

**LE MADONNE DAL VOLTO FOSCO E LO *ZODIACO DI MARIA*
DI SERAFINO MONTORIO
RIFLESSIONI SEMIOTICHE SULL'EVOLUZIONE DELLE RAPPRESENTAZIONI
DEL VOLTO MARIANO NEL MERIDIONE ITALIANO FRA I SECOLI XII–XVII**

ANTONIO PIO DI COSMO

ABSTRACT: This research investigates the depiction of the faces of certain Black Madonnas mentioned in *Lo Zodiaco di Maria*, a collection of foundational legends of Marian sanctuaries in the Kingdom of Naples, published in 1715 by the Dominican Father Serafino Montorio. Particular attention is given to the evolution of the formulas used to describe the Virgin's face over an extended period, analyzed through the lenses of semiotics and the visual arts. The study explores how these descriptions reflect the development of Roman–Oriental descriptive conventions, in relation to both political changes in the kingdom and the shifting trends in local artistic traditions.

La presente ricerca indaga la rappresentazione del volto di alcune Vergini nere menzionate nello *Zodiaco di Maria*, una raccolta di leggende sulla fondazione dei santuari mariani del Regno di Napoli, pubblicata nel 1715 dal padre domenicano Serafino Montorio. Particolare attenzione viene dedicata all'evoluzione, nel lungo periodo, delle formule utilizzate per descrivere il volto della Vergine, analizzate attraverso le categorie della semiotica e delle arti visive. Lo studio indaga queste formule visive che riflettono lo sviluppo delle convenzioni descrittive romano orientali, in relazione ai mutamenti politici del Regno e all'evoluzione delle tendenze artistiche locali.

KEYWORDS: *Vierge noire*; *Zodiaco di Maria*; Father Montorio; Visual culture; Marian effigies

PAROLE CHIAVE: *Vierge noire*; *Zodiaco di Maria*; Padre Montorio; Cultura visuale; Effigi mariane

Un siffatto studio vuol ripensare le strategie di traduzione visiva concernenti il volto di Maria, attraverso l'analisi di alcuni documenti visuali riferibili alla particolare tipologia conosciuta come "*Vierge noire*"

(Vergine nera). L'espressione, nata in Francia durante l'Ottocento, doveva servire ad agevolare il lavoro degli Ispettori generali dei Monumenti storici che, su direttiva del Ministero degli Interni, catalogavano i beni mobili conservati nelle chiese inglobate nel patrimonio dello stato.

Consideriamo poi come alcuni *loci mirabiles*, connessi alla fondazione dei santuari in cui sono custodite queste peculiari rappresentazioni dal viso fosco, vengano riportati in un testo devozionale mariano, lo *Zodiaco di Maria*, compilato dal padre domenicano Serafino Montorio e pubblicato a Napoli nel 1715⁽¹⁾. Il volume ricorre ad articolati riferimenti alla cultura immateriale legata all'astronomia e la utilizza come pretesto per tessere le lodi della Vergine. Raccoglie perciò narrazioni meravigliose relative alle effigi mariane più venerate e considerate miracolose nel Regno di Napoli, organizzandole geograficamente e associando ciascuna di esse a una delle dodici costellazioni zodiacali. Questo approccio metaforico, favorito negli studi mariologici a partire dal XVII secolo, crea un testo stratificato e aperto a molteplici interpretazioni. Il domenicano propone dunque un racconto complesso che nei suoi significanti di superficie esalta il Nome della Vergine come "venerabile agli angeli, dolcissimo agli uomini e tremendo ai demoni", mentre delinea i miracoli della Madre di Dio, la quale a loro tramite ha acquisito uno "speciale dominio sopra il Regno di Napoli" (Montorio 1715, *Praefatio*). In questo modo, le dodici province del Regno sono assimilate ai segni zodiacali illuminati dalla Madre di Dio, formando un'efficace metafora che si colora di scopi soteriologici nelle intenzioni del redattore. Tuttavia, il complesso impianto retorico conserva motivi tipici del contesto culturale napoletano, che rimandano alle tradizioni intellettuali orfiche e pitagoriche basate sul principio: "Ciò che è in basso è uguale a ciò che è in alto, e ciò che è in alto è uguale a ciò che è in basso" (*Tavola di smeraldo*, v. 2). In questo modo, padre Montorio non solo delinea una geografia della devozione napoletana, ma propone su un piano di lettura più profondo una stringente associazione tra la Chiesa e il Regno, in uno ad una sovrapposizione di interessi condivisi da entrambi. Qui la Vergine, opportunamente onorata, diventa garante dell'alleanza trono-altare che ha governato la politica locale dal XVII secolo fino ai moti liberali nel quadro della *Realpolitik*.

(1) Circa la figura di Serafino Montorio, cfr. Milante (1745); Minieri Riccio (1844).

Il presente studio si concentra pertanto su una serie di dipinti e sculture che devono costituire uno sparuto *corpus*, ma sufficiente ad indagare la parabola evolutiva della fisionomia utilizzata per tradurre il volto della Vergine, approfondendone le singolari caratteristiche fenotipiche attecchite e sviluppatesi in un'area relativamente omogenea dal punto di vista della cultura religiosa materiale e immateriale.

Si considerano allora delle rappresentazioni mariane che presentano un marcatore visuale dotato di attendibilità storica, quale la pelle “colore del grano”, ritenuta una caratteristica propria della Vergine, stando a quanto riferito da Giovanni Damasceno (*De sanctis et venerandis imaginibus*, 3). Tali effigi presentano poi tratti somatici rispondenti a quelli tipizzati dall'iconografia romano orientale, che ritroviamo — tra le molte — nelle icone della Madonna di Casaluce o della *Materdomini* di Nocera Superiore, le quali costituiscono un'alternativa rispetto ai canoni eurocentrici a cui il fruitore medio “moderno” è normalmente assuefatto. Perciò si persegue lo sviluppo del fenotipo ivi cristallizzato, che progressivamente si libera dai canoni bizantini ed assume forme nuove, come dimostrato dalla tavola della Madonna del Carmine di Napoli, detta anche la “Bruna”, la quale colpisce con la sua grazia tutta francese, capace di rinnovare gli *standards* del tipo della *Glykophilousa*. Di seguito passa per la Madonna di Costantinopoli venerata nella Cattedrale di Bari, la quale di bizantino conserva solo l'eponimo e la pelle scura, condivisa con una qualsivoglia *Theotòkos*, poiché viene rappresentata secondo i canoni di moda al momento della sua produzione (metà del Cinquecento). Si ripiega poi su un'opera di Scuola cretese come la Madonna della strada di S. Lorenzo Maggiore, che rimanda agli esperimenti di ripensamento delle formule utilizzate per le icone avvenuti in Candia. Termina, infine, nella graziosa rappresentazione del volto dagli occhi grandi e sereni della Madonna di Viggiano che, con i suoi capelli biondi e ondulati di chiaro gusto nordico e la sua bocca piccola, costituisce la felice mediazione fra due formule rappresentative antitetiche. I documenti visuali vengono conseguentemente analizzati alla luce delle categorie cognitive delle discipline visuali e della semiotica in particolare, per decodificare le strategie di visualizzazione utilizzate per la costruzione dei fenotipi delle differenti rappresentazioni della Vergine, evidenziandone le peculiarità fisionomiche, ma anche quegli elementi

della semantica facciale destinati a perdurare, con particolare attenzione al loro spiegarsi sul piano sincronico e diacronico.

1. Le Madonne nere e le probabili ragioni di una *quaestio complexa*

Occorre premettere che il tema delle “Madonne nere” costituisce una questione complessa che ha fatto versare fiumi d’inchiostro (tra i molti, cfr. Bonvin 1989; Courtillé 1991; Barral i Altet 2009, pp. 265–276; Fazio 2012). Tuttavia, il dibattito accademico ha indugiato su una problematica che potremmo qualificare piuttosto come un’invenzione della storiografia contemporanea, la quale poco o nulla ha a che fare con la religiosità medievale (Barral i Altet 2010, p. 108). Parallelamente, osserviamo come il fenomeno venga spiegato attraverso teorie a volte davvero fantasiose, senza tentare prioritariamente di individuare una precisa cronologia per la produzione/rimodulazione delle singolari effigi della Vergine. Ciò ha generato molta confusione senza riuscire ad approdare ad una teorizzazione capace di dare una risposta onnicomprensiva rispetto alle esigenze della committenza e/o alla funzionalità del contesto liturgico.

Diversamente, gli annerimenti dei volti sono stati giustificati attraverso un arcano procedimento dal carattere simbolico, che potrebbe alludere ad una palingenesi e/o rigenerazione dell’umanità, riconducibile a pratiche occultiste con un chiaro richiamo all’alchimia, rendendole un prodotto per/ed opera di iniziati.

