mosaico nel suo insieme fa penetrare nel mondo ancora gotico dell'arte veneziana una nuova sobrietà classica della forma e un nuovo realismo di movimento e di espressione" (Steer, 1988, 36). La Vergine è rappresentata distesa sul catafalco coperto da un ricco drappo, le mani incrociate sul ventre, gli occhi chiusi e la testa appoggiata su un morbido cuscino; rispetto all'iconografia consueta la Madonna presenta però i tratti di una donna anziana e il suo viso, seppur sereno, mostra tutti i segni del tempo.

Varrebbe la pena soffermarsi ancora su alcuni episodi che nel Quattrocento avevano segnato la rappresentazione del tema: la tempera su tavola di Andrea Mantegna ora al Prado ove sono ben presenti gli elementi iconografici funebri, come i candelabri, il turibolo e la palma, e in cui spicca lo straordinario paesaggio mantovano sullo sfondo con il fiume Mincio a dialogare con il gruppo degli Apostoli in primo piano che vegliano sul letto di morte. Proprio il cataletto, quasi una tavola



Fig. 2: Tiziano, *Assunzione della Vergine*, Chiesa dei Frari, Venezia.

SL. 2: Tizian, *Marijino vnebovzetje*, *Brazilika Frari*, Benetke.

rigida, assieme allo scorcio dell'Apostolo raffigurato di schiena con il turibolo, forse San Giovanni, e al volto della Vergine, sul quale si leggono tutti i segni del tempo, sono i tratti innovativi che colpiscono maggiormente e che possono essere ricondotti, almeno per quanto riguarda l'ovale della defunta, alla stessa *Dormitio* della Cappella Mascoli. Nella tavola del Prado il gioco delle architetture, geometrizzato anche nel pavimento a scacchi bianchi e rossi, si sublima nell'apertura paesaggistica che dona enorme respiro ad un'opera dalle dimensioni contenute e che anticipa la lettura del tema visto

attraverso gli occhi di altri artisti. È il caso della *Morte e Assunzione* di scuola carpaccesca ora alla *National Gallery* di Londra (olio su tela del 1488 firmato "HIERONIMUS VICENTINUS./PINCSIT./VENTIIS[...].1488) in cui vanno segnalati i profondi legami con l'opera del Mantegna, e delle due *Dormitio* dipinte da Vittore Carpaccio nel primo decennio del Cinquecento (Zampetti, 1963, 212, 225). La prima fa parte del ciclo ideato per la Scuola degli Albanesi a Venezia, presso San Maurizio, ispirato dalla *Madonna di Scutari*, patrona dell'Albania. Quest'ultimo olio su tela, databile tra il 1504 e il 1508, è conservato ora presso la *Ca' d'Oro* a Venezia. Attraverso alcuni dettagli mantegneschi segnalati dal Lauts, il soggetto, che anticiperà la *Pala di Ferrara*, si attiene all'iconografia tradizionale. L'opera, ora custodita presso la *Pinacoteca Comunale di Ferrara*, ben testimonia il passaggio vissuto dalla rappresentazione del soggetto tra Quattrocento e Cinquecento. Firmato da Vittore Carpaccio e realizzato per la chiesa ferrarese di Santa Maria in Vado, l'olio su tavola stupisce per i ritratti afflitti degli Apostoli e soprattutto per il ricco corredo di edifici sullo sfondo, su cui troneggia la figura del Salvatore contornato da cherubini.

In ultima istanza resta da segnalare la *Morte della Vergine* della *Raccolta Massari di Ferrara* ora custodita presso la *Pinacoteca Ambrosiana di Milano*. Se il dipinto presenta ascendenti chiaramente ascrivibili alla pittura di Ercole de' Roberti (e il cataletto cita alla lettera i *Funerali della Madonna* della Cappella Garganelli a Bologna), d'altro canto non si chiude il discorso circa l'attribuzione. Databile attorno al 1485 – 1490, colpisce per la notevole serie dei ritratti degli Apostoli, effigiati in una disordinata quanto mossa teoria di volti e atteggiamenti; a far da contraltare spicca il volto sereno della Vergine che si apre in un accenno di sorriso (Benati, 1987, 257–271).

