



CARLA MARIA BINO

SCHERMO E PORTA: DUE ESEMPI DI *IMAGO AGENS* NEL MEDIOEVO CRISTIANO

In recent years the idea of 'performative vision' has been at the heart of international medieval studies. Such studies, embracing an interdisciplinary approach and re-reading sources and documents from a variety of different perspectives, have been particularly concerned with the meaning of representation and questions of how representation works, in an attempt to rethink radically the status of images and their relationship with the spectator. The paper considers two examples of imagines agentes which stand for two different kinds of 'performative vision'. The first example concerns the so-called fastentuch, a large and painted cloth used to conceal the altar area during the days of Lent in Catholic churches, especially in German-speaking countries. It is an image which closes (or encloses) the audience's view and, at the same time, it shows them the history of Salvation, making that narrative active and dynamic. I call it image-screen. The second example concerns the so-called Vierge Ouvrante, an opening sculpture of the Madonna with Child, widespread in Europe from the 13th century on. This is an image that opens its own body to show another image hidden in it. I call it image-door. Both these images were intended to play a specific action during a specific liturgical time, in order to create different relationships with the faithful involved in as many 'rituals of gazing'.

5

Oggi, i concetti di *imago agens* e di visione performativa sono molto usati dai medievisti.

Il primo è stato messo a punto soprattutto in riferimento alla retorica monastica e alle tecniche mnemoniche utilizzate per meditazione, preghiera e predicazione, spesso in connessione con lo strutturarsi del racconto verbale e figurativo¹. Il secondo ha avuto un considerevole rilievo negli studi sulla percezione e dunque sulla relazione tra la persona e gli oggetti, siano essi immagini e testi oppure luoghi e spazi².

¹ Il funzionamento retorico dell'immagine nel Medioevo cristiano è stato studiato in profondità da Mary Carruthers, di cui valga qui citare a titolo d'esempio Carruthers 1998. Lo stretto legame tra *imagines agentes* e dramma cristiano medievale è oramai dato acquisito. Si vedano, tra gli altri, Enders 2000: 65-76; Lerud 2008; Bino 2011: 36-56.

² A tal proposito si vedano almeno Kessler 2004; Nelson 2007: 489-502; Hamburger, Bouché 2006; Holly 2010: 169-178; Areford 2010; Williamson 2013: 1-43.



Entrambi i concetti hanno avuto importanti ricadute sia sugli studi teatrologici - dove si è sottolineato il valore drammatico e partecipativo dell'idea di rappresentazione cristiana la quale, unendo l'invisibile e il visibile ma soprattutto la *visio* all'*actio*, rende insufficiente e inadeguata la dimensione prevalentemente frontale dello *theorein* di matrice greco-ellenistica³ - sia in quello storico-artistico - dove è cambiato il modo con cui ci si avvicina agli oggetti d'arte che non possono più essere letti in maniera esclusivamente estetica, prescindendo dalla loro contestualizzazione performativa ed esperienziale⁴.

Negli ultimi anni, inoltre, moderne operazioni di restauro hanno ampliato la conoscenza dei manufatti artistici probabilmente utilizzati entro le pratiche drammatiche tanto del clero, quanto dei laici e quindi ponendo concretamente il problema del loro uso performativo.

Performance, esperienza, partecipazione, e poi *embodiment*, visione sinestetica, ma anche visione e condivisione empatica sono categorie che funzionano molto bene per comprendere forme della rappresentazione rituale che non rispondono ai dispositivi spettatoriali propri di una visione sostanzialmente fruitiva e finzionale, e possono ben contribuire a scrivere l'ampio capitolo del teatro delle immagini del medioevo cristiano. Avvertendo però, che l'idea di *performance* non andrà applicata in modo generico, né intesa sulla base delle acquisizioni teoriche contemporanee, bensì giustificata entro precisi contesti storico-culturali e tenendo conto di dinamiche rituali diverse, come delle diverse spiritualità di riferimento. Così facendo, sarà possibile non solo apprezzare la specificità materiale di un'immagine agente alla luce del suo particolare uso performativo, ma anche comprendere il variare dei dispositivi rituali nel corso dei secoli e in relazione ad ambienti e occasioni diversi.

In un campo di indagine che inizia a essere esplorato, ma che ancora è acerbo, propongo due esempi di immagini agenti molto diverse tra loro sia per tipologia che per funzione. In ciascuno dei due casi, le fonti non hanno consentito di chiarire con precisione né le pratiche rituali entro le quali erano utilizzate, né il loro funzionamento, fornendo solo informazioni di contesto. Tuttavia, esse presentano caratteristiche singolari che permettono di individuare due distinti dispositivi performativi che rimandano ad altrettante modalità dello sguardo.

Il primo esempio che porto è quello dei grandi teli di quaresima istoriati, testimoniati a partire dalla metà del XV secolo e diffusi prevalentemente in territorio germanofono: si tratta di un'immagine che mette in atto una narrazione

³ Mi sono occupata del tema in Bino 2015.

⁴ Qui mi limito a citare il lavoro di Pentcheva 2006: 631-655, che si occupa dell'icona bizantina e ne analizza lo sfondo teologico, costituendo un valido esempio di lettura performativa dell'immagine.



ma dopo aver chiuso (o racchiuso) la visione, un'immagine che ferma lo sguardo impedendogli di andare oltre e che genera un racconto di rimando. La definisco immagine-schermo.

Il secondo esempio è quello delle statue della cosiddetta *Vierge Ouvrante* o *Schreinmadonna*, attestate a partire dal XIII secolo e ampiamente diffuse nell'Europa centrale; è questa un'immagine che apre a una seconda immagine, un'immagine che schiude e dà accesso: un'immagine-porta.

Ognuna di queste immagini era pensata per agire una precisa azione rituale in un preciso tempo liturgico, instaurando un diverso rapporto con l'udienza alla quale si rivolgeva e ottenere un diverso effetto. Entrambe, però, hanno a che fare con l'idea dell'azione-rivelazione, sensibilmente vissuta e partecipata secondo una visione performativa che esclude le logiche dello sguardo distante e disimpegnato dello spettacolo.

Velo che rivela: i 'teli del digiuno' come schermo

Nel 1988, lo studioso Reiner Sörries pubblicava un ampio e dettagliato volume sui veli quaresimali alpini, redigendo un catalogo degli esemplari a quel tempo ancora conservati e integri (Sörries 1998). La comunità scientifica veniva così interessata a una tipologia poco nota del *velum* o *cortina* tradizionalmente usato per nascondere il presbiterio durante il periodo della quaresima: in questo caso, si trattava di panni di lino totalmente dipinti per quadri o scene raffiguranti *l'istoria salutis*. Variamente denominati, essi sono per lo più noti con il nome di *fastentucher* o *hungertucher*, cioè teli del digiuno o della fame⁵. Dei diciotto esemplari che si conoscono, 13 si trovano in Austria - soprattutto nel territorio della Carinzia - due in Svizzera, uno in Liechtenstein, uno in Germania e uno in Italia; la loro cronologia va dal 1458 al 1663⁶.

Quale sia la ragione della loro nascita e diffusione è tema ancora molto discusso. È stato appurato che questi teli istoriati si inseriscono nella tradizione rituale della velatura quaresimale attestata sin dal X secolo in ambito monastico - soprattutto cluniacense - che era di due tipi: da una parte riguardava la copertura degli oggetti sacri a ornamento della chiesa (gli *ornamenta ecclesiae*), in

⁵ Il telo è variamente denominato *Fasten-Veil*, *Temple-veil*, *Fastentuch*, *Fastenlaken*, *Fastenvelum*, *Hungertuch*, *Palmtuch*, *Passionstuch*, *Schmachtlappen*, *velum quadragesimalis*, *velum templi*. Va notato, però, che il termine *Fastentuch* è attestato per la prima volta solo nel XVI secolo. Prima di allora le espressioni che ricorrono più spesso sono quelle di *vela picta*, *vela depicta*, o *cortina*. A proposito si veda Emminghaus 1981: 826-848, qui p. 826.

⁶ Sörries dà conto anche di una seconda tipologia di *fastentuch* non dipinta a scene ma con un'unica immagine centrale contornata dagli *arma Christi*, elencandone solo 6 esemplari datati tra il 1565 e la fine del XVII sec. Si veda Sörries 1998: 259-261.



particolare immagini e croci, ma anche reliquie, corone, candelabri, evangelari etc., considerati incarnazioni efficaci della *virtus* divina, la cui presenza non era appropriata in tempo di penitenza e lacrime⁷; dall'altra, riguardava la sospensione di un velo davanti all'altare sui cui veniva celebrata la messa per nascondere alla vista del popolo. In entrambi i casi ci si serviva di tele aniconiche e monocrome. Le due velature avevano significati diversi e avvenivano in tempi distinti che, per altro, variavano a seconda delle *consuetudines* dei singoli cenobi.