Raffrontiamo una problematica che si complica alla luce del tentativo di assorbimento di queste “Madonne Nere”, nell’intermezzo fra le due guerre mondiali, nella *réclame* del movimento femminista (Lustenberger 2010, pp. 292–293) ed a causa degli studi di Carl Gustav Jung sul matriarcato. Quest’ultimo ha persino collegato la singolare tipologia della Vergine ad “archetipi psicologici”, delineando un *fil rouge* che la connette alla dea Kali, notoriamente connotata da un volto scuro, nonché alle dee celtiche della fertilità, perorando l’idea di una rifunzionalizzazione delle antiche divinità femminili, che vengono “addomesticate” dal cristianesimo (*ivi*, p. 293). Non sorprende allora il rimando — non certo peregrino — in alcune *legendae* a credenze

pre cristiane e la connessione della “*Vierge noire*” con le effigi di Iside e Cibele, anch’esse notoriamente caratterizzate da un volto nero (Giani Gallino 1989, p. 23). Per il geologo Barthélemy Faujas de Saint Fond, la primitiva Madonna nera venerata nel santuario di Le Puy in Francia viene identificata con una statua di Iside, giunta dall’Africa e poi convertita in oggetto di culto cristiano (Faujas de Saint Fond 1778, pp. 417 sgg.; Forsyth 1972, pp. 20 e 103). Tale teoria affonda le radici nella *legenda* di fondazione del santuario sistematizzata dal canonico Fayard, che data al decimo secolo l’arrivo della statua della Madonna per opera di un re di ritorno dalla crociata, che le tradizioni locali di seguito identificano con Luigi VII o Luigi IX (Barral i Altet 2010, p. 98; Barral i Altet 2009, pp. 266–267). Differentemente, il gesuita Wilhelm Gumpfenberg esagera in fantasia, quando sostiene che in Le Puy venga venerata un’effigie proveniente dall’Egitto, giunta per opera del profeta Geremia, il quale aveva profetato agli egizi la nascita del Salvatore. Si consolida così una tradizione che non si limita a riferire un’origine egiziana del simulacro, ma postula addirittura una rifunzionalizzazione di un’antica statua di Iside dalla pelle scura, donata probabilmente da un pellegrino, la quale viene venerata *in loco*, fino a che non è sostituita dai monaci a servizio del santuario con una Madonna “bianca”. A seguito delle pressioni dei devoti la nuova immagine viene appositamente ridipinta e resa scura per venire incontro alle loro esigenze (Barral i Altet 2010, p. 98).

Non si deve nemmeno trascurare la connessione di queste Madonne nere con Diana efesina, tradizionalmente caratterizzata anch’essa dalla pelle scura. Consideriamo poi come il meraviglioso operato dalla Vergine nel Meridione italiano, i cui racconti sono sistematizzati nel citato *Zodiaco*, in uno con le narrazioni degli eventi miracolosi compiuti dalla Madonna in Catalogna, raccolte nel *Jardín de María plantado en el principado de Cataluña* opera del domenicano Narciso Camós edita nel 1657, voglia rappresentare Maria come intercessore universale, la quale preserva “tutto ciò che necessitava protezione: viaggiatori, marinai, raccolti, piante [...]”, ma anche animali e donne incinte (Alves 2015, p. 163). Osserviamo come nella pratica devozionale di questi due regni (culturalmente e religiosamente affini) la Madonna possa assumere le competenze della più antica vergine protettrice della

fertilità nel Mediterraneo, la prefata Diana. Tanto per Camós, quanto per Montorio, le immagini miracolose della Vergine, che sovente sono oggetto d'*inventio* da parte di animali, sia domestici, sia selvatici, le quali se pregate dominano le forze metereologiche, siano oberate del compito di affermare la potenza di Maria, la quale si appresta a divenire la nuova “signora della natura” (Rubin 2009, p. 379). Non sorprende, dunque, che — da un certo punto in poi — le effigi ritenute più potenti in questo ambito presentino un volto scuro, il quale deve ricordare l’antica divinità efesina. L’idea è condivisa pure da Marina Warner, che in *Alone of All Her Sex* vede in Maria una promotrice “mediterranea della fertilità”, dei raccolti e delle donne (Warner 1976, p. 276). E se Warner addita nella Madonna Nera di Montserrat una “levatrice” soprannaturale, assimilabile a Diana, la Madonna venerata nella cattedrale di Tortosa è rappresentata come “l’albero divino [...] il cui grembo verginale ci ha donato il frutto più dolce e saporito: Cristo” (Camós 1657, p. 189). Lo stesso accade per molte Madonne del Meridione italiano, specie quelle dal derma scuro, di cui — tra le molte — si ricorda quella di Siponto (Montorio 1715, p. 685), le quali presentano caratteri frugiferi e si dimostrano capaci di tutelare gli armenti e le bestie in generale.

Si è pure tentato di ricondurre la patina scura delle effigi all’invecchiamento del legno, al fumo delle candele poste dinanzi o agli acidi dell’aria, poi potenziata artificialmente con la pittura. Una simile situazione accidentale deve essere però confermata caso per caso. E se tale tesi può essere considerata plausibile per alcune madonne nere di Puglia e Basilicata in cui l’annerimento, causato dal naturale degrado del legname, ha assuefatto i devoti, spingendo ad un’enfaticizzazione del colore scuro dei volti a mezzo di ridipinture, il più delle volte si realizza però *ex novo*, con lo scopo di evocare le origini orientali del simulacro e con esse di una maggiore potenza miracolosa (Barral i Altet 2009, p. 272). Tale processo pare iniziare sin dal periodo romanico come equivocamente sostenuto da Louis Bréhier (1924, pp. 205–208). Una simile tesi viene ripresa da Xavier Barral i Altet che riconduce l’annerimento alla volontà di evocare i primordi del cristianesimo, mentre nel Meridione italiano le icone e le statue lignee rese “nere” devono rimandare sin dai secoli XII–XIII direttamente a Costantinopoli o ad un

oriente sicuramente esotico (Barral i Altet 2009, pp. 272–273; Barral i Altet 2010, p. 99). Il ripensamento dell'estetica delle raffigurazioni è pure favorito fra Seicento e Settecento dall'attività degli ecclesiastici locali, i quali pongono mano alle *legendae* di fondazione dei singoli santuari e le riformulano per dimostrare prestigio e vetustà del culto prestato alle effigi possedute, attraverso il rimando ad una traslazione da Costantinopoli o dalla Terrasanta, nonché con l'attribuzione a san Luca (Andrea di Creta, *De sanctarum imaginum*, cit. in Bacci 1998, p. 11).

I dati in nostro possesso estratti da restauri ed interventi sulle effigi ci spingono a sostenere che sin dalla prima età moderna (fine secolo XIV), si predispose la modifica cromatica dell'incarnato di alcune effigi per venire incontro alle esigenze della devozione popolare. E se non possediamo fonti medievali che dimostrano una diffusa devozione verso le Madonne nere, possiamo affermare con certezza che alcune statue della Vergine come quelle di Vauclair e d'Orcival vengono ridipinte in epoca precoce, mentre altre come le effigi di Marsat e Clermont sono state annerite solo agli inizi dell'Ottocento (Cassagnes–Brouquet 1990; Cassagnes–Brouquet 2010, pp. 114–115). Ne evinciamo che i volti foschi diventano “una norma figurativa” molto tardi e solo in epoca a noi vicina. Diversamente, la Vergine di Le Puy (Barral i Altet 2010, p. 89; Barral i Altet 2009, p. 266) risulta oggetto di un curioso annerimento progressivo, prima si ricolore il volto, poi le mani come testimoniato dal Libro d'Ore di Margherita d'Austria (fine secolo XV). Non deve meravigliare che l'annerimento non avvenga in epoca medievale, poiché il nero per l'immaginario dell'uomo medievale rimanda direttamente alle tenebre ed al male. Pertanto, la concezione di una “Madonna Nera era iconograficamente, simbolicamente, ma anche devozionalmente una vistosa eccezione nel panorama religioso medievale” (Bernardi 2010, p. 347).

Nonostante le diffidenze di certa letteratura, una delle più plausibili giustificazioni del ricorso alla ridipintura affonda le proprie ragioni nel *Cantico dei Cantici* 1, 5–6, laddove si afferma: “*Nigra sum, sed formosa*”. Per Klaus Schreiner la congiunzione avversativa deve significare come il concetto di *formositas* sia inserito per controbilanciare la diffusa percezione negativa della *negritudo*. Questa linea di interpretazione perorata nei secoli XI–XIII dai monaci della grande famiglia di

san Benedetto, che minimizza la stessa *negritudo* come segno di “inferiorità sociale, culturale, fisica”, in ragione della *formositas* vuol esaltare la Vergine quale espressione incontrovertibile di “perfezione” e “grazia” (Fazio 2012; Schreiner 1995, pp. 135–152). L’elaborazione viene infine finalizzata a promuovere la devozione alle Madonne Nere, spesso collocate nelle loro abbazie.

