

IMMAGINI DI CHIESA

3. Donne bibliche, prefigurazione e figura della Chiesa



Maria Rattà

PREFIGURAZIONI FEMMINILI NELL'ANTICO TESTAMENTO

Sono varie figure femminili dell'Antico Testamento nelle quali si può ravvisare una prefigurazione della Chiesa e ci soffermiamo brevemente solo su alcune di esse.

Sara

«Sara è immagine della Chiesa, che partorisce ben tardi,
e dopo che Agar, figura della Sinagoga, è già divenuta madre»¹.
(Le Maître de Sacy)

«Chi nasce dalla Chiesa cattolica nasce da Sara, nasce dalla donna libera;
chi nasce dall'eresia, nasce dalla schiava, sempre però dal seme di Abramo».
(Agostino, *Omelia 11, 7*)



Giovanni Camillo Sagrestani, *Nascita di Isacco*, XVII-XVIII sec. c.

¹ Le Maître de Sacy, *Sacra Scrittura, Continuazione della Genesi giusta la Vulgata in lingua latina, e volgare colla spiegazione del senso litterale, e del senso spirituale, tratta dai santi Padri, e dagli autori ecclesiastici*, tomo secondo, 1775, p. 43.



Raffaele Postiglione,
Abramo discaccia Agar e Ismaele alla presenza di Sara, XIX sec.,
Reggia di Caserta, Sala del Consiglio



Raab

Una delle immagini di Chiesa forse più nota è quella di **casta meretrix (casta prostituta)**. Espressione coniata da sant'Ambrogio nel suo *Commento al Vangelo di Luca* in riferimento alla genealogia di Gesù, in cui è inclusa anche Raab, una prostituta di Gerico. La donna mise in salvo gli emissari Giosuè, ottenendo così la salvezza per sé e per la propria città quando gli Ebrei la conquistarono. È l'immagine della **Chiesa santa, ma composta da peccatori**, nella sua condizione storica e concreta², in un senso che Inos Biffi mise in evidenza, in accordo al significato reale datole dal suo autore. Infatti questa espressione è spesso oggetto di fraintendimenti e viene non di rado (ed erroneamente) riletta come se indicasse una Chiesa contemporaneamente santa e peccatrice.

«Rahab, che nel tipo era una meretrice, ma nel mistero è la Chiesa, indicò nel sangue di Cristo il segno futuro della salvezza universale, quando il mondo stava crollando: la Chiesa non rifiuta l'unione con numerosi fuggiaschi, tanto più casta quanto più strettamente è congiunta al maggior numero di essi [*quo coniunctior pluribus eo castior*], essa che è vergine immacolata, senza ruga, incontaminata nel pudore, amante pubblica, meretrice casta, vedova sterile, vergine feconda: meretrice casta, perché molti amanti la frequentano per l'attrattiva dell'affetto, ma senza la sconcezza del peccato [*casta meretrix, quia a pluribus amatoribus frequentatur cum dilectionis inlecebra et sine conlutione delicti*]». (Ambrogio, *Commento 3, 17-23*)

«L'espressione *casta meretrix* – osserva [...] Giacomo Biffi, al quale dobbiamo finalmente l'esegesi esatta del testo di sant'Ambrogio – lungi dall'alludere a qualche cosa di peccaminoso e di riprovevole, vuole indicare – non solo nell'aggettivo ma anche nel sostantivo – la santità della Chiesa; santità che consiste tanto nell'adesione senza tentennamenti e senza incoerenze a Cristo suo sposo (*casta*) quanto nella volontà di raggiungere tutti per portare tutti a salvezza (*meretrix*). Della meretrice la Chiesa imita, quindi, non il peccato, ma la disponibilità, solo che è una "casta" disponibilità, cioè una larghezza di grazia»³.

² Heinrich Fries, *cit.*, p. 275.

³ Inos Biffi, *La casta donna di tutti. Chiesa santa e uomini peccatori*, in *L'Osservatore Romano*, 18 giugno 2010.



Julius Schnorr von Carolsfeld, *Rahab salva le spie israelite*, XIX sec.
da *Die Bibel in Bildern*



James Tissot e seguaci, *La meretrice di Gerico*, 1896-1902 c.,
New York, Jewish Museum

Rachele

San Giustino Martire, apologeta del II sec., introduce l'immagine della Chiesa prefigurata da Rachele e contrapposta a sua sorella Lia, simbolo, invece, del Giudaismo; è una raffigurazione che diventa familiare ai cristiani, soprattutto nel Medioevo, traducendosi in pittura e scultura nell'allegoria della Chiesa e della Sinagoga.

«Le nozze di Giacobbe erano figura di quanto avrebbe dovuto compiere il Cristo. Non era infatti lecito a Giacobbe sposare contemporaneamente due sorelle. Egli servì Labano per avere le sue figlie ma, ingannato sulla minore, dovette servire altri sette anni. Ora, Lia rappresenta il vostro popolo e la sinagoga, mentre Rachele invece la nostra chiesa. Per il loro Cristo serve fino ad oggi, per loro e per gli schiavi dell'una e dell'altra [...]. Gli occhi di Lia erano smorti: anche gli occhi della vostra anima sono assai smorti. Rachele sottrasse gli dèi di Labano e li nascose fino ad oggi: anche per noi sono andati perduti gli dèi materiali dei nostri padri».