Coprire gli *ornamenta* che, lo ha spiegato Luigi Canetti, erano «intesi come celebrazione 'gloriosa' del creatore attraverso lo sfarzo e la profusione sacrificale delle materie preziose e luminescenti» (Canetti 2012: 276), significava agire ritualmente la sottrazione alla vista dello splendore di Dio e della stessa divinità di Cristo. Significava lavorare sulla manifestazione visibile dell'invisibile e sul suo nascondimento, rimandando anche alla trasformazione apparente nel suo contrario: al posto della luce le tenebre, al posto del *decus* (l'onore e l'ornamento) il *dedecus* (il disonore e il disadorno). La velatura degli *ornamenta* avveniva all'inizio della Quaresima, spesso all'ora terza della *feria secunda* dopo la prima domenica (il martedì), per terminare al venerdì santo, prima dell'adorazione della croce⁸. Dal XIII secolo, però, è già attestato l'uso di coprire immagini, croci e reliquie solo a partire dalla domenica che precede le Palme, detta domenica di Passione, con esplicito riferimento al consegnarsi di Cristo al sacrificio e alla morte, cioè al suo divenire *l'uomo dei dolori*, il dissimile, senza bellezza né decoro, sul cui corpo alla gloria si sostituisce l'infamia⁹.

Velare l'altare della consacrazione, invece, significava da un lato rimandare all'antica tradizione ebraica del velo che separava il santo (il luogo dei sacerdoti) dal *sancta sanctorum* (il santuario) celando il mistero e impedendo la piena e aperta visione della verità di Dio; dall'altra, dividere le cose celesti e gloriose da quelle terrene e così escludere temporaneamente i laici dal culto, marcando in modo esplicito l'indegnità dell'uomo, il suo essere incapace di vedere oltre il velo della carne e, perciò, cieco e distante da Dio, immerso nelle tenebre, peccatore e

⁷ Sul significato degli *ornamenta ecclesiae*, in particolare di reliquie e immagini, si legga Canetti 2009: 345-405.

⁸ Un quadro sinottico dei diversi usi si legge in Martène 1764: 111. La velatura era spesso anticipata alla prima domenica di quaresima in concomitanza con quella dell'altare.

⁹ Lo testimonia Durandus 1859: 23: «Sane omnia quae ad ornatum pertinet tempore quadragesime, removeri vel contegi debent, quod fit secundum aliquos in dominica de Passione, quia ec tunc divinitas fuit absconsa et velata in Christo, dimisit enim se capi et flagellari, ut homo tamquam non habens in se virtutem divinitatis; unde in Evangelio huius diei dicitur: *Jesus autem abscondit se, et exivit de templo* (Luc. 22, 2). Tunc ergo cooperiuntur Cruces idest virtus suae divinitatis. Alii hoc faciunt a prima dominica quadragesimae, quia ex tunc Ecclesia incipit de ejus Passione agere».



bisognoso di penitenza e conversione¹⁰. Per tale ragione, la copertura dell'altare avveniva all'inizio della Quaresima, prevalentemente dopo compiuta della prima domenica; in alcuni casi era anticipata al vespro del martedì che precede le ceneri, terminando solo al mercoledì della settimana santa quando, in corrispondenza della lettura del versetto evangelico di Luca 23, 45 (*et velum templi scissum est*), la cortina veniva levata a significare la piena rivelazione del mistero, ora aperto e reso accessibile tramite la morte e resurrezione di Cristo che sarebbe stata celebrata nel triduo pasquale.

Jürgen Bärsch ha ascritto la velatura entro le pratiche rituali di occultamento e rivelazione molto attestate nel medioevo cristiano e le ha messe in connessione con la stretta disciplina di digiuno e penitenza in preparazione alla Pasqua. In particolare, ha osservato come essa, operando sul desiderio di vedere e sul valore 'sacramentale' dello sguardo, sia un modo proprio della pietà visuale che caratterizza l'Occidente cristiano¹¹. Thomas Lentès, a tal proposito, ha chiarito che l'idea di pietà visuale non va intesa in modo astratto, ma sempre in riferimento a concreti 'rituali dello sguardo', vale a dire considerando la perspicuità liturgica e devozionale dell'insieme dei gesti e delle azioni compiute per vedere, i quali vanno letti come atteggiamenti che coinvolgono sensibilmente tutta la persona entro la relazione con ciò che si vede, in un luogo e in un tempo precisi (Lentès 2006: 361-373).

Ora, in termini di esperienza rituale, la Quaresima fa parte del ciclo temporale della Pasqua e costituisce il lungo periodo che precede l'evento festivo centrale (dal giovedì santo alla domenica di resurrezione), cui segue il tempo della gioia che giunge fino a Pentecoste. Essa è tempo sacro di ritiro e di preparazione, ispirato «dall'esempio di Mosè e di Elia, i quali, dopo un digiuno di 40 giorni, furono ammessi alla visione di Dio; e più ancora a imitazione del ritiro e del digiuno quadragenario compiuto da Cristo nel deserto, come preludio alla sua vita pubblica» (Righetti 1969, II: 31-132). È tempo non solo di penitenza corporale, ma di vita cristiana più intensa e dunque di umiltà e umiliazione, rappresentata dall'imposizione della cenere e dalle genuflessioni per mezzo delle

¹⁰ Così Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, cap. XLVI: «In Pascha velum aufertur, et altaris ornatus ab omni populo conspicitur, quia in resurrectione omnia nuda et aperta erunt, ubi beati Regem gloriae in decore suo videbunt. Ideo et in passione Christi velum templi scinditur, quia per ejus mortem in nobis coelum et liber septem signaculis clausus aperitur Resurgens quippe velamen abstulit, dum eis sensum, ut intelligerent Scripturas aperuit, et credentibus coelum patefecit». Si veda anche cap. LXXIV: «De feria quarta: [...] Hac die velum deponitur, quia in passione Christi velum scinditur, et inimicitia inter Deum et homines solvitur».

¹¹ Cfr. Bärsch 2015: 95-111. Sul valore sacramentale e salvifico della vista, soprattutto dopo il concilio IV lateranense cfr. Scribner 1989: 448-469. Interessanti implicazioni sulla riflessione contemporanea si leggono in Eggemeier 2013: 338-360.



quali l'uomo riconosce la caduta, ma supplica di poter sorgere da terra per tramite della resurrezione di Cristo (Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, cap. CXVII). Infine, è tempo di lutto, ma anche di ascesi, di carità e di purificazione – sommamente espressa nel digiuno – (Durandus 1859: 455) per accedere a nuova vita.

Il che ha fatto interpretare la sospensione del velo quaresimale come rituale 'digiuno degli occhi' (Pinchover 2012: 86), necessario per purificare lo sguardo e prepararlo alla visione della luce.

Questa lettura è molto convincente se riferita a teli monocromi o ricamati, ma funziona solo parzialmente in relazione ai teli istoriati di cui ci stiamo occupando, dato che la loro funzione non è esclusivamente quella di nascondere.

Porto qui l'esempio dei due teli più antichi e ampi a noi noti, vale a dire i teli di Gurk, datato 1458 (Fig. 1)¹², e Zittau, del 1472 (Fig. 2): essi presentano un progetto iconografico simile.

Il *fastentuch* di Gurk (in lino dipinto a tempera e perciò leggero e di facile esposizione) è composto da due teli verticali che uniti misurano 8.87 per 8.87 metri, per un'area complessiva di 79 mq. Appeso, copre l'intera altezza della navata, nascondendo completamente il presbiterio. È dipinto a scacchiera o griglia in 98 riquadri uguali più un doppio riquadro finale. Sul lato sinistro, vi sono 50 riquadri raffiguranti scene tratte dall'Antico Testamento - con motivi di matrice apocrifia e scene di storia secolare quali la morte di Giulio Cesare - da leggersi dall'alto a sinistra verso il basso a destra, iniziando dalla creazione del mondo per terminare con la presentazione di Maria al tempio. Il lato destro, invece, presenta 49 riquadri con scene del Nuovo Testamento, dall'Annunciazione a Maria in alto a sinistra, sino al Giudizio finale raffigurato nel doppio riquadro in basso a destra. Gran parte dei riquadri sono dotati di brevi iscrizioni esplicative scritte in tedesco medio-alto e in caratteri gotici.

Il telo di Zittau (Schießl 2000: 99-108; Mennekes 1998) è di dimensioni più modeste, ma pur sempre rimarchevoli: 8,20 x 6,80 mt per un'area di 56 mq. Anch'esso è diviso in riquadri, per un totale di 90, ciascuno con una didascalia rimata in lingua tedesca, questa volta non ripartiti su due ali verticali, bensì posti in una sequenza continua e unica che va letta dall'alto a sinistra, iniziando con la creazione, sino in basso a destra, dove termina con il Giudizio finale¹³.

¹² Il telo di Gurk fu commissionato da Johann III Hinderkircher parroco della chiesa e a lui fu consegnato l'8 aprile del 1458. La cosa è testimoniata da una scritta sul retro del telo, che indica il nome del committente, il nome dell'artista Konrad von Friesach e la data di consegna. Sul manufatto si legga almeno Rainer 2005.