2. La *pulchritudo* della Vergine: le formule di traduzione visuale e la tradizione letteraria edificante

Occorre innanzitutto indagare le strategie di costruzione delle formule utilizzate per descrivere gli esseri umani nelle icone, sottolineando come la tradizione visuale romano orientale abbia rielaborato non solo i grandi schemi dell’arte ellenistica, ma ha metabolizzato anche l’arte della periferia dell’impero e quella prodotta al di fuori dei suoi confini, tanto che per Aby Warburg configurano “innanzitutto documenti della sopravvivenza dell’antichità” (Warburg, cit. in Spinelli e Venuti 1988, vedi anche Belting 2001, p. 105). Per Olivier Clément le soluzioni visuali esprimono una convergenza ed una relazione addirittura “planetaria”, tant’è che in esse si intravede:

il genio indo-europeo con il suo polo dell’umanesimo greco-latino e il suo polo immaginifico indo-iraniano, in cui il sensibile si spiritualizza e l’intelligibile prende forma; ecco il genio semitico con il suo polo antiocheno, dove Dio diviene patetico nell’uomo, e il suo polo alessandrino, dove l’uomo si fa impassibile in Dio; ecco, sotto il manto ellenistico, ricomparire i morti egiziani dagli occhi immensi, vivi di una vita impersonale; ecco l’ascesa degli dei dell’Oronte che rinascevano a primavera (Clément 1978, pp. 13–15; cit. in Zibawi 1993, p. 8).

Se ne evince che tali tradizioni visuali vengono metabolizzate entro le strategie di costruzione dell’icona per rendere visualizzabile l’uomo primigenio. Colpisce ancora come le rappresentazioni della Madre di Dio si orientino attorno ad un preciso simbolismo che è frutto di una complessa riflessione teologica sulla componente corporea della

Vergine, che è necessariamente legata “al triplice concetto di verginità, incarnazione e redenzione”, il quale modella la liturgia e le forme di culto prestatele, da quelle auliche alle più popolari. Tutte queste si concentrano necessariamente sul volto di Maria, in quanto le sue effigi devono dare l’idea che Ella effettivamente ascolti le preghiere del fedele, mentre i suoi seni con cui da nutrimento al Redentore ed il suo utero atto a rendere concreta l’incarnazione devono costituire la via di accesso “senza mediazione” alla grazia (Barral i Altet 2009, p. 266).

Tale finalità è ben esplicita dal *Kontàkion* della Festa dell’Ortodosia: “Il Verbo indescrivibile del Padre si è fatto descrivibile incarnandosi da te, Madre di Dio. Avendo ristabilito nella sua dignità originale l’immagine insudiciata, l’unisce alla bellezza divina”. Pertanto, è Cristo, il nuovo Adamo, a fornire il modello “al primo”, mentre “l’antenato non è che un’imitazione del nuovo” (Cabasilas 1960, p. 183).

I prodotti visuali delineano allora un uomo “primigenio”, rappresentato quale sottoprodotto della preghiera e della meditazione sulla Parola. I corpi dei raffigurati appaiono perciò assai “magri” e le proporzioni sono volutamente “allungate”, tant’è che sono raffigurati quasi come se “non avessero più un sesso”. Gli effigiati si presentano allora “liberati dal peso e dalla pesantezza [...] — mentre le formule di visualizzazione devono accentuare — il carattere ieratico dei volti” (Zibawi 1993, p. 65). L’indagine si concentra allora sulle categorie rappresentative che orientano la costruzione del viso, le cui fattezze si ispirano ad una precisa geometria con carattere sacrale. Quello della Vergine — in particolare — viene connotato da occhi grandi e ieratici, addirittura sproporzionati, carichi di sovrumana intensità, solitamente inquadrati da due sopracciglia delineate con precisione, che formano due archi perfetti e rendono lo sguardo più intenso. Le maestranze pittoriche indugiano allora sull’espressione materna, che deve apparire intensa e connotata da un “sereno distacco”, ad indicare la sua alienità a tutto ciò che è terreno. Consideriamo come il suo *visus* venga poi predisposto per attirare l’attenzione dell’astante e dare l’illusione che questa guardasse direttamente il fruitore del prodotto, al fine di attirarne lo sguardo (guardare per essere guardata dunque), invitandolo così al dialogo non solo visivo. I suoi occhi devono difatti introdurlo all’atemporale in cui vive la rappresentata. Di contro le orecchie che incorniciano il volto si fanno

piccole e sproporzionate rispetto agli occhi. Sembrano quasi sparire, perché l'effigiata è tutta rivolta al mondo interiore, in cui medita la Parola che è suo Figlio. Al contempo, l'ovale si allunga e la mascella deve presentarsi necessariamente simmetrica e regolare. La raffinata fattura del naso è connotata da una linea delicata (a volte tagliente), che conferisce una ricercata "nobiltà" e ne enfatizza la *tranquillitas*, mentre le narici appaiono sempre sottili e sembrano vibrare. La bocca è piccola ed appena pronunciata, resa con colore terroso, al fine di non suscitare sensualità. Nonostante tale necessità non deve nascondere una linea di disegno comunque sinuosa. Osserviamo come, nonostante tali accorgimenti, "il volto [...] — debba presentarsi sempre — androgino, efebico, [...] — quale — segreto dell'integrità dell'uomo edenico prima della scissione originaria" (Zibawi 1993, p. 66). I tratti somatici vengono così ridotti a "cifra simbolica", mentre la fisiognomica viene tradotta con rigido "geometrismo volumetrico", tanto che la violazione delle proporzioni deve derogare la grammatica rappresentativa naturalistica ed ottimizzare l'attitudine affabulatoria della rappresentazione (per la storia delle icone, cfr. tra i molti Gharib 1993; Sendler 1985; Bevan 1940, pp. 32–35; Dobschütz 1899, pp. 20–24; Kondakon 2009, pp. 10–25; Klein 1933, pp. 14–15; Uspenskij e Loskij 2007; Bernardi 2007). Se ne deduce che il documento visuale rappresentante la Vergine è pensato appositamente per costituire un luogo iconico dell'incontro tra osservante e osservato, reso capace di mediare attraverso le accortezze grafiche fra la transitorietà dell'uomo e l'eternità in cui si colloca la Madre santa, per offrire al fruitore un'esperienza di fede performante. Si riflette allora sulle strategie di costruzione di una peculiare declinazione della "cultura del volto", che vede la Vergine come protagonista. Tali tattiche aprono alla possibilità di indagare tanto i meccanismi biologici, quanto quelli sociali, culturali e religiosi, che uniti alle tendenze della moda artistica, nonché alle scelte di committenti e maestranze inducono alla strutturazione di una *facesphere* sacra, volta ad essere percepita "sia individualmente, sia collettivamente" da parte dei fedeli di una determinata confessione, ma anche di una più vasta comunità. Si indaga allora la predisposizione di un linguaggio volto ad ottimizzare la costruzione di una determinata identità per il personaggio sacro, che "emerge in modo olistico e che è in contrasto con altre *facesphere*" (Leone 2021, p. 276).

E se le icone della Vergine (come quelle dei santi dopotutto), fondano la liceità della loro produzione nell'incarnazione, non stupisce che la nascente mariologia si sia concentrata sugli effetti dell'ipostasi divina, esaltando le qualità materne della Vergine. Nemmeno meraviglia che in tempi precoci e precedendo la *defnictio* del Concilio di Efeso, Proclo di Costantinopoli possa adoperare l'epiteto *Theotòkos* per magnificare Maria, legando le sue glorie definitivamente alla capacità generativa ed alla fertilità divina (Proclo di Costantinopoli, cit. in Di Nola, Gharib, Gambero e Toniolo 1988, I, p. 565; cfr. Maggioni 1996, p. 99). Di seguito, si riflette sulla produzione poetica di Romano il Melode, il quale — tra i molti cantori della Madonna — si è concentrato proprio sulla corporeità di Maria e sull'effettività dell'acquisizione della natura umana da parte del Figlio di Dio nel processo ipostatico.

Si considera allora il secondo *Kontàkion* di Natale composto dal citato Romano, laddove indugia sulla valenza della voce materna, mentre canta la ninna nanna al Figlio, sui suoi seni che offrono il latte con cui viene nutrito ed ovviamente sul grembo in cui si realizza l'incarnazione (Gharib 1981; Maisano 2002; Barkhuizen 1986, pp. I, 17–28, parte I; vol. I, pp. 268–281, parte II, vol. II).

Osserviamo innanzitutto come un gesto della normale quotidianità di una mamma, che accudisce il figlio e lo intrattiene col canto, divenga spunto per una riflessione soteriologica. L'inserimento del motivo del canto non è però una concessione ai normali vezzeamenti riservati agli infanti, ma vuole evocare un passo di Basilio di Cesarea, il quale ricorda la forza della parola pronunciata dal Cristo, la quale attira la sua *audience* come una melodia (Basilio di Cesarea, cit. in Heinz Mohr 1984, p. 256). Se ne evince che il canto di Maria, definito λιγυρός κέλαδημα (2str 5, 5) assume in questo inno dedicato alla commemorazione della maternità divina, fissata dal calendario liturgico della Grande Chiesa al 26 dicembre, la stessa potenza del verbo di Cristo. Come tale pare dotato di forza vivificante, tanto che è capace di risvegliare dal sonno mortifero del peccato Adamo ed Eva e li libera temporaneamente dalla bocca di Ade in attesa del Grande Sabato. E sebbene per José Grosdidier de Matons i progenitori non debbano essere intesi come personaggi storici, ma quali “simboli dell'umanità che celebra il mistero della redenzione” (Grosdidier de Matons 1977, p. 82),

chi scrive crede che il loro inserimento è tutto funzionale alla narrazione e la loro temporanea resurrezione — oltre ad ottimizzare la narrativa — è volta a persuadere il fedele circa la valenza del potere facente capo alla Vergine. Ella, in ragione del *fiat* al progetto divino e per la conseguente maternità divina, compie in ossequio a Gv 14, 17 anche “cose più grandi” del Figlio.