Alla dimensione orientale quasi intima della *Dormitio* si sostituì, passando attraverso le delicate rappresentazioni entro la mandorla così diffuse tanto nei dipinti a sfondo devozionale quanto nei codici miniati medievali e tardo medievali, quella molto più prepotente dell'Assunzione, ove la Vergine assunse un nuovo e maestoso ruolo (Reau, 1957, 598–599). Secondo Schmidt, la prima rappresentazione dell'Assunzione compare su un broccato del secolo VIII nel tesoro della cattedrale di Sens, ove una Vergine orante viene affiancata da due angeli mentre due figure giacciono ai suoi piedi, immagine forse desunta dall'Ascensione di Cristo. Le prime immagini dell'Assunzione nell'arte italiana compaiono invece in area tosco – umbra verso la fine del Duecento. Secondo Louis Reau "la credenza che non fosse rimasta nella sua tomba era universalmente diffusa giacché in nessun luogo veniva trattata la ricerca delle sue reliquie che sarebbero stata particolarmente preziose...C'erano d'altronde, nell'Antico testamento, numerosi esempi di ascensioni di patriarchi e di profeti che avevano il privilegio di sfuggire alla morte e di salire direttamente in

Paradiso: i più celebri erano Enoc ed Elia. La Madre di Cristo non era allora più degna dei santi dell'“Antica Legge”? (Reau, 1957, 599).

Alfine, pur con le dovute riserve riguardo la paternità dell'opera e con le differenze tra il mosaico della cappella Mascoli e le interpretazioni legate al mondo bizantino (culminanti nell'uso delle architetture e nel gruppo degli Apostoli che segue un ritmo completamente diverso rispetto ad opere precedenti), la lettura iconografica si mantenne quasi inalterata, e per vederne il definitivo tramonto bisognerà aspettare il triennio 1516-1518, gli anni dell'Assunta di Tiziano. La rossa tizianesca ha le spalle e i movimenti protetti dall'amicizia del pittore con Carlo V, ma presto sarà obbligata a brancolare nel cielo, ridotta all'ombra di se stessa da Piazzetta e Tiepolo” in Accati, 1988, 185. Dopo la battaglia di Agnadello (1509), del resto, l'oligarchia veneziana perderà potere nello scacchiere europeo e perderà anche peso nelle scelte riguardo le immagini sacre. Ma nell'evoluzione del culto della Vergine un'altra storica battaglia segnerà una tappa cruciale. Infatti Papa Pio V attribuì alla Madonna la storica vittoria della flotta cristiana della Lega Santa contro i Turchi a Lepanto nel 1571; da quella ricorrenza, il 7 ottobre, le Confraternite del Rosario usavano sfilare in processione. Appena due anni dopo, Gregorio XII iniziò la celebrazione della vittoria denominandola Festa del Santissimo Rosario. Il Rosario (dal latino *Rosarium*, ove pregare con il rosario significa simbolicamente costruire un rosaio in onore della Rosa Vergine Maria), conobbe quindi, da quel fatidico 1571, grande diffusione.

La forza dell'immagine dell'Assunzione, vista anche in funzione del un nuovo e centrale ruolo della figura della Madonna - Chiesa nella devozione che culminerà poi nell'Ottocento e nel Novecento con la proclamazione dei nuovi dogmi dell'Immacolata Concezione (1854) e dell'Assunzione (1950), soppianderà dunque, almeno in area occidentale, la mite rappresentazione della Morte della Vergine.

Pur essendo sempre al centro di accesi dibattiti, i dogmi riguardanti la mariologia e più in generale la figura della Madonna rispecchiarono una situazione estremamente statica nelle interpretazioni ecclesiastiche legate alla vita della Vergine, staticità che si rispecchiò anche nell'iconografia. Il primo dogma, quello della Maternità divina, venne proclamato nel Concilio di Efeso del 451, quello della Verginità nel 531 durante il Concilio di Costantinopoli. Per poter parlare del terzo dogma mariano bisognerà attendere a lungo: infatti appena nel 1854 verrà proclamato ufficialmente il dogma dell'Immacolata Concezione e nel 1950, da Pio XII, quello dell'Assunzione. Proprio a Costantinopoli nel 626, il culto mariano raggiunse il proprio culmine: la città, attaccata da Slavi, Avari e Persiani, si salvò, secondo le credenze popolari grazie al miracoloso intervento della Vergine. L'immagine della Madonna, infatti, condotta con straordinari rituali lungo le mura cittadine,