¹³ Nei suoi *Analecta Fastorum Zittaviensium* (1716) lo storico locale Johann Benedict Carpvov riferisce: «Agli amanti di notizie antiquarie non deve rimanere ignoto che un tempo nella chiesa si poteva vedere il cosiddetto Telone della Fame, commissionato e donato alla chiesa nell'anno 1472



L'impianto iconografico dei due teli, molto simili stilisticamente, avrebbe molto a che fare con la cifra stilistica propria della cosiddetta *Biblia pauperum* e dello *Speculum humanae salvationis*, entrambi testi assai diffusi nei territori germanofoni a quell'altezza cronologica: si tratterebbe di una narrazione di marca tipologica che accosta la prefigurazione veterotestamentaria (il tipo) e il compimento neotestamentario (l'antitipo) facendone una sintesi figurativa di immediata efficacia¹⁴. Dal punto di vista drammaturgico, i teli rappresentano visivamente il racconto dell'intera storia della salvezza, dall'inizio alla fine del mondo, procedendo per quadri narrativi che uniscono immagine e parola. La matrice retorica è evidente: si tratta di una sequenza di scene ordinate per facilitare un processo memorativo che viene messo in atto lungo un preciso tempo rituale (quello della quaresima) e che, però, si offre anche in modo complessivo e simultaneo. In altre parole, la storia della salvezza vi è condensata per intero per essere esposta tutta simultaneamente, qui e ora: essa può essere colta puntoativamente con un solo sguardo, ma anche procedendo scena per scena, come in un cammino nel tempo e secondo un ordine memorativo che sintetizza profezia e compimento.

Il *fastentuch*, dunque, non si limita a nascondere il *Sancta Sanctorum*, ma offre una visione di rimando; nasconde il mistero, ma mostra e narra la storia della salvezza. D'altronde, è proprio l'*historia salutis* che, tra Antico e Nuovo Testamento, viene ripercorsa dalla liturgia della parola dei 40 giorni che

dal droghiere Jacob Gurtler. Era una pittura grande, dipinta su tela, nella quale si vedevano 90 immagini della storia sacra dell'antico e del nuovo testamento. Questo telone veniva appeso ogni anno nell'ultima notte di carnevale, e veniva issato in alto da un pilastro all'altro in mezzo alla navata centrale della chiesa, dove restava fino al venerdì santo. Dopo essere stato appeso e riavvolto per 200 anni, dall'anno 1672 non lo si adopera più, perché già allora era alquanto rovinato per la polvere, e fragile tanto da far temere che si staccasse durante la messa, e cadendo potesse causare danni e fragore in chiesa». La citazione è riportata in Dudeck 2007: 260.

¹⁴ Cfr. Pinchover 2012: 85-116. Con *Biblia pauperum* si intende un trattato diffuso soprattutto in Germania nel tardo Medioevo. Ci sono pervenuti circa 80 esemplari completi o frammentari tra il XIV secolo e il XV secolo, epoca in cui si diffuse come libro xilografico. I testi più antichi provengono tutti da fondazioni benedettine o di Canonici di s. Agostino dell'area austriaco-bavarese. A differenza dello *Speculum humanae salvationis*, le illustrazioni della *Biblia pauperum* fanno riferimento soltanto alle sacre scritture, non a fonti storiche o secolari. Dal XIV secolo, il numero delle serie di immagini aumentò passando da 38 fino addirittura a 50 e ai testi latini si aggiunsero traduzioni in tedesco. I manoscritti sono stati suddivisi dagli studiosi in 'famiglie' sulla base di diverse modalità compositive. Uno schema compositivo analogo, pur se con alcune varianti, appare nel testo dello *Speculum Humanae Salvationis* (attribuito a Ludolfo il Sassone e i cui più antichi manoscritti risalgono al 1324), dove vennero però inclusi anche episodi tratti dalla storia del mondo secolare. Entrambi i testi erano frutto di una elaborazione teologica sofisticata e non erano destinati a un pubblico incolto, bensì molto ben istruito. Schmitd 1993: 487-491 e 1959. Sullo *Speculum* cfr. Perdrizet 1908; Wilson, Lancaster Wilson 1984.



precedono la Pasqua e che, sin dai primi secoli, costituì il tema specifico dalla predicazione parentetica quaresimale la quale, come è noto, tornò a fiorire con nuovo vigore grazie all'opera degli Ordini mendicanti (dal XIII secolo) [Righetti 1969: 167].

I teli monocromi, imponendo il digiuno dello sguardo, configuravano uno sguardo interiore, spirituale e meditativo sulla condizione dell'uomo perduto e sulla storia della sua redenzione che veniva reiteratamente offerta all'ascolto nel silenzio delle immagini; i teli dipinti, invece, iscrivono quella storia sul velo, ripresentandola alla visione non solo della mente, ma degli occhi.

Riflettendo sulle dinamiche del velo tra pensiero ebraico e cristiano, Marie-Josè Mondzain ha osservato che in entrambi i casi esse hanno a che fare con il desiderio totalizzante di vedere la verità e i processi di inganno della vista. Il punto di partenza è il medesimo, vale a dire l'ambiguità della visione - tesa tra essere e apparire - cui consegue il pericolo dello sguardo idolatra. L'idolo, infatti si offre ogni volta che il desiderio di vedere trova appagamento esclusivamente in 'ciò che si vede' impedendo agli occhi di cercare 'ciò che non si vede': allora, lo sguardo soddisfatto si blocca su un'apparenza che lo incatena e lo rende schiavo. L'idolo, insomma, è l'apparenza creduta verità. Il velo è necessario perché, separando il desiderio di vedere dal suo oggetto, permette la libertà di uno sguardo che non è più imbrigliato dalla visibilità, ma che accetta di vedere nella cecità. È il velo che protegge dall'idolatria poiché preserva la verità e sospende la visione degli occhi desiderosi, ancorché incapaci, di carpirli; il velo diviene «il piano del rivestimento su cui si possono aprire gli occhi» (Mondzain 2011: 32) senza essere ingannati. Spiega Mondzain:

La verità del visibile è incompatibile con l'avanzamento frontale degli occhi che vogliono vedere per saturare il loro desiderio. La verità non è né un corpo, né un oggetto, né uno stato di cose a cui ci si può avvicinare, ma si trova all'orizzonte dei gesti che costruiscono lo sguardo per definire una relazione di allontanamento, di distanza filiale tra immagine, realtà e manifestazione del vero (*ibidem*).

Se il pensiero ebraico approda all'aniconismo come soluzione al desiderio totalizzante e ingannevole di vedere tutto, il cristianesimo, con l'incarnazione, costruisce un nuovo modello del velo come piano della raffigurazione di ciò che non è raffigurabile:

Nell'incarnazione, il Padre, offrendo al mondo la nudità del Figlio, inaugura, invertendo la legge, il dominio delle immagini. Si tratta appunto di un rovesciamento, di un'inversione dei segni. [...] Il cristianesimo [...] fa dello



svelamento la rivelazione del velo stesso, il velo della carne nella storia di un corpo che [...] deve la propria immagine [...] alla parola del Padre. [...] L'incarnazione, quindi la carne che si fa visibile, determina l'arte del velo, ovvero l'arte dell'immagine che è divenuta carne del visibile» (ivi, 32:36).

Quella di Mondzain è una prospettiva teorica che apre a una nuova interpretazione della pietà visuale del cristianesimo tardo medievale, così centrata sull'attingibilità del racconto salvifico e in particolare della vita umana e terrena di Cristo, contribuendo, di conseguenza, a dare una lettura diversa della distanza tra l'uso originario del velo aniconico e quella del più tardo telo dipinto. Mentre fino all'XI secolo nel discorso cristiano sulle immagini e sullo sguardo era prevalsa una 'disciplina degli occhi' finalizzata alla visione contemplativa del velo della carne, dal XII secolo subentra una 'disciplina della rappresentazione' tesa a cogliere sensibilmente il dispiegarsi economico del verbo incarnato, dove il senso della storia - già fondamentale per la teologia anselmiana e cistercense - viene approfondito, sviluppandone la dimensione emotiva e partecipativo-esperienziale. In altri termini, il passaggio dalla *contemplatio pietatis* alla *historia pietatis* che, come è noto, avviene tra l'XI e il XII secolo e caratterizza i secoli successivi, si traduce in un mutamento dei rituali dello sguardo, i quali da simbolici, meditativi e contemplativi divengono via via narrativi, performativi e drammatici (A tal proposito si legga Bino 2008: 327-381).

In questo contesto, i teli istoriati non sono più solo finalizzati a velare lo sguardo che desidera vedere la verità compiuta del corpo glorioso di Dio: essi divengono letteralmente 'schermo' che impedisce la visione e contemporaneamente la racchiude e la orienta nel buio dello spazio sacro, offrendo agli occhi la storia 'in divenire' dell'amore di Dio che si fa carne appassionata e passionata per redimere la carne caduta dell'uomo. Il velo schermo la luce della verità e iscrive su di sé il compiersi ordinato della rivelazione che viene ri-presentata qui ed ora, ossia resa dinamica, agente e agita. Esso, infatti, attiva il tempo rituale del digiuno rivelatore ed è agito ritualmente lungo il tempo, dando forma visibile alla parola.

Alla fine, il velo cade 'squarciandosi' non per mostrare ciò che celava, ma per lasciare il posto alla piena comprensione dell'attuazione memorativa (ma memoriale e perenne) della rivelazione che si compie nel triduo di Pasqua.

Lì, senza velo, lo sguardo può volgersi direttamente a colui che è stato trafitto.