Consideriamo come all'esaltazione della potenza del canto materno corrisponda l'enfaticizzazione del senso che rende funzionale ai fini soteriologici la parola: l'udito. E se Adamo si limita a descrivere il canto dal punto di vista acustico come “armonioso, mormorio soave, melodioso”, colpisce come Eva possa paragonare la voce della Vergine al canto di una rondine (Petersen 2012, p. 51, vedi anche Barkhuizen 2008, pp. 1–22). La metafora si dimostra altamente significativa, poiché rimanda direttamente al tempo di primavera in cui si celebra la resurrezione. Un'idea che viene specificatamente “insufflata” attraverso la ricorrenza del lemma ὄρθρος con cui il Vangelo di Luca (24, 1) indica il mattino di Pasqua. Raffrontiamo una sagace evocazione, rafforzata attraverso il ricorso al verbo ἀνίστημι, che presentifica pure il risveglio della primavera, alla quale viene ricondotta anche l'Incarnazione (altra festa che non casualmente si svolge all'inizio di quella stagione), in quanto sul piano speculativo possono essere entrambe intese come “premesse della Risurrezione escatologica” (Mulard 2011, p. 136). Il martellante riferimento non deve meravigliare, tanto il Natale, quanto la commemorazione della maternità divina sono teleologicamente orientati al mattino della resurrezione, che costituisce non solo la chiave dell'anno liturgico ma anche l'evento centrale dell'economia della salvezza.

Al contempo, si puntualizza come il porre l'attenzione sul canto di Maria abbia profonde implicazioni soteriologiche, che investono la funzionalità del corpo nell'economia della salvezza e pongono in un quadro edificante i sensi umani, poiché per Romano, a dire di Georgia Frank, i “sensi portano la coppia più vicina a Dio [...] — mentre — la rieducazione dei sensi non è altro che la ri-creazione del primo uomo, modulata sul racconto di Gen 2” (Frank 2005, p. 168).

L'inno continua con la magnificazione del corpo di Maria e propone l'accorata preghiera dei progenitori alla Vergine, la quale è lodata dalla tradizione patristica per il suo “orecchio recettivo” (*ibidem*). Questa

non solo si limita ad ascoltarli, ma si commuove nel profondo al fissarli in quanto “madre compassionevole”. Promette così di esercitare la sua intercessione, affermando: “diventerò per voi avvocata presso il mio Figlio. Cacciate la tristezza, ho partorito la gioia” (str 10, 7–11, trad. it. Broggi 2019–2020).

Constatiamo come Romano passi a magnificare il ruolo dei seni di Maria, la cui funzione nutrizionale per il Cristo costituisce solo il significativo più superficiale. Precisa allora come la madre eserciti la propria intercessione non tanto con la profusione di accorate preghiere, quanto attraverso la corporeità ed il contatto fisico costante nella sussunzione del latte da parte del Figlio. Nel porgere il seno allora può esclamare:

Io non sono soltanto tua madre, Salvatore misericordioso, e non senza ragione allatto colui che del latte è il largitore, ma per tutti io rivolgo a te la mia supplica. Portavoce e vanto mi hai reso di tutta la mia stirpe, la terra ha in me una protezione perenne, una rocca e una fortezza (1str 23, 5–6, trad. it. Broggi 2019–2020).

L’apostrofe materna costituisce un pezzo di bravura retorica, capace di parlare su più piani. Osserviamo come sul versante più superficiale la connessione fra il cibo e l’intercessione riveli un legame che ha radici molto profonde ed affonda sia nel pensiero magico, sia nel substrato culturale della tradizione religiosa comune al mondo mediterraneo. I riti tradizionali contemplano la nutrizione rituale delle divinità attraverso la devoluzione delle offerte, solitamente sotto forma di incinerazione e soave fumo, le quali sono sempre accompagnate da molte suppliche. Se ne deduce che Romano ha ben presente le antiche pratiche devozionali, che il cristianesimo trasforma in incruente. Raffrontiamo una plausibile lettura che è confermata dalla stessa Vergine, la quale apostrofa il Figlio: “Devo offrirti il mio latte o la mia lode?” (trad. it. Broggi 2019–2020). Lascia così intendere come quello rappresentato nell’inno debba essere percepito come un vero e proprio atto rituale e di culto, che — come tale — si inserisce entro la logica del rendimento di grazie e dell’intercessione liturgica.

Su un piano più profondo Romano vuol parlare all’inconscio di ogni uditore del suo inno, poiché rimanda alla sfera dell’infanzia e

all'allattamento da questi sperimentato. Alla luce di questa sottile evocazione mnemonica si comprende come il Melode abbia optato per una formula di sicuro successo, che deve ben predisporre il pubblico, allorché stimolato dai ricordi della propria infanzia a confidare in Maria, come nella propria madre. L'espedito retorico — attraverso il richiamo dell'allattamento — deve davvero persuadere che il Figlio sia propenso a concedere qualsivoglia grazia in ragione di un *background* mnemonico comune all'uditorio.

A dimostrazione dell'efficacia di questo tipo di intercessione nutrizionale, Romano aggiunge la puntuale risposta del divino Bambino:

O madre, io li salvo sia per te sia attraverso te [...]. Per la tua stirpe io dimoro in questa mangiatoia e dalle tue mammelle per mia volontà ora succhio il latte: per amor loro tu mi reggi fra le braccia. Ecco, tu vedi e stringi colui che i Cherubini non possono guardare, e come figlio mi accarezzi, o Piena di grazia (2str 13, 4–11, trad. it. Broggi 2019–2020).

Si prende allora in considerazione come la valorizzazione del latte materno vada inserita in una tradizione costante, che giunge alla soluzione grafica dell'Intercessione. Questa gode di un conclamato successo nell'Italia settentrionale e nella Francia del sec. XIV e presenta la Vergine orante che mostra al Figlio il seno, in ricordo del latte che ha preso da lei, per ottenere le grazie richieste. Il *locus* di Romano sembra allora preludere a “quel ricatto di famiglia” postulato da Timothy Verdon (2001, pp. 131–150), che non si limita a visualizzare Maria rogante ed a seno scoperto nel compiere un atto di coercizione psicologica, ma piuttosto apre i più colti ad una profonda riflessione sulle implicazioni devozionali correlate al mistero dell'incarnazione.

Infine, si indugia sul valore del ventre di Maria, laddove si realizza la concreta ipostasi divina. La Vergine stessa decanta il ruolo assunto in ragione della divina maternità, quando avvicinandosi alla mangiatoia, usa una strategia di *captatio benevolentiae* mentre ricorda al Figlio l'alta dignità concessale: “o Figlio, mi hai esaltato con la tua condiscendenza, la mia stirpe infelice per mezzo mio ti supplica” (2str 2, 1, trad. it. Broggi 2019–2020). La divina “condiscendenza” (συγκατάβασις) di cui la Vergine si fa campione, è sintetizzabile in quel “movimento di

discesa” con cui il Verbo ha umiliato se stesso in favore dell’umanità. È quella stessa “condiscendenza” che ha reso Maria “regina” ed in quanto tale le riconosce non solo l’attitudine ad intercedere con successo, ma addirittura la onera dell’obbligo di offrire la continua preghiera di supplica, come già operato nelle Scritture dalle donne potenti del popolo di Israele, quali la regina Ester (3, 1–15), ma anche Betsabea presso suo figlio Salomone (1Re 2, 19) o perfino Abigar innanzi a Davide (1Sam 25, 23–31). Non stupisce che Romano faccia pronunciare alla stessa Vergine un’ulteriore apostrofe dallo spiccato carattere affabulatorio che deve esplicitare all’auditorio gli effetti concreti del suo ruolo di magnanima mediatrice, quando afferma: “Io sono regina del mondo: poiché ho portato in grembo la tua potenza, su tutti ho potere” (2str 2, 3, trad. it. Broggi 2019–2020). Suscita pure attenzione l’uso del verbo βασιτάζω, che spiega la sua significatività su molteplici piani, poiché indica sia il “portare” il bambino nel grembo, sia l’effettivo “portarlo” tra le braccia e, persino, il compito missionario di diffondere la salvezza cristiana, “portandolo” all’umanità. Il verbo, oltre le finalità teologiche, è adoperato per rendere maggiormente performanti le lodi di Maria, quando si specifica che gli spiriti celesti si stupiscono nel vedere una donna sostenere colui che è “inaccessibile agli angeli”, il quale si mostra però “accessibile ai terrestri”.

Romano indugia ancora sul grembo di Maria, quando la addita quale ἄμπελος (vigna), mentre il Figlio è definito ἀγεώργετος βότρυς (grappolo non coltivato). Constatiamo come il Melode oltre al parallelismo fra la vigna — che porta il suo frutto — e la madre — la quale tiene tra le braccia il figlio (2str 1, 1, trad. it. Broggi 2019–2020) —, tenti di metabolizzare una formula tradizionale della letteratura edificante. Efrem il Siro ha già usato la metafora della vigna “che si è coltivata da sé stessa” per presentificare la maternità verginale (Efrem il Siro, *Inno* 18, str 21–22, cfr. De Francesco 2003), mentre Giacomo di Sarug indica Maria come “la vigna non potata e non coltivata” che porta comunque frutto e mostra un grappolo, quel Gesù concepito senza intervento umano (Giacomo di Sarug, *Omelia seconda e terza della Natività*, cit. in Shilling 2016, pp. 208–228, in particolare p. 223). Tale frutto per Romano è dotato di qualità salvifiche, poiché di esso Adamo si può nutrire “senza morire” (2str 3, 9–10).