indusse gli eserciti nemici alla ritirata e da quel giorno l'icona della Madre con il Bambino divenne il simbolo della protezione soprannaturale accordata a Costantinopoli e poi all'Impero d'Oriente. Il primo ventennio del Cinquecento era un momento drammatico per la Repubblica di Venezia, che la vedeva isolata rispetto agli intrecci di alleanze miranti al controllo dell'Italia e che produssero nel 1509 la Lega di Cambrai, una coalizione che presentava quasi tutta l'Europa schierata contro la Serenissima. Per questo nelle guerre italiane che seguirono il 1516, Venezia usò il proprio esercito con estrema cautela, quasi sempre a scopo difensivo, sino a giungere, nel 1529, ad una politica di neutralità. Anche sul fronte marittimo, stretta tra i due giganti ottomano e spagnolo, Venezia, pur dotata di una flotta poderosa, “contava sul gioco dell'equilibrio.”

Alcuni episodi anticipano la visione dell'Assunta tizianesca: su tutte si ricordino l'Assunzione dipinta da Mantegna nella cappella Ovetari a Padova (completata nella seconda fase della decorazione tra il 1453 e il 1457) e quella realizzata da Giovanni Bellini nella chiesa di San Pietro Martire a Murano. Non può però passare inosservata, proprio per la monumentalità e per il dinamico moto ascensionale della Vergine stagliata sul giallo del cielo, evocante lo sfondo dorato delle decorazioni musive bizantine notissime a Venezia, la ventata di modernità introdotta dalla Pala dei Frari.

Nel Seicento, con la forte ingerenza spagnola in fatto di materia ecclesiastica e con la notevole influenza dei *reyes catolicos* iberici sulla cristianità anche attraverso il centrale culto della Vergine, i dipinti di carattere devozionale di Zurbaran e le Madonne di Murillo assumono un particolare rilievo sino a costituire una vera e propria icona della Controriforma, preparando il terreno alla candide e solitarie immacolate di Giambattista Tiepolo. Nelle opere del pittore veneziano si fondono quindi la tradizione tizianesca e gli elementi stereotipi della lezione spagnola. La Spagna visse infatti una straordinaria fioritura artistica e il barocco produsse mirabili maestri che, in un contesto segnato da una profonda religiosità, svilupparono interessanti ricerche sui valori della luce. Sembra calzante come esempio l'Immacolata dell'Escorial (1656-1660) ora conservata al Prado di Madrid ove la virginea figura contornata da putti anticipa nei modi e nelle tematiche le soluzioni adottate poi da Giambattista Tiepolo. Emile M le considera l'Immacolata dal punto di vista iconografico come una Madonna nata con il pontificato del francescano Sisto IV nel Quattrocento e che divenne poi estremamente popolare tra Seicento e Settecento.

Il forte impoverimento dell'esile e virginea figura sei e settecentesca, se messa in relazione con la colossale composizione tizianesca, avviene tanto a livello figurativo, lasciandola sola senza alcun corollario umano e paesaggistico, quanto a livello dinamico. Anzi proprio qui balza all'occhio la differenza maggiormente significativa: prima figura femminile potente, teatrale e coin-



Fig. 3: Francesco Bosa: Tomba Rusconi (foto: L. Bellocchi).

Sl. 3: Francesco Bosa: Grob Rusconijev (foto: L. Bellocchi).

volgente nei gesti e negli sguardi, ora solitaria figura di giovinetta, senza peso e senza dinamismo.

Negli episodi della *Dormitio*, corrispondenti al corteo funebre e alla veglia degli Apostoli sul letto di morte, si possono leggere retaggi legati ad una realtà profana e politeista, così come nel funerale della Madonna si scorgono alcuni momenti salienti di cerimonie funebri non legate strettamente alla celebrazione di una morte straordinaria. Il funerale della Vergine può così diventare il funerale di tutti, con le variabili del sesso del defunto, del numero di dolenti, dell'importanza e del ruolo sociale rivestito dall'estinto.