Ianua coeli: le statue-scrigno di Maria come porta

Tra la metà del XIII e il maturo XV secolo, si diffonde in Europa un tipo di scultura mariana dotata di due ante o ali sulla parte frontale del corpo che, una volta aperte, la trasformano in una sorta di trittico con un preciso programma iconografico. Noti prevalentemente con il nome di *Vierges Ouvrantes* a sottolineare il loro essere un simulacro che si apre¹⁵, piuttosto che con quello di *Schreinmadonnas*, preferito dagli studiosi tedeschi che insistono sul loro essere contenitore di grazia¹⁶, questi manufatti sono stati oggetto di recenti studi¹⁷ che oltre ad aver accresciuto il catalogo delle opere oggi conosciute¹⁸, hanno consentito di individuarne almeno tre diverse tipologie iconografiche¹⁹: la prima riunisce le sculture che chiuse raffigurano la madonna con il bambino in braccio e che aperte mostrano la raffigurazione di alcuni eventi della vita di Maria e di Cristo collegati con il ciclo delle gioie della Vergine (annunciazione, visitazione, natività, epifania, resurrezione, ascensione, pentecoste, morte e assunzione di Maria, sua incoronazione) [fig. 3]²⁰. La seconda riguarda le sculture che da chiuse presentano la medesima iconografia mentre aperte mostrano i quadri della passione di Cristo (figg. 4-5)²¹. La terza, infine, è la più diffusa e riguarda le

¹⁵ Da cui le varianti spagnola *Virgen abridera*, portoghese *Virgem abrideira* e galiziana *Virxe abrideira*.

¹⁶ Il nome sorge dalla convinzione che il simulacro potesse contenere reliquie o addirittura essere usato come tabernacolo sulla base di altre state-reliquiario. L'ipotesi non è suffragata da riscontri oggettivi né da fonti documentaristiche. Il termine ebbe successo nei paesi nord-europei dove troviamo le varianti *Shrine madonna* in inglese, e *Skrinmadonna* in svedese. Cfr. González Hernando 2009: 55-66.

¹⁷ Mi riferisco in modo particolare alla ricerca di Melissa R. Katz (2010) e di Irene González Hernando (2008) che, in tempi diversi e in diversi atenei, hanno entrambe dedicato la loro tesi di dottorato allo studio delle statue della *Vierge Ouvrante*, ricavandone interessanti articoli cui spesso ci rifaremo.

¹⁸ Un utile catalogo delle opere note redatto in ordine cronologico e corredato anche da una carta geografica che consente di avere un quadro della loro disseminazione in Europa si legge in Katz 2009: 218-221. La studiosa ne elenca 72, di cui solo una quarantina entro il 1500, 20 fino al 1700 e una dozzina dopo il XVIII secolo.

¹⁹ In epoca moderna, però, è attestata un'ulteriore tipologia scultorea della *Vierge Ouvrante* senza la figura del bambino, non seduta ma in piedi e con le mani giunte in preghiera (secondo l'iconografia dell'Immacolata) che presenta l'apertura della sola zona del petto in modo tale che, al loro divaricarsi, le braccia mostrano quattro quadri riferiti alla passione morte e resurrezione di Cristo. A tal proposito si legga González Hernando 2015: 6-28.

²⁰ Gli esemplari conservati risalgono a un arco temporale che va dalla fine del 1300 al XV secolo, si trovano nella zona occidentale della Penisola Iberica e sono in avorio. Tra questi i manufatti di Allariz, Salamanca ed Evora.

²¹ A questa tipologia, di cui rimangono i manufatti di Cheyres-Yvonand e Guern, risalirebbe quella che è considerata essere la più antica tra le sculture medievali di *Vierge Ouvrante* a noi note,



sculture della Madonna con il bambino che aperte mostrano la Trinità, raffigurata in posizione centrale come *trono di grazia*, ma inserita in quattro diversi contesti iconografici: le ante laterali, infatti, possono rappresentare ora l'annunciazione (con Maria e Gabriele raffigurati sui due lati)²², ora due angeli incensanti²³, ora episodi della vita di Cristo²⁴, ora un gruppo di fedeli in preghiera (figg. 6-9)²⁵. Nel periodo successivo alla Riforma, il gruppo trinitario interno alle sculture fu spesso rimosso o 'emendato', poiché si riteneva potesse erroneamente rimandare all'idea che a essersi incarnata fosse l'intera Trinità e non la sola seconda persona del Figlio. Ciononostante, le sculture di questo tipo continuarono a essere realizzate sin quando, nel 1745, papa Benedetto XIV ne vietò formalmente l'uso²⁶.

ovvero la Vergine di Baltimore-Boubon, in avorio, che si pensa provenga da un monastero francese e sia stata realizzata attorno al 1180. Sulle vicende della sua datazione e sulla polemica poi sorta si legga González Hernando 2006: 57-64. Si veda anche Holbert 1997-1998: 101-121.

²² Una tipologia diffusa in Francia e nel Sacro Romano Impero; così i manufatti di Alluyes e Massiac per il regno di Francia e quelli di Berlino, Bouillon, Pozzolo Formigaro per il sacro romano Impero.

²³ Di questa tipologia, diffusa lungo le principali vie di comunicazione dell'Europa centrale che costeggiavano le rive del Reno, da Ginevra ad Amsterdam, fanno parte i manufatti di Kaysersberg, Eguisseheim, Marsal, Trier, Zurigo, Antagnod. Venne considerata ai limiti dell'ortodossia poiché aperta i fedeli potevano vedere nel grembo di Maria non solo la divinità ma anche le coorti celesti. Per tale ragione nel periodo controriformistico l'immagine della trinità fu eliminata e il manufatto reimpiegato per altre più appropriate partecchie culturali.

²⁴ Il riferimento è alla Vergine di Morlaix (1350 circa) e alla statua proveniente dalla valle del Reno e conservata al Metropolitan Museum di New York (1300 circa). Si badi che, chiusa, l'iconografia della statua è quella della Madonna che allatta il bambino e non quella della *sedes sapientiae*.

²⁵ Tra i manufatti di questo tipo oggi conservati si ricordano quelli di Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Sejny, Nürnberg, Elbing-Vacha, Vienna, Copenhagen, Misterhult, Övertornea, Musée au Moyen Âge-Hôtel et Thermes de Cluny. Tutti realizzati tra il 1400 e il 1450, provengono per la maggior parte dall'antico stato teutonico della Prussia Occidentale; il che ha fatto supporre una committenza attribuibile proprio all'Ordine dei Cavalieri Teutonici. Sul tema si legga González Hernando 2010: 211-238.

²⁶ La prima critica alle *Vierges Ouvrantes* trinitarie si ritrova nel *Sermo de Nativitate Domini* di Jean Gerson del 1402. Fu poi ripreso da Johannes Molanus nel *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, del 1568. Così scrive Benedetto XIV nella lettera *Sollicitudini Nostrae*, cap. 27: «Tra le immagini condannate della Santissima Trinità bisogna annoverare senza la minima esitazione quella contro cui se la prende per molti motivi Gerson nel t. III dell'edizione delle sue *Opere* di Anversa, del 1706, che egli dice di aver visto in una casa di regolari: la Vergine Deipara vi era rappresentata con nel seno la Trinità stessa, come se la Trinità intera avesse assunto umana carne dalla Vergine. Nella sua *Historia Sacrarum Imaginum*, al l. 2, cap. 4, Molanus aggiunge che non era riuscito a capire chiaramente ciò che aveva letto in Gerson fino al giorno in cui vide immagini simili della Santa Trinità poste in vari luoghi del Belgio; immagini che a sua volta dichiara di condannare e di riprovare». Sul tema si legga Boespflug 1986: 15-51, da cui è tratto il succitato brano.



Non esistono indicazioni precise circa la funzione di queste statue, né si sa con certezza quale potesse essere la loro collocazione entro lo spazio ecclesiastico. Avendo diverse dimensioni (dai 25 ai 150 cm), è probabile che fossero pensate tanto per la devozione privata (soprattutto quelle di piccolo formato), quanto per quella comunitaria e, in tal caso, venissero ‘aperte’ pubblicamente in specifiche occasioni che verosimilmente potevano variare sia sulla base delle consuetudini locali, sia in relazione all’immagine che mostravano. Nel caso delle vergini trinitarie, si è ipotizzato il loro uso come altari portatili durante le campagne militari (González Hernando 2010: 227) o come statue reliquiario o, addirittura, come tabernacoli, sottolineandone il valore sacramentale (Cfr. Kroos 1986: 58-64). Sono, invece, attestati usi moderni dei simulacri, i quali venivano aperti durante le messe rogatorie e in circostanze calamitose per proteggere dalle catastrofi naturali, o per vegliare sulle donne in caso di gravidanze difficili e nel corso del parto o, ancora, per benedire bambini nati morti (Cfr. González Hernando 2006²: 64).