Il tema del grembo verginale ha un ulteriore sviluppo nell'omiletica, tanto che per Cirillo di Gerusalemme è percepito come "talamo puro", conveniente al "Purissimo" (Cirillo di Gerusalemme, *Catechesi XII*, 24, PG 33, 757). Per Teodoro di Ancira assume persino qualità olfattive, allorché lo definisce talamo "profumato" in cui si realizza l'ipostasi (Teodoro di Ancira, *Homilia*, PG 77, 1397. Vedi anche Toniolo 2011, pp. 15–16). Fozio invece lo addita quale lettiga che trasporta il Cristo, rappresentato come *plus quam Salomon* (Photius, *Canon in Deipara I*, VII, 183. Vedi anche D'Aiuto 2004, pp. 257–300).

Osserviamo poi come la doverosa esaltazione della maternità di Maria si sia ripiegata nell'Italia del secolo XVI sul *locus* della "*pulchritudo corporalis*" della Vergine, concentrandosi quindi sull'effettività dell'incarnazione e sull'altissima qualità del materiale genetico fornito al Cristo. Raffrontiamo una strategia retorica che non dice nulla di nuovo, ma rimanda ad una prassi molto antica, che padre Giovanni Pozzi ha definito quale "*salutatio membrorum*" in cui si "passava in rassegna, dal capo ai piedi, le membra di Maria dando a ciascuna la sua lode" (Pozzi 1989, pp. 273–274), secondo una prassi già cristallizzata in orazioni devozionali come l'*Ave* ed il *Salve Regina*. Queste ultime, in ragione della grande diffusione, hanno già inciso l'inconscio collettivo e possono agevolare il successo di questa pia pratica (Zardin 2010, p. 75).

Il tema della corporeità viene enfatizzato anche nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, laddove la materialità del corpo della Vergine si collega al meraviglioso, il quale nutre la narrazione in cui sono protagonisti gli "*ubera*" materni che, "turgidi di fecondità" per il divino Figliolo, configurano per il fedele piuttosto degli "*ubera spiritualia [...]* *quae sunt eius pietas et charitas, quibus nos consolatur et nutrit*" (Iacopo da Varazze, *Mariale* c. 66 v.).

Alla fine del Quattrocento fra' Bernardino Busti nel Sermone V, parte VII (pp. 153–168, cfr. Rusconi 1975, pp. 68–95), del suo fortunato *Mariale* evoca ancora una volta la "*pulchritudo corporalis*" di Maria e si sofferma su un tema consueto quale il "*venter*" e gli "*ubera beatae Virginis*". In altri sermoni del medesimo francescano compare un ulteriore tema tradizionale, quale quello del latte materno indispensabile alla nutrizione del Cristo bambino.

Occorre considerare come la laude della fisicità non si limiti ad essere intessuta dai soli uomini, ma gode di un discreto successo anche nella letteratura mistica femminile. Santa Brigida di Svezia (*Revelationes* VII, 21, 5–8; Bartolomei Romagnoli 2018, pp. 196–197; Di Cosmo 2025, pp. 224–225) non solo pone le basi nel cattolicesimo dell’iperdulia mariana, ma attraverso la visione del parto della Vergine fornisce un catalizzatore atto a permettere di ripensare la traduzione visuale del Natale di Cristo, allorché esalta il corpo di Maria che dà alla luce il Salvatore. Ella non connota la scena con caratteri epici, ma piuttosto descrive i gesti afferibili alla normale prassi con cui una qualsivoglia donna affronta il parto, che sono stati sicuramente condivisi sia dalla mistica (madre di otto figli), sia dalle sue potenziali lettrici.

Su tale scia si inseriscono i componimenti della benedettina ticinese suor Alma Colomba dello Spirito Santo, la quale concentra la propria meditazione “sopra li membri sacratissimi della santissima di Dio Madre”. La monaca passa così in rassegna le componenti del corpo verginale partendo dai “santissimi piedi [...] ne quali s’appoggia la nostra speranza, per aver essi portato in tante peregrinazioni il Verbo eterno fatto uomo con tante fatiche”. Continua con l’esaltazione delle “santissime genocchia” e del “veneratissimo ventre”, nonché delle “sacratissime braccia e mani” che “con tanta tenerezza d’amore teneva [...] il suo figlio, e di Dio insieme” (Suor Alma Colomba dello Spirito Santo, cit. in Zardin 2010, pp. 72–73; ms. 415, quinterno IV, Biblioteca Trivulziana di Milano, cfr. Cortese 1971, pp. 103–177). Il *locus* poetico, unito a quello delle “sacratissime e nobilissime carezze fatte dal celeste Bambino a Maria cingendogli il collo con tenerezza”, sublima la quotidianità di una normalissima interazione madre–figlio, ponendola su un piano certamente più alto. La scontata affettività si traduce in un tentativo di visualizzazione — seppur romanticizzato — delle implicazioni del mistero dell’incarnazione, poiché ogni tenerezza si concretizza in una suadente supplica, che è resa visualizzabile dalla formula tradizionale della Vergine *Glykophilousa*.

Non stupisce nemmeno che il tema delle membra di Maria ritorni nei vagheggiamenti mistici di un’altra donna, Elena Caprina, la quale offre ampio spazio al “simbolismo floreale del grembo materno”. Il ventre verginale viene così rappresentato come un giardino e reso visualizzabile attraverso un “luogo amenissimo che tutto era rose e gigli

[...] — con — nel mezzo un graziosissimo pergolato tutto de gelsomini [...]. Sotto era un bambolino che toccando un'arpa faceva armonia del cielo [...]"⁽²⁾. La scena, che evoca un tema visuale non certo nuovo, quale l'*hortus conclusus* o il giardino mistico, lascia spazio al tema tradizionale dell'allattamento di Cristo. Non sorprende poi che la mistica — ricalcando un *locus* dell'agiografia di Bernardo di Chiaravalle — possa vedere l'effusione di alcune gocce di questo latte sugli spettatori della scena (*Ci nous dit*, Chantilly, Mus. Condé, 26 [1078], c. 178r). Raffrontiamo un motivo edificante che secondo il padre spirituale della mistica, il gesuita Gregorio Ferrari, acquista il valore di "segno dell'ufficio materno che non sdegna di fare anco verso i peccatori"⁽³⁾.

Il tema della fisicità di Maria torna in un'altra opera del sec. XIV come la *Coronula beatae Mariae Virginis*, che ne esalta il "*sanctum corpus [...] totum*", procedendo dagli "*oculi sancti*", con essi ne loda le orecchie, le narici, la bocca e le labbra, in modo da santificare la componente sensoria nella sua totalità, la quale viene così liberata da qualsiasi concupiscenza al peccato. Consideriamo come sul piano più prosastico l'elogio delle orecchie sia collegato all'ascolto dell'annuncio dell'angelo, quello della bocca deve rimandare alla pronuncia del *fat* della salvezza, il grembo poi può evocare i "gaudii" e la "cognizione sponsale". Gli occhi vogliono significare la "santa contemplazione" di quel Figliolo divino che le sue braccia possono "stringerlo e abbracciarlo", mentre le mani procedono ad accudirlo con i normali "servizi" riservati agli infanti. Si giunge così all'"*anima [...] sancta*" e tramite questa si conclude con la sublimazione dei "*omnes sensus animae et corporis [...] benedicti*" (cfr. *Coronula beatae Mariae Virginis*, cit. in Zardin 2010, p. 76; Meersseman 1958, pp. 178–179; Visentin 1995, p. 100, nota 23).

La lode della corporeità verginale torna ancora nel *Manuale de' servi di Maria madre di Dio* edito nel 1658 dal cappuccino Ignazio Carnago (Pozzi 1993, p. 75 e p. 344; Zardin 2010, p. 77). La prassi devozionale connessa alla fisicità di Maria, che perdura fino al Seicento inoltrato, culmina nella lode dei "trentasei membri della gloriosa Vergine", com'è evincibile dal *Compendio di cento meditazioni sacre sopra tutta la vita e la passione del Signore come della Madonna* del padre cappuccino

(2) G. Ferrari, ms. AD.XI.34, Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, f. 129v.

(3) *Ivi*, f. 72r.

Cristoforo Verucchino del 1617 (Pozzi 1993, p. 27; Zardin 2010, p. 76). Questo genere di componimenti per il precitato Pozzi delinea una magnificazione della corporeità che si concentra su una “sagoma” da “leggere [...] come su di un libro” offerta alla pietà dei fedeli (Pozzi 1993, pp. 17–88).