(Giustino Martire, *Dialogo con Trifone*)



Hendrick ter Brugghen, *Giacobbe rimprovera Labano*, 1627,
Londra, National Gallery

«Ecclesia et Synagoga»

«La Chiesa e la Sinagoga» è un tema particolarmente caro agli artisti medievali e ricorre soprattutto nel XIII sec. Compare in vari manoscritti, ma in particolare nelle più grandi cattedrali europee, specialmente in Francia, Inghilterra e Germania. È il tema della Chiesa trionfante sulla sconfitta Sinagoga, secondo la visione del tempo – oggi ovviamente superata da una più corretta comprensione del Vangelo e che ha portato nel Vaticano II al bel documento *Nostra Aetate* –. L'iconografia di questa immagine presenta la Chiesa in figura di donna coronata, con il vessillo della Croce in una mano e, spesse volte, anche Calice ed Eucaristia nell'altra, mentre la Sinagoga, bendata (“cieca” per non essersi fatta illuminare da Cristo) regge sovente in mano una lancia spezzata e a volte sono presenti le Tavole della Legge, a simboleggiare l'Antico Testamento. In tempi recenti questa iconografia è mutata, sposando lo spirito ecumenico che anima ormai l'insegnamento della Chiesa.



**Chiesa e Sinagoga nella Cattedrale di Saint Étienne, Metz (a destra)
e in quella di Notre Dame, Parigi (ultime due immagini)**



**Chiesa e Sinagoga
nell'*Ovide moralisé*,
1316-1328, Bibliothèque
Nationale de France (a sinistra)
e nel manoscritto BL Royal 3 D
VI, f.93**





Da sinistra, immagine dal *Rationale Divinorum Officiorum* (Parigi, 1380 c.)
e copie delle statue che ornano il portale della Cattedrale di Strasburgo



Konrad Witz, *La Chiesa e la Sinagoga*, XV sec.



La Chiesa e la Sinagoga nella versione barocca della Cattedrale di Burgos (Spagna)

L'iconografia della «Chiesa e Sinagoga» conosce anche altri *leit-motif*, come quello in cui entrambe le figure vengono poste accanto al Cristo Crocifisso, ma mentre la Chiesa è pronta a ricevere il sangue che sgorga dal costato di Gesù, la Sinagoga è sempre bendata.



La Chiesa e la Sinagoga (dettaglio) nello Scherenberg-Psalter (1260 c.)



La Crocifissione con la Chiesa e la Sinagoga, Notre-Dame des Douleurs, Marienthal, Alsazia



Garofalo realizza un'*Allegoria del Vecchio e Nuovo Testamento* in cui compaiono le classiche figure della Chiesa e della Sinagoga. La Chiesa indossa una corona che assume, in quest'opera, le sembianze del tieregno papale; in mano ha una canna, simbolo della Passione, perché parte direttamente dal costato di Gesù, da cui la Chiesa stessa scaturisce. La tela si conserva presso l'Ermitage di San Pietroburgo



L'artista del XX sec. John Singer Sargent, realizza due murali che ornano le pareti della Boston Public Library. Lo schema iconografico della Chiesa sembra ricapitolare entrambe le versioni nate nei secoli precedenti (è visibile il rimando al sacrificio di Cristo sulla Croce nella presenza della figura di Gesù coronato di spine che fuoriesce dal manto della donna), mentre quella della Sinagoga ricalca lo schema standard con la presenza del dettaglio già visto nell'*Ovide moralisé*, ossia la corona che cade dalla testa della figura femminile.

In tempi recenti anche l'arte ha espresso correttamente il nuovo modo di concepire i rapporti ecumenici tra Cattolici ed Ebrei.



Joshua Koffman, *La Sinagoga e la Chiesa nel nostro tempo*, XI sec.
L'opera fu commissionata dalla *Saint Joseph's University* di Philadelphia alla luce del cinquantesimo anniversario del Concilio Vaticano II, e reinterpreta così l'iconografia medioevale dell'immagine alla luce dell'insegnamento attuale della Chiesa. La scultura presenta la Chiesa e la Sinagoga come figure entrambe coronate, espressione dell'alleanza con Dio. Sono poste fianco a fianco e imparano reciprocamente (dai testi sacri e dalle tradizioni l'una dell'altra) ciò che riguarda le diverse esperienze dell'unico Dio.

Rebecca

«Rebecca viene considerata figura della Chiesa, scelta per divenire la sposa di Cristo. L'incontro di Eliezer con Rebecca prefigura l'Annunciazione e il matrimonio di Rebecca con Isacco viene considerato figura del matrimonio della Vergine con s. Giuseppe»⁴.

Ma questa donna biblica è immagine della Chiesa anche in un altro senso: «il mistero nascosto dietro la lettera dei fatti di Rebecca e Giacobbe» – la madre aiuta infatti il figlio a “sostituirsi” al primogenito, affinché ottenga la benedizione paterna – «non si doveva realizzare se non in Cristo. In questo senso allegorico le parole di Rebecca, con cui essa si dichiara disposta a subire anche la maledizione d'Isacco pur di favorire Giacobbe contro Esaù, che letteralmente non hanno realizzazione, interpretate cristologicamente trovano il loro adempimento: Cristo stesso è diventato maledizione, con riferimento a Gal 3, 13, in quanto si è addossato i nostri peccati; e questa maledizione è effettivamente ricaduta su Rebecca = Chiesa, in quanto questa è stata fatta segno dell'ostilità di pagani e Giudei»⁵.