L’unico documento che fa esplicito riferimento all’impiego di una *shrine madonna* entro pratiche liturgiche medievali è la descrizione dei monumenti, riti, costumi dell’antica chiesa monastica di Durham, stesa nel 1589, ma riferita al passato: vi si apprende che in uno degli altari della cattedrale (ora nella *Light Infantry Chapel*) si trovava una statua di Maria, chiamata *The Lady of Bolton*, con il corpo diviso per metà dal petto ai piedi da due ante le quali, aperte, presentavano un motivo floreale su fondo verde e mostravano la figura del Signore sorreggente il Figlio crocifisso. Veniva schiusa ogni domenica, acciocché ognuno potesse vedervi rappresentati all’interno il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Inoltre, il crocifisso riposto al suo interno veniva levato ogni venerdì santo, giorno in cui era prevista la cerimonia dell’adorazione di un grande crocifisso dorato, adagiato su un cuscino rosso (con le insegne di san Cutberto) al centro della navata e baciato dai monaci che, ad uno ad uno, vi si avvicinavano lentamente, strisciando sulle ginocchia. Alla fine della funzione, mentre il grande crocifisso veniva posto nel sepolcro, il più piccolo crocifisso veniva riposto all’interno della statua di Maria²⁷.

²⁷ Si legga Fowler 1903: 30. La fonte è stata fraintesa dagli studiosi che forse non l’hanno considerata nella sua interezza: infatti, l’azione con cui viene levato il crocifisso dall’interno della statua non viene mai letta in parallelo al rito di *adoratio* del venerdì santo, ove si spiega che il crocifisso adagiato sul cuscino purpureo e baciato dai monaci è un altro, più grande e aureo. Inoltre, non si dà conto né dell’apertura domenicale della statua («And every principall daie the said image was opened, that every man might see pictured within her the Father, the Sone, and the Holy Ghost, most curioslye and fynely gilded», *ibidem*), né del fatto che essa era situata su un basamento di pietra ove era inciso lo scudo crociato (la cosiddetta *Neville’s cross*), interpretato dal redattore della fonte come segno della committenza («And upon the stone that she did stand on,



La critica storica si è molto occupata dell'analisi stilistica di queste sculture, indagandone la fattura, le reciproche influenze stilistiche e la cronologia²⁸. Solo in tempi più recenti gli studi si sono concentrati sul loro significato devozionale, collegandole alla riflessione teologica e spirituale sulla carne di Maria e sul suo essere Madre di Dio e vergine, intatta prima, durante e dopo la nascita di Gesù²⁹. Se le statue trinitarie sono state lette soprattutto in relazione al tropo retorico che identifica il ventre di Maria con il tempio o triclinio della trinità³⁰ - collegato, come è evidente, al mistero dell'incarnazione -, quelle con programma narrativo sono state rimandate al ruolo della Madonna nella storia della salvezza che si dispiega, quadro per quadro, a rappresentare il suo essere unita al Figlio tanto nella gioia quanto nel dolore. Spesso, si è rimarcata la natura performativa di questi manufatti, evidenziando il loro essere 'corpo che cela e corpo che rivela' e, in tal modo, interpretando la loro apertura come una messa in atto dell'esaltazione del grembo materno e virginale di Maria³¹, oppure intendendo il trasformarsi del suo corpo, che rompendosi cancella sé stesso, come un desiderio di trascendere la mera corporalità³².

in-under, was drawn a faire crosse upon a scutcheon, cauled the Neivell's cross, the which should signifye that the Neivells hath borne the charges of ytt», *ibidem*). Al contrario, si è desunto che il crocifisso venisse impiegato per il rito di *adoratio*.

²⁸ Il lavoro più ampio è certamente quello di Radler 1990. Tra i maggiori studi che lo hanno preceduto si vedano almeno Didron 1869: 410-421 e 1870: 51-55 e 107-109; Sarrete 1913; Ritz 1934: 168-169; Schmid 1958: 130-162; Vloberg 1963: 25-34; Baumer 1977: 239, 272 e 1978: 207-208; Schleif 1984: 39-54.

²⁹ A tal proposito si vedano i lavori di Katz 2009 e soprattutto 2014: 51-61; si legga anche Katz 2012: 37-91.

³⁰ Teologicamente, le tre persone abitano nel cuore della Vergine che dà carne al solo Verbo. Il tropo di Maria grembo, trono, camera, tabernacolo, triclinio della Trinità è molto usato nel Medioevo. Già Proclo di Costantinopoli (*Oratio V. De Laudibus S. Mariae*) chiama Maria 'trono della Trinità' mentre Giovanni Geometra (*In Annuntiatione*) la appella 'camera nuziale della Trinità'. Il modo più felice per esprimere l'inabitazione della Trinità in Maria si deve ad Adamo da san Vittore (nella sequenza *Salve Mater Salvatoris*): «Salve mater Pietatis/et totius Trinitatis/Nobile triclinium». Sul tema si legga Jollès 2000: 63-76. Scaramuzzi 1987: 291.

³¹ In tal senso si legga Gertsman 2015. La studiosa si occupa dell'uso performativo delle cosiddette *shrine madonnas* dando una lettura discutibile delle dinamiche emotive della loro visione basata sulle neuroscienze e richiamandosi in modo specifico ai neuroni specchio. La Gertsman, oltre a far coincidere la diffusione del tipo scultoreo con quella del parto cesareo e con la tolleranza nei confronti dell'autopsia, suggerisce che la Madonna-Scigno metta in primo piano la corporalità della percezione, concludendo così che essa non sia stata pensata per la contemplazione, ma piuttosto sia una marionetta adattabile, un utero che fa nascere, un sentiero mnemonico in grado di innescare una relazione reciproca con i corpi vivi dei fedeli.

³² È questa l'idea di *corporal erasure* (debitrice della concezione post strutturalista di Derrida) di Katz 2011: 63-91.



A mio parere, la peculiarità delle *Vierges Ouvrantes* è di essere delle immagini che agiscono in modo concreto, ma letterale, l'idea di Maria come 'porta del cielo' o 'del paradiso', assai diffusa in epoca medievale.

L'appellativo si ritrova già in Ambrogio il quale, rifacendosi ai versetti di Ezechiele (44, 1-2) che descrivono la porta del Santo dei Santi chiusa a tutti tranne che a Dio, si rivolge a Maria «bona porta [...] quae clausa erat, et non aperiebatur» (*De Istitutione Virginis*, cap. VIII). Più tardi, il passo veterotestamentario fu collegato alla porta del paradiso chiusa da Eva al momento della sua cacciata, ma riaperta da Maria (la si trova, ad esempio, in Gregorio Magno)³³, per divenire molto comune dall'XI secolo in poi, allorché il diffondersi delle litanie mariane moltiplicò la metafora della madonna *porta, ianua, fenestra coeli*.

Se Anselmo, riprendendo la tradizione, chiama la Vergine contemporaneamente «Dei templum, Spiritus sancti sacrarium, janua regni coelorum» (*Oratio LIII*) e ancora «scala coeli, thronus Dei, janua paradisi» (*Oratio LV*), Pier Damiani sembra essere il primo a rendere esplicito il legame tra la maternità virgine di Maria e il suo essere 'porta che schiude il cielo'. L'immagine torna sovente negli scritti mariani da lui composti, in modo particolare nelle preghiere che entrarono a far parte del *Piccolo Ufficio della Beata Vergine Maria*, declinata in modi diversi.

In forma semplice, la troviamo nell'inno *ad nonam*:

O singularis femina,
Sola virgo puerpera,
Praeclara vitae ianua,
Quia caeli patent atria,

O fanciulla singolare,
unica Vergine che ha generato,
fulgida porta di vita,
per cui si schiude la volta del cielo³⁴.

Arricchita e completata, invece, la possiamo leggere nel *Ritmo in onore di santa Maria vergine*, un inno che riassume e ordina i maggiori temi della coeva mariologia. Ella è qui 'finestra sublime del cielo, scala che unisce il cielo alla terra' («celsa poli fenestra/Scala, quae caleum terris iungit»), colei che 'concepisce l'Immenso, partorisce il genitore', creatura del Creatore («Immensum concepisti,/Parentem peperisti;/Fit Factor et factura,/Creans et creatura»), vergine madre, fecondata e intatta, partoriente e chiusa («Conceptus fecundavit, Natus non violavit, Intravit et exivit, Sed clausam dereliquit»), piena di grazia, salutata dall'angelo Gabriele con l'«Ave» che rovescia il nome di Eva («Ave, gratia

³³ «Paradisi porta per Evam cunctis clausa est, et per Mariam virginem iterum patefacta est, alleluia» (Gregorio Magno, *Liber responsalis*, *In matutino*).

³⁴ Pier Damiani, *Piccolo ufficio della Beata Vergine*, in Facchini, Saraceno 2007: 250-251. Si veda anche, sempre all'interno dell'*Ufficium Parvum*, la *Letture III* (248-249).



plena: Nostrum ave digneris, Ut illud Gabrielis. Ille, dum te salutat, Evae nomen commutat»³⁵.

È, però, di particolare interesse che, nel suo insieme, il componimento damiano disegni due diverse immagini di Maria e le faccia coesistere, alternandole sapientemente di strofa in strofa e addirittura di verso in verso: da una parte la madre che allatta, abbraccia e bacia il figlio già nato e, dall'altra, la fanciulla incinta di maestà.

Qui mari praebet undas
Papillae suguit guttas.

Colui che colma il mare di acque
goccia a goccia succhia dal seno.

Gerit in sinu prolem
Qui terrae liberat molem.
[...]

Porti in grembo una prole
che regge la mole del mondo.

Amplectare caelestem,
Quem genuisti, regem.
[...]