Osserviamo poi come le diverse *salutationes* si susseguano nella letteratura di genere secondo un ordine fisso e inemendabile, intessuto sull’eccellenza fisica della Madre connotata dalla “proporzionata, luminosa bellezza” delle singole parti del suo corpo (Zardin 2010, p. 72), la quale modella la formula descrittiva adoperata nei documenti visuali. La strategia retorica permette di postulare l’intuizione di alcuni principi della moderna semiotica o, per lo meno, la conoscenza di alcuni suoi rudimenti, che permettono di insistere su caratteristiche come la simmetria, l’equilibrio e la corretta proporzione delle membra del corpo riferito alla Vergine. Se ne deduce che la devozione popolare, attraverso l’esaltazione dell’armonia esteriore spiegata in un’avvenente forma estetica, sintetizzabile nella formula del *Tota pulchra*, vuol esprimere la grandezza del consiglio celeste, il quale ha reso quel corpo un tempio “consacrato” alla divinità cristiana. Attraverso la lode della fisicità della madre si vuol pure proporre una narrativa teologicamente orientata, che deve persuadere il popolo a credere all’effettività dell’eccezionale privilegio della concezione *sine macula*. Tale percezione, già presente in Romano il Melode e nell’epiteto ἄχραντος da lui utilizzato, giustifica nel *Ritratto del bellissimo volto di Maria Vergine Madre di Dio* del padre celestino Placido Padiglia la “compiuta e miracolosa bellezza” del viso materno, quale conseguenza della concessione costante nell’essere “preservata” dalla “commun colpa originale” (Padiglia 1624). Un simile *status*, tuttavia, rimarrà ancora oggetto di acceso dibattito fino all’imposizione per *iussu* papale del 1854, a cui seguirà la necessaria conferma divina a Lourdes (Pozzi 1993, p. 27; Francia 2004; Francia, Fusco e Morello 2005). L’esaltazione della materna *pulchritudo* deve anche rendere visualizzabile il compiersi nella Madonna del primitivo destino dell’umanità, che in lei viene liberata dalla condanna alla naturale decomposizione del corpo, anticipata attraverso l’altrettanto singolare privilegio dell’assunzione.

3. I fenotipi del volto e le Madonne nere: a proposito del piccolo *corpus* estratto dallo *Zodiaco di Maria*

Il presente lavoro analizza un piccolo *corpus* di rappresentazioni mariane ascrivibili al tipo della “Madonna nera” ed utilizza una metodologia che viene orientata dalle categorie cognitive della semiotica, concentrandosi così sul viso della Vergine. Di conseguenza, si vuol dimostrare come il volto materno sia il frutto di una negoziazione tra diverse istanze rappresentative, che coinvolgono il naturale e il simbolico, per soddisfare le aspettative prima di tutto teologiche e culturali, poi le esigenze del culto e, infine, quelle della devozione religiosa dei più. Nel caso delle Madonne nere emerge come il ricorso all’incarnato “color del grano” non si sia limitato a dimostrare l’autenticità storica, ma debba sostenere anche quella culturale del prodotto visuale, poiché capace di convalidare come reale e credibile la formula visiva nel marco della tradizione della Chiesa delle origini. A questa sovente si aggiunge l’enfaticizzazione della continuità biologica con Cristo, quale ulteriore fattore di veridicità, che oltre le istanze teologiche legate all’effettività dell’ipostasi divina, deve fornire una certa credibilità storica al ritratto entro una prassi che si cristallizza nell’espedito della riconduzione dell’opera alla mano di san Luca, afferendo così all’immagine il ruolo tanto di archetipo, quanto di ritratto vero e veridico.

Si procede con l’analisi della piccola icona della Madonna di Casaluce, patrona dell’omonima abbazia nell’agro aversano e della città di Aversa dal 1772 (Saviano e Pezzella 1998). Il documento visuale, che vede iscritta una Vergine Odigìtria caratterizzata da uno stile *naïf* e traduce con molteplici ingenuità espressive i moduli formali ascrivibili a quell’eterno ellenismo decodificato da Otto Demus (2008, pp. 13–17), è alto 35 cm e largo 25 cm. Pertanto, le sue piccole dimensioni e la fattura non troppo raffinata lasciano pensare ad un’immagine di bottega destinata sicuramente alla devozione privata. Tuttavia, secondo la tradizione è ascritta addirittura alla mano di san Luca e Montorio sostiene che sia giunta in Italia per opera di Ruggero Sanseverino dalla Terrasanta insieme a due giare (Montorio 1715, p. 116), le quali sono identificate con quelle usate durante le nozze di Cana, laddove il Cristo ha compiuto il suo primo miracolo (Gv 2, 1–24). L’immagine

e le reliquie vengono così donate a re Carlo I di Angiò e dopo alcune traversie giungono ai monaci celestini, che si insediano su stimolo di Raimondo del Balzo nel castello dove sorgerà l'attuale abbazia di Casaluce.

L'effigie solitamente ascritta al sec. XIV e ricondotta genericamente ad uno stile bizantineggiante, a parere di chi scrive può essere additata a quei prodotti destinati alla commercializzazione seriale, afferibili alla produzione dell'area balcanica. In tal modo, si può giustificare un'ipotesica *translatio* o — cosa non meno probabile — può essere ricondotta al lavoro di manovalanze assuefatte a modelli provenienti dall'area illirica presenti *in loco*. La piccola icona costituisce un'alternativa alle produzioni della scuola campano-cassinese che realizza opere altrettanto pregevoli, come la bella Madonna *Galaktotrophousa* nella viciniore chiesa di S. Francesco in Aversa datata al secolo XIII. L'ascendenza balcanica è dimostrata dalla postura della Vergine, che raffigurata di tre quarti deroga alla ieratica fissità dello schema dell'Odigìtria tradizionale e l'avvicina alla splendida tavola rappresentante la Madre di Dio conservata al Monastero di Vatopedi sul Monte Athos. L'effigie, datata attorno al 1300, presenta una prossemica assimilabile e ripete pedissequamente la postura del Bambino, che nel caso aversano viene però costretta dal piccolo spazio ritagliato entro la doppia cornice, allontanandosi dall'ariosità della tavola atonita. Il diretto riferimento ai Balcani è rafforzato dalla tecnica di realizzazione dell'incarnato del Bambino che con le sue velature di terra verde e ocra dimostra affinità formali con gli affreschi del monastero serbo di Studenica, in particolare rimanda alle rappresentazioni dei profeti attribuiti a Michele Astrapas e datati al 1314. La linea del disegno e la tecnica pittorica, nonostante le ingenuità, l'avvicinano anche alla bella Odigìtria affrescata nella chiesa di S. Nicola Orfano (Tessalonica), datata al 1310–1320. Colpisce poi la resa del volto della Vergine, che si mostra molto allungato rispetto ai modelli circolanti, sia nell'area campana, sia nella balcanica a cui gli stilemi fanno diretto riferimento. L'incarnato è difatti caratterizzato da campiture di colore chiaro molto risicate che lasciano trasparire ampie porzioni del fondo di preparazione, mentre le luci, realizzate con brevi colpi di colore bianco, si concentrano su zigomi, fronte, naso e mento. Si raffronta una soluzione alquanto inusuale, rispetto alla consueta tornitura

realizzata con la terra d'ombra o il verde oliva e normalmente adoperata per offrire tridimensionalità al viso materno. Tale tecnica rimanda ancora una volta ad una soluzione d'area balcanica come la miniatura del codice 45 del monastero Stavronikita del Monte Athos del secolo XIV. Ivi la traduzione delle anatomie, enfatizzata con pennellate tanto rapide quanto ingenue di colore chiaro, dimostra inequivocabili affinità stilistiche e testimonia una tradizione visuale diffusa in zone culturalmente affini. Se ne deduce che alla luce di tali riferimenti, l'immagine può essere pacificamente datata al primo quarto del secolo XIV.

Dal punto di vista della semiotica facciale possiamo affermare che l'operazione volta ad immaginare e conseguentemente rappresentare un viso confacente alla Madre di Dio deve essere sempre ricondotta ad un'espressione propria della "cultura del volto", legata all'area geografica in cui viene dipinta o sotto la cui influenza è stato sottoposto il medesimo territorio entro il versante diacronico. Ne evinciamo che il volto della Vergine ipostatizzato prima nelle opere monumentali, poi negli esemplari da cavalletto, deve temperare tali istanze con le necessità del contesto biologico in cui l'immagine viene prodotta e rispetto all'origine biologica dei fruitori per cui il simulacro è realizzato. Tant'è che il viso risultante non deve apparire come biologicamente "comune", perché inadeguato a raffigurare la Madre santa ma, pur conservando le componenti naturali proprie e gradite ad un pubblico teoricamente illimitato, viene rappresentato come percettivamente "singolare" e capace di trascendere l'individualità del personaggio storico, fino a divenire archetipo di se stesso⁽⁴⁾. Al contempo, si considera che le tecniche di costruzione del volto impiegate dalle maestranze devono rendere performante il linguaggio formale con cui si vuol realizzare una traduzione per immagini adeguata a permetterne la visualizzazione, offrendo un prodotto che si inserisce in una "frontiera somatica, emotiva, posturale e gestuale" (Leone 2021, p. 272). Il processo di collazione dei diversi elementi fisiognomici risulta perciò espressione di un'attività necessariamente culturale realizzata "a monte" attraverso la predisposizione di schemi approvati dall'autorità ecclesiastica, che si dimostrano frutto di

(4) Si osserva come la "materializzazione" del volto mariano deve rimandare ad una delle tante forme percettive della religiosità che nella sua materialità può essere ricondotta a quelle che André Vauchez chiama le forme di "attaccamento alla sensibilità del sacro", (cfr. Vauchez 1999, pp. 79-91).

una ponderata meditazione ed appaiono atti a interpretare tali istanze in un volto somatico. Pertanto, le effigi derivanti devono essere ricondotte per ragioni formali a niente più di un prodotto di quella cultura che l'ha posto in essere, ma comunque funzionale allo scopo per cui la relativa produzione è orientata.