**Giandomenico Tiepolo, *Rebecca alla fontana*, 1751
La tela rappresenta il momento dell'incontro con Eleazaro.**

⁴ Francesco Spadafora, Voce *Sant'Isacco*, Sito internet *Santi e beati*, <http://www.santiebeati.it/dettaglio/46950>

⁵ Manlio Simonetti nota di n. 25 in Ippolito, *Le benedizioni di Giacobbe*, Città Nuova, p. 56.



Bernardo Strozzi, *Benedizione di Giacobbe*, XVII sec., Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale



Govert Teunisz Flinck, *Isacco benedice Giacobbe*, 1639



Jusepe De Ribera, *Giacobbe riceve la benedizione di Isacco*, 1637, Madrid, Museo del Prado

MARIA, FIGURA DELLA CHIESA NEL NUOVO TESTAMENTO

Personificazione della Chiesa e Sposa di Cristo

Così come la Chiesa è sposa, anche Maria è sposa di Cristo, per il suo intimo e unico rapporto che la unisce al Figlio.

«La beata Vergine, per il dono e l'ufficio della divina maternità che la unisce col Figlio redentore e per le sue singolari grazie e funzioni, è intimamente congiunta con la Chiesa: la madre di Dio è figura della Chiesa, come già insegnava sant'Ambrogio, nell'ordine cioè della fede, della carità e della perfetta unione con Cristo».

(*Lumen Gentium*, n. 63)

Nell'arte

Anche l'arte ha colto questo stretto rapporto mariano-ecclesiologico attraverso raffigurazioni in cui Maria appare come *personificazione della Chiesa*, ma soprattutto nelle immagini dell'assunzione quanto in quelle della sua incoronazione, in cui la Vergine è figura della Chiesa «sposa di Cristo». La corona, infatti, nella tradizione ebraico cristiana è un segno matrimoniale: la si ritrova nel libro di Ezechiele (16, 12) quando lo sposo adorna Israele con una «splendida corona sul capo» e anche nella *Vulgata*, in cui nel Cantico dei Cantici (4, 8) si legge: «Veni de Libano, sponsa, veni de Libano; veni, coronaberis de capite Amana». E Maria rappresenta la Figlia di Sion che con Dio stringe un'alleanza sponsale. Infatti, ciò che si dice della Chiesa si può dire di Maria e «l'iconografia medioevale occidentale ha voluto rappresentato l'immagine di Maria-Chiesa come sposa del Cristo, radicata nella riflessione dei teologi del Medioevo che hanno compreso e annunziato la centralità di questo aspetto della rivelazione cristiana. La relazione fra il Cristo e la Chiesa è, infatti, descritta nella Bibbia, come un amore sponsale. Il Signore Gesù offre la sua vita per la Chiesa, poiché la ricolma di amore forte, fedele e tenero, fino a morire per lei; la Chiesa gli risponde catturata dall'amore con cui è amata. I profeti avevano prefigurato questa relazione sponsale, il Nuovo Testamento lo proclama presente. Soprattutto la lettura e la meditazione del Cantico dei Cantici ha nutrito questa spiritualità, lungo tutto il Medioevo. Chi sono lo sposo e la sposa del Cantico? Certo, ad un primo livello di lettura due esseri umani, certo ad un secondo livello di lettura spirituale Dio e l'anima dell'uomo, ma, ultimamente, il Cristo e la Chiesa tutta. Numerosi autori hanno attestato che commentare il Cantico è possibile solo al cristiano maturo, giunto quasi al limitare della vita, ricco di una lunga esperienza

spirituale, perché in esso si racchiude tutto il senso della storia della salvezza: l'amore che si scambiano il Signore e la sua Chiesa è la realtà escatologica, che, però, riempie di sé tutto il creato e la storia, perché è il senso di tutto ciò che esiste. Questa profonda comprensione del mistero dell'amore si è intrecciato con la riflessione teologica su Maria. La fede della Chiesa ha sempre creduto che in Maria è prefigurata tutta la Chiesa. Ciò che a Maria, in modo singolare, è dato anticipa la grazia di cui è colmata la Chiesa intera. Ecco che la Chiesa è madre come Maria, ecco che la Chiesa è colei che genera Cristo nel tempo, ecco che la Chiesa vive della speranza e dell'attesa di essere lei pure assunta in cielo, alla resurrezione dei morti. Ma lo scambio avviene anche inversamente. Poiché la Chiesa è la Sposa del Signore Gesù, ecco che si può parlare anche di Maria come della Sposa. Essa, che è Madre e Figlia del suo Figlio, è amata anche di quell'amore con il quale il Cristo ha dato la sua vita per la sua Sposa, per renderla santa e immacolata nell'amore. La Madre di Dio ci appare allora, nella teologia medioevale e nella conseguente iconografia, anche come Sposa del Signore»⁶.



Questo splendido pannello intagliato in avorio raffigura *La Vergine Maria quale personificazione della Chiesa*. Risale all'epoca carolingia (800-825 c.) e fu realizzato in Germania.