Il funerale della Vergine, momento teso alla celebrazione di una sacralità assoluta, presenta quindi singolari tangenze con alcune lamentazioni funebri di persone comuni, ma pur sempre viste in una dimensione cristiana, per poi richiamare anche alcuni elementi o momenti legati alla sfera profana.

Postulato il fatto che nell'antichità, per godere di un funerale così come noi lo immaginiamo, lo *status* sociale doveva essere piuttosto elevato, varrebbe la pena soffermarsi su alcuni momenti della lamentazione e della veglia per trovare queste similitudini con il rito funebre della Madre del Salvatore.

Presso i Romani, ad esempio, al corteo funebre venivano chiamati a partecipare tanto i viventi, vestiti a lutto e posizionati nella parte posteriore del corteo, quanto i *manes*, personificati da mimi che, attraverso maschere, aprivano la processione: pur differenziandosi in numerosi particolari, il ritmo della processione si avvicinava a quello che abbiamo iniziato a conoscere nella *Dormitio*. Varrebbe forse la pena soffermarsi su due elementi nodali riguardo il corteo e alcuni modi che lo hanno variamente caratterizzato nei secoli: l'esistenza di segnali che evidenzino la condizione del lutto attraverso abiti particolari (nella fattispecie il ricorso al nero come

segnale di cordoglio da inviare alla comunità) e la presenza dell'elemento femminile nella lamentazione funebre, momento ricco di una complessa gestualità che spesso sfociava in esplosioni di pianto e dolore. Nella sfera sacrale, e soprattutto nell'episodio del funerale della Vergine, tali manifestazioni non compaiono e il corteo funebre presenta assodati caratteri maschili, fatta eccezione per la presenza della Maddalena, contraltare profano della Vergine, che fa però la sua comparsa fuori dall'ambito bizantino, a partire dal XV secolo.

Se con la riforma gregoriana di Papa Gregorio VII (1073-1085), vissuta sullo sfondo della lotta per le investiture tra papato e impero, la ripetizione delle formule iconografiche delle *Dormitiones* doveva assicurare totale riconoscibilità e comprensione del tema da parte dei fedeli e corrispondenza ai testi sacri (nel caso della Morte della Vergine il problema era complesso trattandosi esclusivamente di tradizione apocrifia), con la Controriforma, come abbiamo avuto modo di sottolineare in precedenza, vengono aggiunti elementi nuovi, la narrazione si fa più complessa e la scena lascia spazio, prevalentemente, alla comparsa della trionfale e scenografica Assunzione della Vergine.

Se il Seicento è stato il secolo in cui il legame tra morte, sepoltura e chiesa si fa più stretto, l'Ottocento allontana il mondo dei morti da quello dei vivi, cancellando le sepolture presso i piccoli cimiteri urbani e il sacrato della chiesa, relegando l'ultima dimora in recinti lontani dalla città, ove perpetuare la memoria dei defunti sia per rispondere al desiderio di cordoglio, sia per andare incontro al nuovo sentimento patetico, tutto ottocentesco, della visione della morte. Questa nuova visione della morte, del mondo e del ruolo dell'uomo anche nel contesto del disegno divino, partendo da una riflessione sociale e storico - antropologica porta sostanziali novità anche in campo iconografico, specie nelle rappresentazioni legate alla sfera funebre. Infatti, se in ambito sacro ormai le *Dormitiones* bizantine sono ormai lontani ricordi, nella nuova società borghese ottocentesca spesso la celebrazione delle virtù dei cari estinti portano a singolari espressioni artistiche che, tanto in pittura quanto in scultura, accomunano tratti laici ad altri più decisamente legati alla sfera sacra.

Nei bassorilievi funebri ottocenteschi presso il cimitero cattolico di Sant'Anna a Trieste, i caratteri sacri del funerale vanno a confondersi con tipologie riconducibili proprio al mondo pagano e, successivamente, al mesto corteo di dolenti legato al mondo della borghesia mercantile triestina cresciuta in una città dove l'elemento laico presenta caratteri forti e consolidati. Spesso questi manufatti associano il sacro al pagano, soprattutto attraverso il ricorso a certa iconografia cimiteriale: infatti se spesso le croci vengono cinte da rose selvatiche e bossi, piante da sempre legate alla vita dopo la morte, altrettanto spesso i sepolcri vengono ornati da falene, papaveri e lampade funebri, dettagli che affondano le proprie radici nella decorazione profana.