Di seguito consideriamo la grande icona della *Materdomini* di Nocera Superiore, alta 100 cm e larga 95 cm (Alfano 1924; De Santi 1905; Rescigno 1950). L'immagine per Montorio sarebbe stata ritrovata nel 1041 da una contadina, che ha goduto di una visione della Vergine, la quale le ordinava di scavare sotto ad una quercia, laddove la giovane solitamente riposava al fine di ritrovare l'icona attualmente venerata (Montorio 1715, p. 271).

L'effigie rappresenta una variante dell'Odigitria, avvolta in un pesante *maphorion* scuro, la quale indica con la sinistra il Figlio divino e si fonde col motivo dell'Eleusa, poiché piega il capo in modo confidente verso il Bambino e sembra quasi sussurrargli la propria supplica. Il divino Infante dalle vesti luminose stende la mano destra per benedire, mentre regge con la sinistra il rotolo della legge e siede, come se fosse intronizzato, sul braccio della madre.

La fattura dell'icona dimostra la persistenza nel Meridione italiano se non di veri e propri prodotti afferibili al *commonwealth* bizantino, almeno di produzioni ascrivibili a quella "lingua franca" già deco-dificata da Hans Belting (1978; 1979, pp. 2–5; vedi anche Pace 1993, pp. 71–89). Al contempo, si segnala come sia possibile ricondurre la fisiognomica della Vergine direttamente a modelli ciprioti, quali la Vergine Odigitria datata al secolo XII presso la chiesa di S. Nicola di Kakopetria, con cui condivide la linea tagliente del naso, la morfologia degli occhi, ma soprattutto un dettaglio non trascurabile come la traduzione degli zigomi, che appaiono appuntiti e modellati da rapide pennellate di ocre chiare. Colpisce poi il disegno degli occhi e delle occhiaie in particolare, enfatizzate attraverso un tratteggio di colore più scuro, che deroga ad una consuetudine formale volta ad addolcirne il *visus* con pennellate liquide di ocre gialla e bianco. Osserviamo poi come la tornitura dei volti di entrambi i rappresentati, nonché la traduzione del naso del Bambino possano rimandare ad un'altra effigie cipriota come la Panagia Arakiotissa opera di Teodoro Apsevdīs datata al 1192. L'effigie

evoca anche alcune opere presenti in Puglia ed afferibili ai secoli XII–XIII come la Madonna delle Benedettine di Andria (Milella Lovecchio 1988, p. 105) con le sue raffinate cromie (probabilmente anch'essa proveniente dall'area mediterranea) e il suo plausibile capostipite, costituito dalla Madonna di Pulsano, certamente opera dell'*atelier* monastico di Tremiti (Petrucci 1960, doc. n. 76, p. 227; Di Cosmo 2024, p. 215). Tali stilemi lasciano propendere per una ridatazione dell'icona, riferendola così ad un'epoca precoce e quindi almeno alla prima metà del secolo XIII e non al secolo XIV come fino ad ora ritenuto.

Si procede con l'analisi delle rappresentazioni di due vergini "brune" che configurano una deroga ed al contempo un'evoluzione nel locale delle strategie rappresentative adoperate per descrivere il volto di Maria. Si considera allora la veneratissima icona della "Bruna" (il cui epiteto potrebbe essere una poco credibile corruzione di *Hebron*)⁽⁵⁾, meglio nota al popolino napoletano come "*Mamma d'ò Carmine*", famosa per i miracoli contenuti nelle cronache redatte intorno al 1511 dal notar Giacomo nonché da Giuliano Passero e la cui redditività in termini di elemosina è confermata dal Breve papale del 1508 (Foschino 2020, pp. 15–16). La grande tavola alta 110 cm e larga 80 cm rappresenta una Vergine dai grandi occhi sbarrati che sostiene il Figlio, il quale si accosta dolcemente e accarezza il mento materno. Osserviamo come il dipinto della "Bruna" costituisca "un'icona–non–icona" che, metabolizzando formule note come la *Glykophilousa* e la cosiddetta Madonna del gioco (D'Ovidio 2017, p. 235), propone una soluzione formale di successo che, dopo l'intronizzazione nel fastoso baldacchino di gusto rinascimentale scolpito nel 1510 da Andrea Ferrucci, assume un carattere "quasi ufficiale". Lo schema grafico sulla scorta della diffusione dell'Ordine carmelitano si moltiplica all'infinito e non senza varianti nell'area meridionale. Osserviamo come l'eccessiva perpetuazione del modello lasci sopravvivere alcune costanti formali, come il tenero abbraccio del Bambino e l'anomala torsione del suo corpo, mentre la gamba sinistra poggia sul braccio materno, la destra rimane poi (nelle successive riproduzioni) a penzoloni. La traduzione formale, che procede da una serie

(5) Sappiamo che fra la fine del sec. XV e gli inizi del sec. XVI sono esistenti in Napoli ben due Vergini sotto il titolo della "Bruna", una in possesso degli Agostiniani, una dell'Ordine carmelitano. Quest'ultima il 24 dicembre 1500 è oggetto di una donazione della corporazione degli orafi, cfr. Foschino (2020, p. 16).

di schemi rappresentativi romano orientali (come si è visto) reinterpretati con una grazia tutta francese ed assai lontana da quella lessematica “ellenica” tipica del mondo delle icone, deve sicuramente ascriversi ad un prodotto napoletano, realizzato in una bottega nutrita da artisti educati al gusto d’oltralpe. Tali maestranze rimodulano modelli noti e non più di moda per creare un prodotto arcaicizzante, ma assai elegante e volto a venire incontro alle istanze del gusto condiviso dalla raffinata corte napoletana della metà del secolo XIV (anche se non possediamo riferimenti precisi all’immagine prima del 1500). Raffrontiamo un sentore estetico che si incarna in una graziosa rappresentazione della divina maternità, caratterizzata dalla resa dei delicati incarnati “colore del grano” e nell’articolato panneggio della veste rosata con cui il Bambino viene abbigliato. Nonostante i ritocchi ed i rifacimenti successivi, che compromettono la lettura dell’opera originaria, quella risultante non oscura la grazia esecutiva del prodotto originario. Il documento visuale è difatti concepito per presentare al fedele un prodotto suggestivo, dotato del carisma di un’icona, ma che deve rispondere appieno alle istanze formali correnti al momento della sua produzione, allorché la percezione estetica è ormai mutata, in uno con le tecniche esecutive di incarnati e panneggio, che non presentano più le ampie campiture tipiche della tradizione romano orientale. Occorre puntualizzare che tra tutte quelle analizzate, l’icona della “Bruna” è quella più attenta a soddisfare sia le aspettative storiche, sia le esigenze della devozione religiosa attraverso i tratti fisionomici, che vogliono inequivocabilmente dimostrare la continuità biologica con Cristo e l’elevazione spirituale della Madre a figura divina. Il suo volto, plasmato dall’eredità genetica, evidenzia una tradizione visiva che deve stemperare la tensione semiotica, in cui convergono le esigenze tanto dell’evangelizzazione, delle elaborazioni teologiche sull’Incarnazione e della pietà mariana più in generale.

Osserviamo poi come la diffusione massiccia di un nuovo formulario rappresentativo, realizzato in Napoli in concomitanza con l’insediamento di artisti francesi richiamati dalla casa d’Angiò e con le commissioni a Giotto ed alla sua scuola, funga da catalizzatore per lo sviluppo di un polo artistico locale. Ivi, si reinterpretano i modelli noti e si propongono nuove tendenze nella raffigurazione del volto, che — derogando agli *standards* romano orientali — ne creano di differenti, aggiornando

i prototipi. Il contatto fra queste due tradizioni formali accelera l'evoluzione del formulario utilizzato per la rappresentazione dei volti di Cristo e della Vergine, ma anche dei santi. Se ne deduce che la popolarità delle nuove formule descrittive diventate di tendenza, va spiegata tanto nell'*appeal* estetico degli schemi proposti, quanto nell'emotività da essi suscitata.

Tuttavia, si considera come l'Ordine carmelitano scelga di ricorrere ad una formula di compromesso che, nell'intento di attribuire un carisma indiscutibile all'effigie mariana posseduta e di donarle inequivoco prestigio, procede da un modello-base autorevole, poi opportunamente modificato per venire incontro alle istanze del gusto in voga al momento della sua produzione. Si opta allora per una precisa strategia che rimanda a modelli più antichi, capaci di evocare non solo Costantinopoli, ma soprattutto la Terrasanta, da cui sarebbe stata portata a Napoli dai religiosi in fuga, e quel Monte Carmelo, il quale costituisce il cuore spirituale dell'Ordine. La volontà di delineare una palinogenesi mistica, che si realizza in concreto nel riallaccio della memoria, viene però stentatamente calmierata da una scelta orientata in senso del tutto opposto. L'impiego di una formula sostanzialmente innovativa, che ricorre ad una tecnica rappresentativa nuova, da poco affermatasi nel panorama rappresentativo religioso locale, mitiga appena la sagacità della tattica volta al recupero a medio delle "onde della memoria" di una più generale emotività. La creazione di una soluzione grafica capace di mediare fra schemi rappresentativi difficilmente compatibili differenzia la tavola sia dai prodotti della tradizione, sia da quelli di moda nella cronologia di riferimento.