L'opera è particolarissima, perché presenta (unico esempio conosciuto) Maria tanto quale destinataria del messaggio dell'angelo nell'Annunciazione (come sottolineano i fusi che ella regge con la mano sinistra) tanto quale Chiesa trionfante (come suggerisce la foggia militare della sua veste e lo scettro culminante in una croce).

Il pannello è conservato presso il Metropolitan Museum di New York.

⁶ Andrea Leonardo, *La Chiesa-sposa nell'iconografia medioevale, da Cimabue al coro della Chiesa di Monteluce, al Sacro Speco di Subiaco, struggente testimonianza dell'amore scambievole fra il Cristo e la sua Chiesa, annunciato dalla fede*, Sito internet *Gli scritti*, http://www.glisritti.it/arte_fede/csposa/csposa.htm



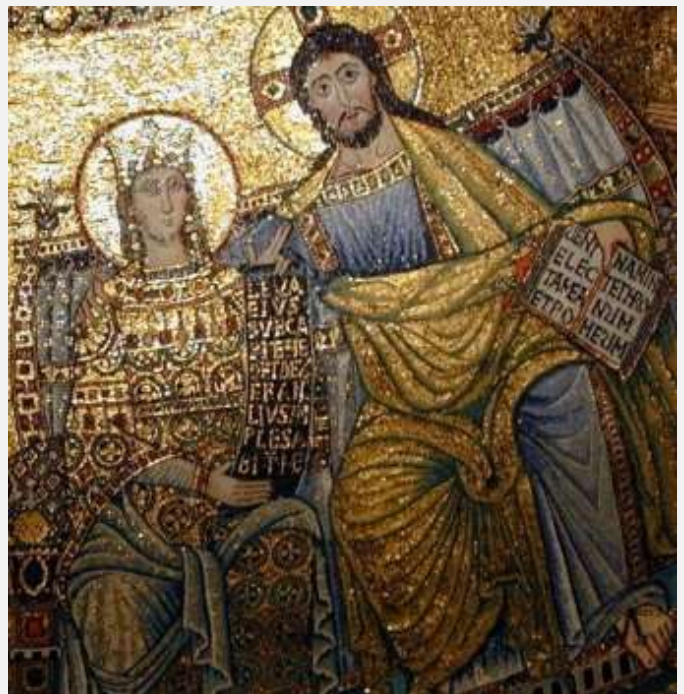
Incoronazione di Maria, Chichester Cathedral, Black Bourton, Oxfordshire, XIII sec.

«Coronare la sposa sul trono è la traduzione "gloriosa" delle "nozze dell'Agnello", cioè della consumazione del matrimonio con l'umanità che Cristo compie sulla croce»

(<http://www.stpauls.it/madre/0811md/0811md08.htm>). I capelli di Maria sono sciolti, quale simbolo di verginità, mentre le mani sono giunte in preghiera.



*Cimabue, Assunzione di Maria (particolare), 1277-1280 c.
Chiesa superiore di San Francesco d'Assisi, Assisi*



A sin. *L'assunzione di Maria*, affresco (XII sec.) nel coro del Monastero di Santa Maria di Monteluca, Perugia. L'opera «rappresenta Cristo e Maria teneramente abbracciati l'uno all'altra, racchiusi nella Mandorla. Angeli musicanti fanno da corteo nuziale all'evento».

A des. particolare dal mosaico dell'abside di Santa Maria in Trastevere a Roma, XII sec..

«Queste immagini si equivalgono iconograficamente all'immagine più tradizionale dell'Incoronazione della Vergine, nella quale il Cristo impone la corona a Maria. Maria è a fianco di Gesù come colei che da Lui riceve la corona. Il suo essere Regina è proprio caratterizzato dall'amore che riceve e dona al Re, lo Sposo, il Cristo. Tale valenza matrimoniale dell'Incoronazione ci appare chiaramente, per citare solo un esempio, nel mosaico dell'abside della Basilica di S. Maria in Trastevere. In esso il Cristo mostra il libro aperto che dice: *Vieni mia eletta e porrò in te il mio trono*. Maria, che ha già la corona sul capo, gli risponde con le parole del Cantico dei Cantici (Ct 2, 6): *La sua sinistra è sotto il mio capo e la sua destra mi abbraccerà*. L'autore dell'affresco del coro della Chiesa di Monteluca non sente il bisogno di rappresentare la corona, ma manifesta immediatamente il carattere sponsale, attraverso il gesto tenero dell'abbraccio del Cristo e della sua Sposa.

Viene indicato dalla critica recente come Maestro dei Dossali di Subiaco». (don Andrea Leonardo, http://www.gliscritti.it/arte_fede/csposa/csposa.htm)



Incoronazione di Maria, facciata meridionale della Cattedrale di Strasburgo, 1220 c.



**Maestro di Cesi, Assunzione di Maria,
XIV sec.**



**Maestro del Sacro Speco, *L'assunzione di Maria*
(particolare in alto) e
L'incoronazione di Maria (particolare in basso),
XIV sec.,
Cappella della Madonna, Chiesa inferiore,
Sacro Speco, Subiaco**



**Jacopo Torriti, *L'incoronazione di Maria*,
Basilica di Santa Maria Maggiore, XIII sec.
Cristo e Maria sono seduti su di un grande trono
dalla foggia di un divano orientale.
Anche qui Maria è vista non solo come Madre di Cristo,
ma quale Chiesa Madre sposa di Gesù.**





Giuseppe Siccardi, Formella con
L'incoronazione di Maria, XX sec.