Fig. 4: Francesco Bosa: Tomba Popovic (foto: L. Bellocchi).

Sl. 4: Francesco Bosa: Grob Popovicev (foto: L. Bellocchi).

Nel bassorilievo portato a compimento dallo scultore veneto Francesco Bosa per la famiglia Rusconi (Bellocchi, 2001, 88) (fig. 1.), tangenze e diversità sono ben visibili: attorno al sepolcro del caro estinto si notano cinque figure paludate all'antica; mentre quelle a destra mostrano un dolore più intimo, recando corone di fiori presso l'avello sormontato da una croce, quelle a sinistra si abbandonano a manifestazioni teatrali, l'una allargando le braccia in segno di sconforto, l'altra piegandosi sulla spalla del compagno in segno di profondo cordoglio. Tali figure ricordano nella gestualità alcune soluzioni della *Dormitio* bolognese dello Pseudo Jacopino oppure i tanti San Giovanni piangenti che accompagnano la scena della morte. Nelle rappresentazioni della *Dormitio* il corteo degli Apostoli, eccezione fatta per lo spiccato elemento maschile, presenta ritmi analoghi nella disposizione delle figure e, pur con accenti meno forti, concentra anch'esso, in una delle due ali laterali, coloro i quali si abbandonano a manifestazioni di dolore maggiormente accentuate, su tutti il pianto di San Giovanni. Se infine si analizzano alcune scene seicentesche, la Morte della Vergine ispira vigorosi gesti di sconforto ad alcuni Apostoli (il pensiero corre alla *Morte della Vergine* di Caravaggio ora al Louvre di Pari-

gi), mentre altri si consumano in un silenzioso ma reale dolore. Con alcune varianti il tema si ripete in altri avelli del cimitero cattolico di Trieste, come nel sepolcro per Spiridione Visin, ma lo si rintraccia anche nel camposanto della comunità greca, per esempio nella tomba della famiglia Scampali, ove, attorno ad un giaciglio, si raccolgono alcune figure femminili piegate dal dolore e una barbata figura maschile paludata all'antica che richiama le figure degli evangelisti. In quest'ultimo esempio, pur mantenendo intatto lo schema delle due ali poste attorno al letto di morte, lo scultore triestino Edoardo Baldini rende il compianto un momento estremamente intimo, in cui le figure mantengono un atteggiamento contenuto caratterizzato da un dolore profondo ma composto tipico del sentire neoclassico ove anche il compianto per la morte del caro estinto andava vista come espressione di continenza e compostezza.

Nel recinto della comunità serbo-ortodossa triestina spicca poi la tomba Popovic (Bellocchi, 2001, 125–126) (fig. 2), realizzata nel 1838 da Francesco Bosa, dove lo schema del convivio funebre viene riproposto con alcune lievi varianti. La memoria corre anche ad un illustre antecedente scultoreo legato alla rappresentazione sacra del tema della Morte della Vergine, il tabernacolo di Andrea Orcagna per la loggia di Orsanmichele a Firenze, vero capolavoro del maestro cui tanti artisti guardarono per le loro future composizioni. La defunta, Eugenia Popovich, distesa sul letto, è circondata da due personaggi maschili togati recanti un bimbo: in questo caso si tratta del racconto della scomparsa di una giovane madre, morta di parto. Ecco che la Madre di tutta l'umanità viene qui sostituita da una semplice donna, ma madre anch'essa, morta nell'estremo sacrificio di dare alla luce suo figlio, vegliata dal marito e dal fratello che personificano, nel quotidiano, la comunità dei maschi di famiglia pronti a venerare e ricordare questo ultimo gesto d'amore.