Abbraccia il Re celeste
da te generato.

Vagit in sinu matris,
Regnat in Throno patris.
[...]

Vagisce sul petto di madre
Regna sul trono del Padre.

Tu porta templi clausa,
Superni regis aula

Tu, porta chiusa del tempio,
dimora del Re superno³⁶.

Il risultato è che, in un riecheggiare di *topoi*, nella mente del fedele si compone allo stesso tempo l'immagine della Madre, nuova Eva che allatta il bambino Signore del mondo e quella della Vergine gestante della quale egli può intuire e quasi scorgere il contenuto regale del grembo richiuso, a lui suggerito attraverso le figure di aula, tempio e trono. Quest'ultima immagine, in particolare, rimanda al già citato tropo di Maria *thronus trinitatis* e, sovrapponendosi a quella del *torchio mistico*, sembra anticipare la sintesi tra incarnazione, sacrificio e gloria operata nell'iconografia del 'trono di grazia':

Ex te botrus egressus
Qui cruci prelo pressus
Vino rigat arentes
Sancti Spiritui mentes.

Il grappolo in te maturato
spremuta dal torchio della croce,
con il suo vino irriga i cuori
assetati dello Spirito Santo³⁷.

³⁵ Ivi: 252-259.

³⁶ *Ibidem*.



L'immagine ambivalente della Vergine gravida e della Madre nutrice ritorna anche negli inni previsti per la festa dell'Assunzione. Qui Pier Damiani la rafforza:

Quem nequit totus cohibere mundus,
claudis in alvo.

Colui che il mondo interno non contiene
Tu lo racchiudi nel grembo.

Quem tremunt caeli, metuunt abyssi
[...]
Stringis in ulnis.

Colui che il cielo adora, paventano gli abissi
[...]
Tu lo stringi fra le braccia.

Lacte nutritur cibus angelorum,
fertur in nuptae gremio puellae.

Si nutre di latte Colui che è pane degli angeli,
è portato nel grembo di una fanciulla³⁸.

Si badi, però: poco oltre la Vergine incinta è espressamente descritta non tanto nel suo 'essere' quanto nel suo 'farsi' *paradisi ianua* che, allo stesso tempo, restituisce Dio al genere umano e a questo riapre il cielo. Il suo purissimo grembo, gravido del Figlio del Padre e adombrato dallo Spirito Santo (l'intera Trinità) diventa, così, esso stesso cielo:

Haec uirgo uerbo grauida
Fit paradisi ianua:
Quae Deum mundo reddidit,
Caelum nobis aperuit.
[...]
Quam patris implet filius,
Sanctus obumbrat Spiritus.
Caelum fiunt castissima
Sacrae puellae uiscera.

La vergine incinta del verbo
Si fa porta del paradiso:
chi ha ridato Dio al mondo,
a noi ha riaperto il cielo.
[...]
Coei che è incinta del Figlio del Padre,
lo Spirito Santo adombra;
diventa cielo il purissimo
seno della santa Vergine³⁹.

Se il grembo-cielo di Maria è il luogo in cui avviene il duplice e vicendevole incontro tra Dio e l'uomo, lei ne è la porta.

Da un lato, con il suo *ecce* che acconsente all'incarnazione, ella apre la carne a Dio e, rendendolo visibile e tangibile all'uomo nella persona di Gesù Cristo, gli permette di accedere al mondo. Lo dice bene Bernardo di Chiaravalle che, commentando l'episodio dell'annunciazione, si serve della metafora del ventre, porta schiusa da Maria al Creatore: «Apri, o Vergine beata, [...] le tue viscere al

³⁷ *Ibidem*. Forse non è un caso, allora, che il *Ritmo* si chiuda con una lode alla Trinità («Sit laus Trinitati, Sit decus Unitati, Cui lex et ordo rerum Per omne paret aevum»).

³⁸ Pier Damiani, *Inni per l'Assunzione di Maria*, in Facchini, Saraceno 2007: 192-194.

³⁹ *Ivi*, pp. 194-195.



Creatore. Ecco, l'aspettato da tutte le genti sta fuori e bussava alla porta. [...] Alzati, corri, apri! Sorgi con la fede, corri con la devozione, apri con il tuo consenso!».⁴⁰

Dall'altro, e in un movimento di ritorno, Maria apre Dio alla carne dell'uomo, offrendogli la possibilità di tornare al cielo, nel quale egli può intuire l'intera maestà divina, Padre, Figlio e Spirito Santo.

Perciò, lei è 'porta' in quanto 'medium': *Per te*, incalza Pier Damiani, attraverso di te e tuo tramite il Salvatore si fa visibile e partecipa dell'umanità; *per te* l'uomo torna ad essere partecipe della divinità e a poterla vedere⁴¹. Riecheggiano qui le parole di Apocalisse 4 («post haec vidi et ecce ostium apertum in caelo») che, per altro, era lettura prevista per la festa della SS. Trinità⁴².

Certo, non è possibile stabilire alcuna relazione diretta tra i versi del Damiani e le *Vierges Ouvrantes* di tipo trinitario⁴³; eppure, essi ne evocano in modo quasi letterale la doppia iconografia e, così, costituiscono una fonte preziosa per interpretare la loro funzione sia sul piano teologico che su quello dei processi di rappresentazione e dei rituali della visione cristiana. In particolare, se ne evince che l'unione delle due immagini di Maria non va rimandata al principio del velo che svela e di conseguenza ai rituali di nascondimento e rivelazione, ma a quello del *limen* che dà accesso che, semmai, rimanda ai rituali di passaggio da intendersi in termini performativi ed esperienziali.

Configurandosi come immagini-porta, le sculture della *Vierge Ouvrante* trinitarie sarebbero il dispositivo che mette in atto un processo di visione compartecipativa, che include tanto l'attingibilità di Dio nella storia, quanto la possibilità data all'uomo di essere ammesso all'ultima visione grazie alla resurrezione della carne. In questo senso realizzano concretamente il tropo di Maria *ianua caeli*.

Eppure, anche le *Vierges Ouvrantes* di tipo narrativo - ossia le madonne-trittico con quadri che raffigurano le gioie della madre oppure i suoi dolori - sembrano funzionare come immagini-porta; esse, però schiudono una diversa visione.

⁴⁰ Bernardo di Chiaravalle, *In lode della Vergine Madre, Sermone 4*, in Picasso 1990: 110. Si veda anche il Sermone 3, *ivi*, p. 90: «Apri il seno, o Vergine, dilata il tuo grembo, prepara il tuo utero, perché ecco sta per compiere in te grandi cose colui che è potente».

⁴¹ Cfr. Pier Damiani, *Lectio III*, in Facchini, Saraceno 2007: 248-249.

⁴² Cfr. Durandus, *De die dominica Sanctae Trinitatis*, 1859: 625.

⁴³ Si ricorderà, però, che i componimenti del Damiani ebbero una vasta diffusione e una lunga durata, e che la recita del *Piccolo Ufficio della Beata Vergine Maria*, comprensivo dei suoi inni e preghiere, ebbe grande impulso proprio su sua iniziativa, divenendo, nel tardo Medioevo, pratica assai osservata per santificare il sabato mariano e non solo in ambiente monastico. Cfr. Reynolds 2016: 204-205. Sul *Piccolo Ufficio* si veda: Schimdt 1954: 115-133; Leclercq 1958: 294-301 e 1960: 89-102; Canals 1961: 497-525 e 1965: 464-475; Masson 1969: 330-335; Tripp 1989: 210-232.



Sul primo fronte, Melissa Katz ha mostrato come la loro funzione di porta sia desumibile dal fatto che presentano tratti compositivi e stilistici simili a quelli dei portali architettonici di chiese e cattedrali gotiche. La studiosa ha notato, infatti, che l'ordine di lettura con cui sono disposte le scene interne alle sculture procede dal basso verso l'alto, in modo simile al percorso narrativo seguito dalla decorazione in rilievo dei portali, e non dall'alto verso il basso, come avviene di solito per la narrazione a immagini di testi o programmi iconografici dipinti (lo abbiamo notato per i *fastentucher*). Inoltre, nei complessi che pongono al centro del timpano la Vergine in trono con il bambino sulle ginocchia, la narrazione è ordinata in modo da culminare nella figura di Maria che, così, è in posizione centrale sopra alla porta a due battenti. Quest'ultima, nei testi tardo medievali è indicata sovente con il termine *valva*, che già Isidoro di Siviglia (sulla scorta di un estratto di Girolamo) aveva collegato a *vulva* spiegando: «vulva vocata quasi valva, id est janua ventris, vel quod semen recipiat, vel quod ex ea foetus procedat» (*Etymologiarum*, XI, 1, 137)⁴⁴. Il corpo della Madre, nel suo evocare il grembo pieno di grazia, svolge qui una chiara funzione di *mediator* nel passaggio liminale tra lo spazio secolare e quello sacro e, configurandosi come reale e concreta *ianua*, probabilmente costituisce un precedente importante per la composizione delle madonne-scrigno di tipo narrativo, nonché per il significato rituale che esse assumono.