«Giardino sigillato»

L'associazione **Chiesa-giardino**, già analizzata nell'immagine dell'Eden quale prefigurazione della Chiesa, si presenta anche in un altro contesto e con altro significato, come sottolinea sant'Agostino, riprendendo le parole del *Cantico dei Cantici*.

«Così è detto della Chiesa nel Cantico dei cantici: Giardino chiuso, sorgente sigillata».
(Agostino, *La Genesi difesa contro i manichei*, 14.20)

Anche Maria, nell'associazione alla sposa del Cantico, è dunque giardino chiuso, sorgente sigillata» e sono varie le immagini che la raffigurano in riferimento al giardino.

Nell'arte

È la stessa immagine che si applica anche a Maria-sposa, figura della Chiesa-sposa, giardino chiuso (*hortus conclusus*) legata al suo sposo da un vincolo esclusivo.

A livello artistico, soprattutto dell'arte medievale, si rappresenta Maria all'interno di questo *hortus conclusus*. Non di rado anche per le scene dell'annunciazione la Madonna viene inserita in questo contesto e anche l'immagine del Paradiso e legata al «giardino sigillato». Questo perché «le concezioni medievali del Paradiso erano parte del complesso sistema di metafore che includevano anche dei motivi architettonici. Il giardino dell'Eden era visto come prefigurazione della Chiesa, del Cielo e del Paradiso dell'anima cristiana»⁷.



Maestro dell'Alto Reno
Madonna e santi nel giardino del Paradiso,
1410 c.

Sono presenti varie specie di fiori, legati simbolicamente a Maria o al Cristo: l'iris, che in tedesco è detto *giglio a spada* e che appare di norma nelle rappresentazione dell'*Annunciazione*; le rose, perché Maria è rosa senza spina (cioè senza peccato originale); i gigli simbolo della purezza di Maria; i mughetti, simbolo di castità; i fiori di ciliegio che rimandano al sangue versato da Gesù sulla Croce.

⁷ Ann Rafflery Meyer, *Medieval allegory and the building of the New Jerusalem*, D. S. Brewer, 2003, p. 171.



In diversi codici miniati compare l'immagine della Vergine, figura della Chiesa, all'interno dell'*hortus conclusus*.

In queste raffigurazioni spesso si trova un albero - simbolo dell'albero della vita - al centro del giardino.



Arazzo con l'immagine dell'*Hortus conclusus*, 1554, Sarnen (Svizzera), Benediktiner-Kollegium. La scena principale è quella dell'Annunciazione, ma sono presenti vari rimandi all'Antico Testamento.



Icona ortodossa realizzata da Nikita Ivanovich Pavlovets rappresentante Maria quale *hortus conclusus* incoronata dagli angeli. L'opera è datata al 1670.



Maestro di santa Lucia, *Madonna e sante in un giardino chiuso*, 1475



Stephane Rene, *Maria Madre di Dio*

Anche in questa icona la Vergine, figura della Chiesa, è collocata all'interno del giardino chiuso, in cui vi è anche un fiume, simbolo del nutrimento che la madre dà al proprio bambino.

«Fonte della salvezza»

Maria è stata spesso definita quale fonte della salvezza, acquedotto o canale di grazia. Maria ci dona Cristo, il Salvatore. Maria intercede per i suoi figli, e tutte le grazie passano per le sue mani, come attraverso un acquedotto. Quel che si dice di Maria si può dire della Chiesa e viceversa, così Giovanni XXIII tracciò un'immagine ecclesiale dal fascino suggestivo.

«La Chiesa Cattolica non è un museo di archeologia. Essa è l'antica fontana del villaggio che dà l'acqua alle generazioni di oggi, come la diede a quelle del passato.

Cari giovani, che, nella suggestiva bellezza del rito e del canto, rendeste oggi omaggio alle note della Chiesa una, santa, cattolica ed apostolica, figli come siete di una grande tradizione, vogliate sempre, avanzando negli anni, fare ad essa onore.»

(Giovanni XIII, *Omelia*, 13 novembre 1960)

Nell'arte





«La Chiesa conserva lungo i secoli questo prezioso tesoro, che è la Sacra Scrittura, la dottrina, i Sacramenti, il ministero dei Pastori, così che possiamo essere fedeli a Cristo e partecipare alla sua stessa vita. E' come un fiume che scorre nella storia, si sviluppa, irriga, ma l'acqua che scorre è sempre quella che parte dalla sorgente, e la sorgente è Cristo stesso».

(Francesco, Udienza generale, 16 ottobre 2013)



«Madre»

La maternità di Maria è figura della maternità della Chiesa. Tutte le espressioni artistiche in cui la Vergine è rappresentata come Madre sono dunque indirette espressioni della maternità della Chiesa verso i suoi figli.