L'episodio più calzante sembra essere la tomba Enderle (fig. 3), del veneziano Angelo Cameroni, sita nel cimitero evangelico di Trieste: l'elegante stele addossata al muro e coronata da un timpano arcuato presenta un bassorilievo in marmo di Carrara con cinque figure. Al centro, steso sul letto funebre, il defunto, coperto da un pesante lenzuolo, tiene le mani strette in segno di ultima preghiera, mentre tutt'attorno si radunano familiari e parenti. Sulla sinistra un uomo in vesti ottocentesche reca una ghirlanda di fiori, a destra un gruppo di tre figure femminili prega e si consola a vicenda. Sullo sfondo, al posto del candelabro con il cero, arde una lampada funebre. Rispetto agli altri esempi, viene abbandonata l'idea della riproposizione dell'antico e si raffigura una scena quanto mai attuale: una triste riunione familiare di respiro borghese sul sepolcro del defunto Ettore Enderle, cui però si rende omaggio con un dolore composto, che ricorda per tempi e ritmi le prime rappresentazioni silenziose delle *Dormitiones* bizantine.



Fig. 5: Angelo Cameroni: Tomba Enderle (foto: L. Bellocchi).

Sl. 5: Angelo Cameroni: Grob Enderlejev (foto: L. Bellocchi).

Fra XI e XII secolo si afferma la riforma gregoriana e si rende necessario, per accedere al sacerdozio, rinunciare ad una propria discendenza e scegliere il celibato. Grazie a questa rinuncia i sacerdoti, di cui Cristo è il modello originario, ricevono il compito di custodire la

fertilità materna e diventano ancor più di prima coloro che definiscono il materno e che regolano il passaggio dalla vita mortale a quella immortale. In chiave figurativa quindi esiste, prima delle Assunzioni trionfali di Mantegna a Padova e di Tiziano ai Frari, una rappresentazione che permette la comprensione di un passaggio essenziale. La *Dormitio Virginis* mostra come l'autorità passi dalla madre al figlio che accoglie l'*animula* della Madonna e dalla vita mortale la fa rinascere alla vita immortale.

A livello iconografico la riforma ridetta le regole ma "più che di creazione, in questa fase, erede di un'antichità ancora prossima e aperta a Bisanzio, si tratta spesso di un adattamento" (Toubert, 2001, 13).

Gli schemi, o per meglio dire i dettagli iconografici, affondano le proprie radici nella tradizione ma vengono riproposti per funzionare in un programma ideologico che si andava esprimendo in quel momento. Ecco quindi che dalla figura del Cristo entro la mandorla si può passare al Cristo che regge l'*animula* della Madonna posizionato al centro o a capo del corteo, spesso affiancato dalla palma o dai ceri funebri. Il corteo degli Apostoli, schiera maschile, accompagna l'ultimo viaggio mortale della Vergine verso quell'immortalità che sarà ribadita, con grande veemenza nelle gotiche Incoronazioni e nelle colossali Assunzioni controriformate (Chastel, 2006, 108–109).

EVOLUCIJA IKONOGRAFSKE TEME *DORMITIO VIRGINIS* V ITALIJANSKEM OKVIRU

Luca BELLOCCHI

Ulica Kandler 14, 34126 Trst, Italija
e-mail: lucabluki@gmail.com

POVZETEK

Namen študije je začrtati zgodovinske smernice evolucije *Dormitio Virginis* v italijanskem okviru s pomočjo vrste pripomočkov in ikonografskih primerov z italijanskega območja, pri čemer so zajeti tudi nekateri zanimivi primeri iz nordijskih krajev.

Izhajajoč iz apokrifnega in bizantinskega izvora *Dormitio*, članek preide iz zgodovinske analize, v kateri je poudarjanje posameznih trenutkov umiranja izjemnega pomena tako na estetski kot na verski ravni, na ikonografsko analizo s pomočjo velikih *Dormitiones* Duccia da Boninsegne in Paola Veneziana. V kontekstu, ki se dotika tudi nastanka štirih Marijinih dogem, posebej še nadvse negotove o vnebovzetju, je izražena šibka povezava med začetnimi upodobitvami Marijine smrti za časa Bizanca in mogočnimi neogotskimi Kronanji, pa vse do slikovite Caravaggiove »ljudske« upodobitve Smrti Device.

Metoda primerjave med zgodovinskimi dogodki in upodobitvijo le-teh na platnu ali na lesu nam omogoča analizo »v živo«, evolucijo, razvoj motiva, ki je od nekdanj tesno povezan s široko razpravo, s konciljskimi temami in razvojem verskih redov v okviru katoliške cerkve.