Sul secondo fronte, invece, le madonne-trittico non aprono direttamente alla visione del cielo, bensì a quella della storia del Verbo. Le due non sono antitetiche bensì complementari e costituiscono uno dei tratti distintivi dell'estetica tardo medioevale la quale, a partire soprattutto dalla spiritualità cistercense, vede nell'intera esperienza della carne l'approfondimento della relazione d'amore con Dio. Ciò comporta un'inedita attenzione verso la storia di salvezza e il suo procedere, considerata «luogo del progressivo svelamento della verità di Dio, dell'uomo, degli altri, del mondo» (Lia 2007: 19-20).

Dal XII secoli in poi, l'unione complementare tra la *visio Dei* e la *visio historiae Verbi* è l'oggetto di molti scritti esegetici, meditativi ed omiletici. Tra di essi porto qui ad esempio il *Tractatus in laudibus sanctae dei genitricis* oggi ascritto al cistercense Oglerio di Lucedio, poiché offre una singolare costruzione del processo di visione in termini retorico-narrativi.

L'opera si apre con l'invocazione a Maria *porta coeli* e *ianua paradisi* e si articola come una lunga supplica affinché ella permetta la visione della gloria del cielo, ove, assunta, siede insieme al Figlio. Ritornano sia i temi della vergine gestante e partoriente, creatura del Creatore, che quello dell'utero «reclinatorium Dei, templum Spiritui Sancti, lectus eburneus Christi, thalamus maiestatis

⁴⁴ Gasti 2016: 35. Si veda Katz 2009: 206-207.



divinae, triclinium Regis felicitatis eterna⁴⁵. La lode è interamente rivolta alla madre come *semita recta* (via maestra) che conduce al Salvatore, e di questa strada ripercorre le tappe che coincidono con la storia gioiosa e dolorosa di Maria, dal parto della divina maestà alla cura che ella ebbe del piccolo Gesù, dalla condivisione della passione alla resurrezione, per terminare con la sua ascensione corporale. In virtù del suo essere carne di Cristo, Maria è in un primo tempo pregata in quanto madre *beata* che nutre il bambino e lo copre di baci e carezze; a lei, *felix*, si chiede di schiudere gli occhi dell'uomo sulla visione del cielo, permettendogli di ottenere la *beata fruitio Christi*, ossia di vedere «Dominum Christum in gloria maiestatis paterne et sibi assidentem Virginem Nostram Gentricem ipsius»⁴⁶. Poiché questo è un desiderio che sarà esaudito solo alla fine dei tempi, la madre viene allora supplicata in quanto *felix lugens* che soffre le ore della croce, chiedendole di mostrare almeno il dolore che provò per la morte di Gesù. Maria acconsente, ma a un patto: lei racconterà solo se il supplicante scriverà con le sue lacrime le pene avvertite da entrambi, madre e figlio. Il suo pianto diviene, così, uno strumento di narrazione e i suoi occhi il punto di vista dal quale ogni fatto è ripresentato e mostrato. Il *Tractatus* prosegue con la narrazione in terza persona delle gioie successive alla resurrezione sino all'assunzione di Maria e si conclude con una finale preghiera di intercessione affinché, una volta ammesso alla gloria eterna, la *Mater* divenuta *Domina* ottenga all'uomo la *visio* di Dio.

Altrove ho avuto modo di notare che l'intensa narrazione della passione svolta dalla madre costituisce un modulo drammaturgico innovativo, la cui peculiarità sta nel formulare un racconto fortemente empatico, scandito da scene viste dall'interno e perciò vissute non solo in presenza, ma in prima persona. Le immagini vengono disegnate secondo una dinamica partecipativa e immedesimativa che prima avvicina il lettore-spettatore a ciò che accade, episodio per episodio, poi lo include del tutto, facendolo diventare attore⁴⁷.

Qui voglio evidenziare che questo processo inclusivo è reso possibile esattamente dall'essere Maria *ianua* e il suo grembo luogo di incontro del divino e dell'uomo: poiché sua è la carne del Figlio, Maria è l'unica che può 'far passare' da una visione frontale e spettatoriale dell'altrove ad una percezione visiva ed

⁴⁵ Cfr. *Tractatus in Laudibus Sanctae Dei Genitrix*, Biblioteca Nazionale di Torino, Ms. E.V.4 (761) pubblicato in *Beati Oglerii de Tridino abbatis monasterii Locediensis Ordinis Cisterciensium in diocesi Vercellensi: opera quae supersunt ad orthographiam Ms-codicis bibliothecae regii Taurinensis athenaei nunc primum descripta ac notis declarata cura et studio Joannis Baptistae Adriani; cum proemio Josephi Raviola*, Torino, 1873, pp. 76-98, qui p. 79.

⁴⁶ Ivi, p. 76.

⁴⁷ Della particolarità del trattato di Oglerio e in dettaglio della sezione dedicata alla Passione mi sono occupata in Bino 2008²: 235-245.



esperienziale di Dio e del mistero di salvezza che si svolge economicamente nella storia.

Ianua coeli e *ianua historiae verbi*, insomma, come dispositivo della conoscenza carnale perfetta.

Figure



Fig. 1 Fastentuch di Gurk, 1458



Fig.2 Fastentuch di Zittau, 1472



Fig. 3 Virxe abrideira di Allariz, 1270 circa



Fig. 4-5 Notre Dame de Quelven, Guern, XVI sec.



Fig. 6 Vierge Ouvrante, Église Saint-André de Massiac, XV sec.



Fig. 7 Vierge Ouvrante, Musée historique de Kayserberg, 1380



Fig. 8 Vierge Ouvrante, Église Saint-Mathieu de Morlaix, 1390



Fig. 9 Schreinmadonna, Westpreußen, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1390



Bibliografia

- Areford, D.S. (2010), *The Viewer and the Printed Image in Late Medieval Europe*, Ashgate, Burlington.
- Bärsch, J. (2015), "Velum ante summum altare suspenditur ..." *Riten der Verhüllung und Enthüllung in der Liturgie des Mittelalters*, in Husslein-Arco, A., Pirker-Aurenhammer, V. (eds.), *Aktuell restauriert. Das Fastentuch-Fragment des Thomas von Villach*, Belvedere, Wien, 2015, pp. 95-111.
- Baumer, C. (1977), *Die Schreinmadonna*, in «Marian Library Studies», 9, pp. 239-272 e 10 (1978), pp. 207-208.
- Bino, C. (2008), *Dal trionfo al pianto. La fondazione del "teatro della misericordia" nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Vita e Pensiero, Milano.
- Bino, C. (2008²), "I Feel You". *Using the Mother Gaze to See Beyond the Otherness*, in «Comunicazioni Sociali», 40, 2, pp. 235-245.
- Bino, C. (2011), *La scena della memoria. Il teatro sacro cristiano tra retorica e rappresentazione nel Medioevo (IX-XII sec.)*, in Mazzoni, S. (ed.), *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Le Lettere, Firenze, pp. 36-56.
- Bino, C. (2015), *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XIII secolo)*, Le Lettere, Firenze.
- Boespflug, F. (1986), *Dio nell'arte: Sollicitudini nostrae di Benedetto 14. (1745) e il caso Crescenzia di Kaufbeuren*, Marietti, Casale Monferrato.
- Canals, J.M. (1961), *Oficio Parvo de la Virgen. Formas viejas, formas nuevas*, in «Ephemerides Mariologicae», 11, pp. 497-525.
- Canals, J.M. (1965), *El Oficio Parvo de la Virgen de 1000 a 1250*, in «Ephemerides Mariologicae», 15, pp. 464-475.
- Canetti, L. (2009), *Rappresentare e vedere l'invisibile. Una semantica storica degli "ornamenta ecclesiae"*, in Andenna, G., Melville, G. (eds.), *Religiosità e civiltà. Le comunicazioni simboliche (secoli IX-XIII)*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 345-405.
- Canetti, L. (2012), *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell'Europa cristiana*, Carocci, Roma.



- Carruthers, M. (1998), *'Machina memorialis'. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, trad. it. di L. Iseppi (2006), Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa.
- Didron, E. (1869), *Les Images ouvrantes*, in «Annales archeologiques» 26, pp. 410-421 e «Annales archeologiques» 27 (1870), pp. 51-55 e pp. 107-109.
- Dudeck, V. (2007), *I teloni quaresimali di Zittau come esempio di una forma speciale della devozione quaresimale nei paesi germanofoni*, in Zaccone, G.M., Ghiberti, G. (eds.), *Guardare la Sindone. Cinquecento anni di liturgia sindonica*, Torino, Effatà editrice, pp. 258-269.
- Durandus, G. (1859), *Rationale divinorum officiorum (1280)*, Napoli.
- Eggemeier, M.T., (2013), *A Sacramental Vision: Environmental Degradation and the Aesthetics of Creation*, in «Modern Theology», 29, 3, pp. 338-360.
- Emminghaus, H. (1981), *Fastentuch*, in Schmitt, O. (ed.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 7, pp. 826-848.
- Enders, J. (2000), *'Rhétorique', 'performance' et la mémoire de la violence*, in «Revue de musicologie», 86, 1, pp. 65-76.
- Facchini, U., Saraceno, L. (2007, eds.), *Opere di Pier Damiani, Poesie e preghiere*, Città nuova, Roma.
- Fowler, J.T. (1903), *Rites of Durham, being a description or brief declaration of all the ancient monuments, rites, & customs belonging or being within the monastical church of Durham before the suppression, 1593*, Surtees Society Publications, Durham, 1903.
- Gasti, F. (2016), *Fonti letterarie e fonti "tecniche" nelle Etimologie di Isidoro di Siviglia*, in «Sileno», 42, 1, p. 35.
- Gertsman, E. (2015), *Worlds within. Opening the Medieval Shrine Madonna*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- González Hernando, I. (2006), *La Virgen de San Blas de Burinondo en Bergara: ejemplo y excepcion de Virgen abridera trinitaria*, in «Annales de Historia del Arte», 16, p. 64.
- González Hernando, I. (2006²), *Un ejemplo de Virgen abridera de la Pasion: la Virgen de Boubon y la polémica en torno a sua autenticidad medieval*, in «Medievalia», 38, pp. 57-64.