La Madonna del latte

«A cominciare dalla comparsa “ufficiale” del tema a seguito del Consiglio ecumenico di Efeso nel 431, che ribadì la centralità della figura di Maria Madre di Dio, si è assistito nei secoli ad una lunga serie di passaggi tipologici che hanno quasi sempre visto la Madonna ritratta insieme al Bambino. Si trovano molte varianti stilistiche e iconografiche dell’immagine della Vergine che allatta, soggetto presente anche nelle catacombe romane, forse con richiami a divinità egizie, ripreso nelle miniature, pitture e sculture di epoche e Paesi diversi. Ma in Italia, dapprima in scultura, poi in pittura fanno la loro comparsa, fin dai primi decenni del XIV secolo, alcune opere innovative, che documentano pure una svolta psicologico-comportamentale della relazione tra la madre e il bambino: ciò che colpisce in un primo momento è il gioco di sguardi tra i due volti a creare un rapporto esclusivo, un’attenzione assoluta. Già nella Natività degli Scrovegni Giotto aveva posto *in nuce* l’umanizzazione di quel rapporto nello sguardo totalizzante ed empatico che vibra nell’aria tra Maria e Gesù; inoltre, nella di poco susseguente Madonna d’Ognissanti egli aveva fatto comparire per la prima volta l’ombra del seno, dando forma alla prima donna/madre “vera” della nostra storia pittorica. Il passaggio ulteriore vide la tenerezza, l’amore per il figlio (e di questi per la madre), racchiusi nell’atto di guardarsi, subentrare alle austere posture tradizionali, e arrivare infine ad esplicitarsi in quella raffigurazione immediata e genuina della maternità, che è il gesto dell’allattamento. Ed ecco nella Siena del 1324-25 comparire la Madonna del Latte di Ambrogio Lorenzetti, l’opera considerata la prima versione pittorica schiettamente occidentale del soggetto, in cui la sacralità millenaria e asettica della Madre di Dio abbandona il passivo offrirsi alla contemplazione dei fedeli per giungere all’atto coinvolgente nella vita degli uomini: una maternità umanizzata dalla indispensabile concretezza dell’allattamento. Se già il fratello dell’artista, Pietro, il più giottesco dei senesi, aveva ripetutamente tentato di raccontare la relazione degli occhi e



**Ambrogio Lorenzetti,
Madonna del latte, Siena,
Museo diocesano
di Arte Sacra**

«La Madonna di Ambrogio Lorenzetti, simbolo della Chiesa, nutre con la Grazia divina i fedeli in modo che essi possano dare alla luce in se stessi il Verbo divino e divenire così “altri Cristi”».

http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_882728058.html

l'affettività degli atteggiamenti in opere intense e in questo senso modernissime come la Madonna col Bambino di Pienza o la di poco successiva Madonna con Bambino in trono e quattro angeli di Cortona, è Ambrogio che, con la sua speciale sensibilità per la figura femminile, dà forma al nuovo modello in cui l'iconografia della Vergine allattante giunge a dignità raffigurativa autonoma ed indipendente. È con lui che la "sacralizzazione dell'umano" e reciprocamente l'umanizzazione del sacro raggiungono il loro massimo vertice. Seguirono due secoli in cui la svolta emotiva-relazionale proposta dai fratelli senesi si impose e trovò decisiva continuità nell'opera di molti maestri che si soffermarono sempre più sugli aspetti spontanei e concreti del rapporto quotidiano tra Maria e Gesù, riflettendo nuove sensibilità sociali per arrivare alla naturalezza dei seni nudi esposti in un contesto totalmente profano e popolano, non sempre specificamente allattante, come ad esempio negli affreschi di Domenico di Bartolo (1441-44) a Santa Maria alla Scala di Siena. La fortuna del soggetto, affrontato da tutti i grandi dell'epoca rinascimentale, da Leonardo a Botticelli, da Raffaello a Michelangelo, fino ai Carracci, Lippi, Reni, declinò solo in epoca post-tridentina, quando il clima censorio introdusse una forte limitazione all'iconografia della Madonna allattante, soprattutto con i seni scoperti, ritenuta pericolosa, neanche a dirlo, per la moralità e inammissibile motivo di "distrazione" e spunto per cedimenti nella fede»⁸.



Artemisia Gentileschi, Madonna con Bambino, 1611-1612, Roma, Galleria Spada



Jan van Eyck, Madonna di Lucca, 1437 c., Francoforte, Städel Museum
Il pittore "coinvolge" lo spettatore con l'illusione prospettica di essere nella stessa stanza dei personaggi; i leoni in miniatura che ornano il trono di Maria rimandano al trono del re Salomone



Andrea Solario, Madonna del cuscino verde, 1507-1510 c., Parigi, Musée du Louvre

⁸ *Stretto al mio seno*, Sito internet *Stile Arte*, <http://www.stilearte.it/stretto-al-mio-seno/>

«Mater Ecclesiae»

Imitando Maria la Chiesa diventa madre (*Mater Ecclesia* o *Ecclesia Mater*), ma, al contempo, di essa Maria stessa è anche Madre (*Mater Ecclesiae*), in quanto «diede alla luce il Figlio, che Dio ha posto quale primogenito tra i molti fratelli (cfr. Rm 8,29), cioè tra i credenti, alla rigenerazione e formazione dei quali essa coopera con amore di madre»⁹.

Maria «“è veramente "Madre delle membra" (di Cristo), [...] perché ha cooperato con la sua carità alla nascita dei fedeli nella Chiesa, i quali di quel Capo sono le membra.