Poleg tega je bil namen študije zajeti tudi povezavo med poganskimi pogrebnimi objokovanji in nekaterimi primeri nagrobnega kiparstva iz devetnajstega stoletja na katoliškem pokopališču pri Sv. Ani v Trstu in pri tem poudariti kako repertoar in izrazni kanon črpajo iz skupne matrike, ki je bolj izrazna kot ideološka. V tem okviru kažejo pogrebni sprevodi tržaškega meščanstva v devetnajstem stoletju presenetljive skupne značilnosti tako z

nekaterimi poganskimi prikazi lementationes, kakor s sprevedom Apostolov postavljenim okrog mrtvaške postelje Device Marije.

Vprašanje Marijine smrti je skozi stoletja dodobra zaznamovalo versko razpravo in tudi razpravo glede njenega upodabljanja. Kjer je bilo le mogoče smo opozorili na povezavo z nekaterimi zgodovinsko antropološkimi vidiki, ki nam pomagajo pri razumevanju določenih specifičnih plati družbe, na katero se nanašajo.

Ključne besede: *Dormitio*, smrt, devica, mati božja

BIBLIOGRAFIA

- Accati, L. (1988):** Il mostro e la bella. Padre e madre nell'educazione cattolica dei sentimenti. Milano, Cortina.
- Bellocchi, L. (2001):** Le sculture dei cimiteri triestini. Trieste, Archeografo Triestino.
- Bellocchi, L. (2005–2006):** Dormitio Virginis. Un approccio storico – iconografico. Tesi di Laurea. Trieste.
- Benati, D. (1987):** La pittura a Ferrara e nei domini estensi nel secondo Quattrocento. Parma –Piacenza. Milano, Electa.
- Benati, D. (1995):** Il Trecento riminese. Maestrie botteghe tra Romagna e Marche. Milano, Electa.
- Boufflet, J., Boutry, P. (1999):** Un segno nel cielo. Le apparizioni della Vergine. Genova, Marietti.
- Carli, E. (1961):** Duccio di Boninsegna. Milano, Electa.
- Chastel, A. (2006):** Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano. Milano, Mondadori.
- Christiansen, K. (1987):** La pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento. Milano, Electa.
- Di Nola, A. M. (1995):** La morte trionfata. Antropologia del lutto. Roma, Newton & Compton.
- Ferino Pagden, S. (a cura di) (2008):** L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura. Venezia, Marsilio.
- Ferruti, F. (2002):** Un recente studio sulla Dormitio Virginis e alcune considerazioni sull'iconografia mariana nell'arte medievale tiburtina. Atti e Memorie della Società Tiburtina di storia ed arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini, 135–142.
- Geertz, C. (1988):** La religione come sistema culturale, in Interpretazione di culture. Bologna, Il Mulino.
- Lauts, J. (1962):** Carpaccio. London, Phaidon Press.
- Mâle, E. (1951):** L'art religieux de la fin du XVI siècle et du XVII siècle et du XVIII siècle etude sur l'iconographie apres le Concilie de Trente. Paris, Colin.
- Mâle, E. (1984):** L'arte religiosa nel '600. Italia Francia Spagna Fiandra. Milano, Jaca Book.
- Mâle, E. (1986):** Le origini del gotico. L'iconografia medievale e le sue fonti. Milano, Jaca Book.
- Musolino, G. (1955):** La Basilica di San Marco in Venezia. Venezia, Ongania.
- Puppi, L. et al. (a cura di) (2007):** Tiziano. L'ultimo atto. Milano, Skira.
- Reau, L. (1957):** Iconographie de l'art chretien. Paris, Presses universitaires de France.
- Steer, J. (1988):** Pittura veneziana. Milano Rusconi.
- Toubert, H. (2001):** Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia. Milano, Jaca Book.
- Valcanover, F. et al. (a cura di) (1990):** Tiziano. Venezia, Marsilio.
- Zampetti, P. (1963):** Vittore Carpaccio. Venezia, Alfieri.
- Zuccari, A., Morello, G., de Simone, G. (a cura di) (2009):** Beato Angelico. L'alba del Rinascimento. Milano, Skira.