- González Hernando, I. (2008), *Estudio de las Vírgenes Abrideras Tríptico: desarrollo en la Baja Edad Media y proyección en los siglos posteriores*, Tesis doctoral [Universidad Complutense de Madrid](#).
- González Hernando, I. (2009), *Las vírgenes abrideras*, in «Revista Digital de Iconografía Medieval», I, 2, pp. 55-66.
- González Hernando, I. (2010), *La reinterpretación de la herencia artística bajo-medieval: el caso de las Vírgenes abrideras trinitarias impulsadas por la Orden Teutónica*, in «Anales de Historia del Arte», volumen extraordinario, pp. 211-238.
- González Hernando, I. (2015), *De la virgen abridera de Felipe II a las abrideras de Indias: el descubrimiento de dos esculturas en México*, in «Boletín de monumentos históricos», 34, pp. 6-28.
- Hamburger, J.F., Bouché, A.-M. (2006, eds.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton.
- Holbert, K. (1997-1998), *The Vindication of a Controversial Early Thirteenth-Century "Vierge Ouvrante" in the Walters Art Gallery*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 55-56, pp. 101-121.
- Holly, F. (2010), *Empathy and Performative Vision in Oxford Corpus Christi College MS 410*, in «Ikon», 3, pp. 169-178.
- Jollès, B. (2000), *Marie, Triclinium de la Trinité*, in «Marianum», 62, pp. 63-76.
- Katz, M.R. (2009), *Behind Closed Doors: Distributed Bodies, Hidden Interiors, and Corporeal Erasure in Vierge Ouvrante sculpture*, in «RES. Journal of Anthropology and Aesthetics», 55-56, pp. 218-221.
- Katz, M.R. (2010), *Interior Motives; the Vierge Ouvrante/Triptych Virgin in Medieval and Early Modern Iberia*, Ph.D diss., Brown University.
- Katz, M.R. (2011), *Marian Motion: Opening the Body of the Vierge Ouvrante*, in *Meaning in Motion. The Semantics of Movement in Medieval Art*, Princeton University Press, Princeton, pp. 63-91.
- Katz, M.R. (2012), *The Non-gendered Appeal of Vierge Ouvrante Sculpture: Audience, Patronage, and Purpose in Medieval Iberia*, in Martin, T. (ed.), *Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture*, 2 voll., Brill, Leiden-Boston, I, pp. 37-91.



- Katz, M.R. (2014), *Mary, the Mirror. Sacred imagery and Secular Experience*, in *Picturing Mary. Woman, Mother, Idea*, Catalogo della mostra del National Museum of Women in Arts, Washington D. C. (5 Dicembre 2014-12 Aprile 2015), Scala Arts Publisher, New York, pp. 51-61.
- Kessler, H. (2004), *Seeing Medieval Art*, Broadview Press, Toronto.
- Kroos, R. (1986), "Gotes tabernackel": *Zu Funktion und Interpretation von Schreinmadonnen*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 43, 1, pp. 58-64.
- Leclercq, J. (1958), *Fragmenta mariana II. Formes successives de l'Office votif de la Vierge*, in «Ephemerides Liturgicae», 72, pp. 294-301.
- Leclercq, J. (1960), *Formes anciennes de l'office marial*, in «Ephemerides Liturgicae», 74, pp. 89-102.
- Lentes, T. (2006), 'As far as the eye can see ...'. *Rituals of Gazing in the Late Middle Ages*, in Hamburger, J., Bouché, A.-M. (eds.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton, pp. 361-373.
- Lerud, T.K. (2008), *Memory, Images, and the English Corpus Christi Drama*, Palgrave Macmillan, New York.
- Lia, P. (2007), *L'estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Masson, P. (1969), *Le "Novum Mariae V. Psalterium"*, in «Angelicum», 46, pp. 330-335.
- Martène, E. (1764), *De antiquis Ecclesiae ritibus libri tres*, II, *De Monachorum ritibus libri V*, III, *Caput X, Generales Quadragesimae consuetudines*, Venetiis.
- Mennekes, F. (1998), *Die Zittauer Bible. Bilder und Texte zum Großen Fastentuch von 1472*, Verlag Katholisches Bibelwerk, Stuttgart.
- Mondzain, M.-J. (2011), *Il commercio degli sguardi*, Medusa, Milano.
- Nelson, R.S. (2007), *Empathetic Vision: Looking at and with a Performative Byzantine Miniature*, in «Art History», 30, 4, pp. 489-502.
- Pentcheva, B.V. (2006), *The Performative Icon*, in «The Art Bulletin», 87, 4, pp. 631-655.
- Perdrizet, P. (1908), *Étude sur le "Speculum humanae salvationis"*, Champion, Paris.



- Picasso, G. (1990), Bernardo di Chiaravalle, *Sermoni per le feste della Madonna*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo.
- Pinchover, L. (2012), *The Gurker Lenten-Veil as a Product of its Immediate Surrounding*, in Wakounig, M. (ed.), *From Collective Memories to Intercultural Exchanges*, LIT, Münster, pp. 85-116, pp. 85-116.
- Radler, G. (1990), *Die Schreinmadonna "Vierge ouvrante": von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland: mit beschreibendem Katalog*, Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
- Rainer, O. (2005), *Das Gurker Fastentuch*, Verlag Carinthia in Komm, Klagenfurt.
- Reynolds, B.K. (2016), *Gateway to Heaven. Marian Doctrine and Devotion. Image and Typology in the Patristic and Medieval Periods*, New City Press, New York, pp. 204-205.
- Righetti, M. (1969), *L'anno liturgico nella storia, nella messa, nell'ufficio*, 4 voll., Ancora, Milano.
- Ritz, J.M. (1934), *Schreinfiguren*, in *Volkskundliche Gaben. John Meier zum Siebzigsten Geburtstage dargebracht*, De Gruyter, Berlin-Leipzig, pp. 168-169.
- Sarrete, J. (1913), *Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes et la Vierge ouvrante de Palau-del Vidre: Iconographie Mariale*, Imprimerie-Librairie G. Loupiac, Lezignan [Aude].
- Scaramuzzi, D. (1987), *Totius Trinitatis nobile triclinium. Maria e la trinità*, in «Rivista di scienza religiosa», 1, p. 291.
- Schießl, U. (2000), *Technical Observations on the so-called "Großes Zittauer Fastentuch": a Lenten Veil dating from 1472*, in Villers, C. (ed.), *The Fabric of Images. European paintings on textile supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Archetype Publication, London, pp. 99-108.
- Schleif, C. (1984), *Die Schreinmadonna im Diözesanmuseum zu Limburg: Ein verfehmtes Bildwerk des Mittelalters*, in «Naussiche Annalen», 95, p.p. 39-54.
- Schmid, A. (1958), *Die Schreinmadonna von Cheyres*, in *Lebendiges Mittelalter: Festgabe für Wolfgang Stammler*, Fribourg, pp. 130-162.
- Schmidt, H. (1954), *Officium parvum B. M. V. et Breviaria parva in religiosis tam Fratrum quam Sororum Congregationum*, in «Periodica de re morali», 43, pp. 115-133.
- Schmid, G. (1984), *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, H. Bohlaus Nachf, Graz.



- Schmid, G. (1993), *Bibbia dei poveri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Treccani, Roma, III, pp. 487-491.
- Sörries, R. (1988), *Die Alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit*, Universität von Carinthia, Klagenfurt.
- Scribner, R. (1989), *Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany*, in «The Journal of Religious History», 15, pp. 448-469.
- Tripp, D.K. (1989), *The spirituality of the Little Office of the Blessed Mary and the Office of the Dead*, in «Worship», 63, pp. 210-232.
- Vloberg, M. (1963), *Vierges Ouvrantes. Caracteres et classification*, in «Sanctuaires et pelerinages», 30, pp. 25-34.
- Williamson, B. (2013), *Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence*, in «Speculum», 88, pp. 1-43.
- Wilson, A., Lancaster Wilson J. (1984), *A Medieval Mirror (Speculum Humanae Salvationis) 1324–1500*, University of California Press, Berkeley.
- Beati Oglerii de Tridino abbatis monasterii Locediensis Ordinis Cisterciensium in diocesi Vercellensi: opera quae supersunt ad orthographiam Ms-codicis bibliothecae regii Taurinensis athenaei nunc primum descripta ac notis declarata cura et studio Joannis Baptistae Adriani; cum proemio Josephi Raviola*, Torino, 1873.