Maria, [...] Madre di Cristo, Madre della Chiesa”».

(Catechismo della Chiesa Cattolica, n. 993)

«Sembra che il titolo esplicito di “Mater ecclesiae” non sia presente nella tradizione patristica (l’espressione dell’epitaffio del bambino di nome Mago, del secolo V, è probabilmente da leggersi «Mater ecclesia» e non “Mater ecclesiae”). Gli autori concordano nell’attribuire la prima testimonianza del titolo “Mater ecclesiae” riferito a Maria al monaco Berenguado (IX secolo), il quale, commentando i primi versetti del capo 12 dell’Apocalisse, propone, oltre all’interpretazione “ecclesiale” anche l’interpretazione “mariana” della “mulier quae paritura erat” del versetto 4: “Possumus per mulierem in hoc loco et beatam Mariam intelligere, eo quod ipsa mater sit Ecclesiae; quia eum peperit, qui caput est Ecclesiae et filia sit Ecclesiae, quia maximum membrum est Ecclesiae”. Maria è allo stesso tempo Madre della Chiesa, perché ha generato il capo della Chiesa e Figlia della Chiesa, perché è membro eminente di essa. La ragione teologica della sua maternità ecclesiale è la maternità del Cristo capo. Un secondo testo lo si trova nelle “Distinctiones monasticae” (inizio del secolo XIII)¹⁰. Dalla maternità fisica nei confronti del Capo della Chiesa, si ricava in modo non incongruo la maternità spirituale nei confronti della Chiesa, Maria, inoltre, è Madre della Chiesa, per il suo grande amore per essa. Altre testimonianze si trovano in Ruperto di Deutz († 1135), in un’opera attribuita a Sant’Alberto Magno († 1280), in alcuni documenti liturgici dei sec. XIII-XIV (in un tropo alla Salve Regina si trova: “Virgo, mater ecclesiae”), in S. Lorenzo Giustiniani»¹¹.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ne è autore un monaco cistercense.

¹¹ Angelo Amato, *Maria, madre della Chiesa. La mariologia del vaticano II alla «Dives in misericordia»*, Sito internet del Santuario dell’Amore misericordioso di Collevalenza, http://www.collevalenza.it/CeSAM/08_CeSAM_0185.htm

Nell'arte

L'immagine di Maria Madre della Chiesa si traduce spesso nella rappresentazione di Maria che tiene tra le mani la Basilica di San Pietro, a simboleggiare la Chiesa tutta, oppure – come accade in opere più recenti – la Vergine viene affiancata a una serie di volti, a indicare la varietà dei suoi figli.



Gregorio Marinaro, *Mater Ecclesiae*, 2007



Maria Madre della Chiesa, Church of Mary
Mother of Church, Monterrey,
Nuovo Leon, Messico



Elisa Luisi, *Mater Ecclesiae*, 1995

L'immagine di Maria Mater Ecclesiae nel Palazzo Apostolico

«L'immagine di Maria “Mater Ecclesiae” domina su Piazza San Pietro, affacciata dal Palazzo Apostolico. È lei a vegliare sulla piazza dal 7 dicembre 1981, per volere di Giovanni Paolo II, il cui stemma e motto “Totus tuus” sono scolpiti alla base del mosaico. La storia di questa immagine è legata a Giovanni Paolo II, che da subito attribuì la sua salvezza nell'attentato del 13 maggio 1981 alla protezione di Maria. Anche per questo, riprese l'idea che uno studente gli aveva



esposto un anno prima ed espresse il desiderio che nella piazza fosse collocata, ben visibile, un'immagine della Madonna, stranamente mancante. Giovanni Paolo II chiese una raffigurazione della Madonna “Mater Ecclesia”, perché – disse – “la Madre di Dio è sempre stata unita alla Chiesa ed è stata sentita sempre come particolarmente vicina nei momenti difficili della sua storia”. L'immagine è ispirata a un antico affresco del XV secolo, conosciuto come “Madonna della colonna” in quanto realizzato su una colonna dell'antica basilica costantiniana. Nel 1964 Papa Paolo VI proclamò solennemente Maria “Madre della Chiesa” e nel 1970 l'iscrizione “Mater Ecclesiae” fu inserita in questo antico affresco. Il mosaico – ispirato alla Madonna della colonna che veniva dalla basilica costantiniana – fu realizzato dai mosaicisti dello Studio del Mosaico Vaticano, e montato il 7 dicembre 1981. Il giorno seguente, festa dell'Immacolata, Giovanni Paolo II lo benedisse, esprimendo il desiderio “che quanti verranno in questa Piazza di san Pietro levino verso di Lei lo sguardo, per rivolgerle, con sentimento di filiale confidenza, il proprio saluto e la propria preghiera”»¹².

¹² Marinella Bandini, *Il mosaico di Maria e l'attentato a Giovanni Paolo II*, Sito internet Aleteia, <https://it.aleteia.org/2017/05/03/mosaico-maria-mater-ecclesiae-storia/>

La Madonna della Misericordia come Madre della Chiesa

«La Madonna della Misericordia» [...], come la “Genitrice della Chiesa”, custodisce sotto il suo mantello il popolo di Dio, in riferimento all’antifona *Sub tuum presidium*, la più antica preghiera ritmica devozionale cristiana a Maria, madre di Gesù, usata in tutti i principali riti liturgici cristiani. Si tratta di un retaggio medievale detto “protezione del mantello” che solo le



Bartolo di Fredi, *Madonna del parto* (*Madonna della misericordia*), 1364, Pienza, Museo diocesano

nobildonne potevano concedere per misericordia ai bisognosi e perseguitati. Questa difesa simbolica consisteva appunto nell’offrire un riparo simbolico sotto il proprio mantello, considerato inviolabile. Lo sviluppo del culto mariano in generale e della devozione alla Madre della Misericordia si deve soprattutto nell’arte sacra occidentale alla figura e all’opera di san Bernardino dell’ordine cistercense. L’iconografia dell’Arte sacra subisce un cambiamento alla fine del XVI secolo dopo la peste intercorsa tra il 1347 ed il 1353. Qui, l’umanità intera cerca rifugio sotto il manto protettore della *Mater omnium*, del 1364, come nel quadro di Bartolo di Fredi, collocato nel museo diocesano di arte sacra di Pienza. Ritroviamo ancora l’immagine della Madonna

della Misericordia, dipinta anche da Domenico Ghirlandaio, nella Cappella Vespucci della chiesa di Ognissanti a Firenze sotto il cui largo mantello, sorretto da due angeli, sono inginocchiati un certo numero di personaggi della famiglia Vespucci: il giovane Amerigo e l’arcivescovo Giovanni de’ Diotisalvi, che veste un sontuoso mantello. La Vergine è ritratta frontalmente, con le braccia distese ed il corpo lievemente chinato, con una fascia alta da far pensare che sia incinta. I suoi piedi poggiano su un gradino bianco su cui si trova l’iscrizione: “Misericordia Domini Plena est terra”. L’opera più conosciuta per l’immagine della Madonna della Misericordia è il Polittico della Misericordia di Piero della Francesca, datato attorno al 1464 a Sansepolcro, luogo di nascita del pittore. Nell’opera di Longaretti del 2005, situata nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo, è raffigurata in piedi mentre allarga il suo mantello per accogliervi, al di sotto, i fedeli che le rivolgono lo sguardo implorante»¹³.



Domenico Ghirlandaio, *Madonna della misericordia, e benefattori*, XV sec., Firenze, Chiesa di Ognissanti

¹³ Franco Collodet, “La Madonna della Misericordia” nell’arte mariana, Sito internet Vaticano.com Santuari e dintorni, <http://www.vaticano.com/la-madonna-della-misericordia-nellarte-mariana/>



A sin. Piero della Francesca, *Polittico della misericordia* (particolare), 1445-1462, Sansepolcro, Museo civico; a ds. Trento Longaretti, *Madonna della misericordia*, 2005, Bergamo, Basilica di santa Maria Maggiore



Una moderna immagine (nel monastero *Mater Ecclesiae* di Sangotedo, in Nigeria) che unisce varie iconografie legate alla Madre di Dio. La Basilica di San Pietro è sorretta da Gesù Bambino.

«Arca della nuova Alleanza» nell'arte

Come la Chiesa, anche Maria viene definita «Arca della nuova Alleanza» e l'arte non ha mancato di esprimere questo concetto... a volte anche unendo l'immagine della barca, simbolo della Chiesa, a quella di Maria.

«"Si aprì il tempio di Dio che è nel cielo
e apparve nel tempio l'arca della sua alleanza" (Ap 11,19).
Qual è il significato dell'arca? Che cosa appare?
Per l'Antico Testamento, essa è il simbolo della presenza di Dio
in mezzo al suo popolo.
Ma ormai il simbolo ha ceduto il posto alla realtà.
Così il Nuovo Testamento ci dice che la vera arca dell'alleanza
è una persona viva e concreta: è la Vergine Maria.
Dio non abita in un mobile, Dio abita in una persona, in un cuore:
Maria, Colei che ha portato nel suo grembo il Figlio eterno di Dio fatto uomo,
Gesù nostro Signore e Salvatore.
Nell'arca – come sappiamo – erano conservate le due tavole della legge di Mosè,
che manifestavano la volontà di Dio
di mantenere l'alleanza con il suo popolo,
indicandone le condizioni per essere fedeli al patto di Dio,
per conformarsi alla volontà di Dio e così anche alla nostra verità profonda.
Maria è l'arca dell'alleanza,
perché ha accolto in sé Gesù;
ha accolto in sé la Parola vivente,
tutto il contenuto della volontà di Dio,
della verità di Dio;
ha accolto in sé Colui che è la nuova ed eterna alleanza,
culminata con l'offerta del suo corpo e del suo sangue:
corpo e sangue ricevuti da Maria».
(Benedetto XVI, *Omelia*, 15 agosto 2011)



In questa icona si riconosce la tipica immagine della Chiesa come nave con l'albero maestro formato dalla Croce; nel mare in tempesta su cui si trova l'imbarcazione compaiono figure mostruose, che fanno pensare alla Donna dell'Apocalisse che schiaccia il serpente sotto il suo piede.



Alain Rioux, *L'arca della Nuova Alleanza*



Maria arca della nuova alleanza,
Chicago, Chiesa di San Stanislao Kostka,
Santuario della Divina Misericordia
La raggera che orna il petto di Maria è il riferimento visivo a Cristo, che ella porta nel proprio grembo.