Colpisce un'ulteriore interpretazione della formula dell'Odigitria riscontrabile nella Madonna di Costantinopoli venerata nella cripta della cattedrale di Bari. Il dipinto costituito da una tempera su tavola alta 91 cm e larga 66 cm, probabile opera del pittore Onofrio Palvisino di Monopoli, è datato attorno alla metà del 1500, periodo a cui risalgono le prime manifestazioni documentate del culto dell'immagine in città.

Secondo la tradizione l'attuale effigie va a sostituire un'immagine più antica, proveniente dall'oriente e giunta secondo la *Cronaca* del prete Gregorio nella città durante la "*prima feria tertia*" del marzo del 733⁽⁶⁾.

(6) Per la commemorazione della traslazione dell'immagine della Madonna di Costantinopoli tenutasi nel 1833, l'arcivescovo di Bari, Michele Basilio Clary, commissiona a Michele

Essa è ricordata da Montorio (1715, p. 548) soprattutto per i suoi miracoli a salvaguardia dei propri ori da mani sacrileghe e dunque dei beni terreni della Chiesa. Bisogna poi considerare come la formula rappresentativa alteri il tipo consueto dell'Odigitria, di cui conserva solo un vago ricordo nella postura della Vergine e nella mano rivolta al Figlio, la quale però risulta cristallizzata in un movimento posticcio e privo di ogni significato teologico. Il tentativo di descrizione delle anatomie dell'arto vuol più rappresentare un pezzo di bravura del pittore che un gesto significativo, poiché né indica al fruitore l'Infante, né rivolge a lui la preghiera. Al contempo, il volto materno media fra le soluzioni tipiche delle icone, le quali sono rifunzionalizzate entro le formule in voga al momento della sua produzione, tanto che i tratti somatici si addolciscono. Osserviamo allora il persistere degli occhi grandi e scuri, che presentano però un delicato taglio a mandorla, mentre le sopracciglia costituiscono due archi perfetti molto sottili e disegnati in punta di pennello. Il naso invece è connotato da una linea delicata, ma caratterizzata da ampie narici, a dispetto della bocca che rimane sempre piccola e serrata in un'espressione seriosa. Entrambi i lemmi fisionomici si inseriscono in un volto appena tornito da ombre scure. Il Bambino poi si presenta ritto in piedi e nudo, mentre gioca con un volatile. La nudità che rimanda alla temperie teologica della fine del '400, allorché si esalta l'incarnazione divina attraverso la visualizzazione degli attributi maschili di Cristo, la allontana da ogni riferimento a Bisanzio (Belli D'Elia 1995, pp. 11-23). Salvo qualche sparuto caso di provincia, come la viciniore ed omonima Madonna conservata nella Collegiata di S. Nicola di Mola di Bari (fine secolo XIV) con il suo bambino dalle membra velate e la più famosa Madonna del Pilerio venerata in Cosenza (secolo XII) in cui il corpo infantile è coperto da una veste di velo, questi solitamente indossa indumenti dorati che anticipano la *mise* della resurrezione.

Orbene, se si dà per buona la tradizione concernente l'esistenza di una Madonna più antica venerata nella cattedrale, che il dipinto va a sostituire, la si può immaginare tradotta con l'ausilio di una formula grafica assai simile all'Odigitria ascritta nel sigillo dell'arcivescovo Elia (1089-1105).

Garruba un'edizione critica della *Cronaca* del prete Gregorio, al fine di attestare vetustà e maggior prestigio della cattedrale rispetto alla basilica di San Nicola, cfr. Garruba (1833).

Nondimeno occorre chiedersi in quale rapporto possa porsi l'odierno dipinto rispetto alla rappresentazione della Vergine di Bartolomeo Vivarini, presente nella basilica di S. Nicola e commissionata dal canonico Alvisio Cancho nel 1476. Consideriamo allora alcuni stilemi comuni, quali l'identica inclinazione del capo, le nudità del bambino e il gesto della mano che la Madonna della cattedrale pare reinterpretare maldestramente. E se è impossibile tabuizzare quella suggestione che pone l'Odigitria in un rapporto di filiazione diretto con la tavola custodita nella basilica nicolaiana poiché ne costituisce un adattamento *naïf* e dal sentore popolare, urge chiedersi come questa nuova effigie, che non ha nulla a che fare con Bisanzio, ma anche con le produzioni visuali post-bizantine, possa aver sostituito nella devozione popolare un'immagine pregressa, forse venerata con lo stesso titolo. Tutto ciò senza causare spaesamento e reticenze nel popolo assuefatto ad una diversa formula rappresentativa (stando a quanto trasmesso dalla tradizione almeno).

Per quel che riguarda la semiotica visiva deve evidenziarsi come la *facies* assunta dal dipinto per i fruitori — in funzione della preziosa copertura d'argento — possa metabolizzare una tecnica rappresentativa tipica delle icone, allorché si inserisce il ritratto in uno sfondo privo di eccessivi fronzoli e realizzato con un colore omogeneo, che sostituisce il fondo oro della tradizione romano orientale. E se il ricorso alla soluzione del “fondale” reso asettico dalla riza argentea è pure giustificato dall'inserimento dell'effigie barese in un *milieu* di tendenza nella devozione popolare mariana, dobbiamo finanche considerare la funzionalità cognitiva dell'espedito, poiché orientata ad esaltare i volti dei rappresentati. In tal modo si favorisce la concentrazione dell'attenzione dei fruitori sui sacri visi, i quali vengono inseriti in uno scenario privo (o quasi) di elementi di distrazione. La soluzione, che presuppone una conoscenza almeno rudimentale dei meccanismi della neurofisiologia della vista e della cognizione visiva umana (Leone 2021, p. 275), genera un *locus* visuale di successo che perdura nel lungo periodo. Seppur il dipinto in ragione del contesto di fruizione si ponga in continuità con la cultura visuale romano orientale, deve costituire ben altra cosa, non liquidabile in una sua mera evoluzione. Esso configura piuttosto il prodotto di una “cultura di rappresentazione del volto” peculiare sul piano sincronico e diacronico.

Si considera ancora come le formule tradizionali di descrizione della Vergine romano orientali possano evolvere, come dimostrato in quel prodotto ascrivibile ad un modello di successo della scuola cretese, costituito dalla Madonna di San Lorenzo Maggiore, la quale riproduce il tipo della Vergine della Consolazione (Pescitelli 1977; Vigliotti 2001). L'icona originale datata al 1490 ed ascrivibile alla mano di Nikolaos Tzafouris (1468–1501), pittore che ha operato a Candia (Creta), è stata ripetuta in molteplici copie come quella al Kanellopoulos Museum e al Benaki Museum. Ritroviamo sue riproduzioni pure al British Museum, al Lindenau Museum ed al Museo delle icone di Francoforte. Il tipo è ripreso anche da altri pittori famosi della corrente artistica sviluppata dalla “*Byzance après Byzance*”, quale Nikolaos Gripiotis.

L'effigie di nostro interesse è costituita da una tavola, larga 43,5 cm ed alta 49,5 cm, dipinta a tempera con fondo oro, che raffigura una Vergine *Aristerokratusa*. L'immagine sovverte la tradizione formale, poiché presenta il volto allungato, connotato da un naso che è ora tratto con linee molto morbide e non più taglienti. Intanto, gli occhi — stranamente — si rimpiccioliscono perdendo ieraticità, contrariamente alla bocca che assume dimensioni maggiori, facendosi sinuosa e quasi accenna un sorriso. L'ovale poi appare incorniciato da un velo trasparente che deroga alla cuffia consuetudinaria nella tradizione romano orientale. Il classico *maphorion* è invece sostituito da un manto con chiusura a gioiello, mentre il Bambino benedicente tiene nella mano un globo d'oro. Secondo la tradizione confluita in Montorio, l'immagine è ritrovata a seguito di una visione goduta da una pia donna, che viene invitata — ancora una volta — a scavare per ritrovare il dipinto (Montorio 1715, p. 159). L'effigie, che ripete in modo ingenuo il modello prestigioso, può essere datata al massimo attorno alla metà del secolo XVI. Se non viene direttamente importata da Creta, risulta con tutta probabilità opera di una bottega di artisti veneto cretesi presenti *in loco*, poiché è noto che tanto in Venezia, quanto nel Meridione italiano, in particolare in Puglia e Sicilia, operano maestri di quella scuola. Ivi, i committenti — sovente di origine levantina — riescono ad attirare artisti di spessore, tra i quali si ricorda Michele Damasceno (1530–1593). Questo genere di produzioni è frutto del lungo processo di “acculturazione da contatto” delle genti cretesi sottoposte al dominio della

Serenissima, laddove le maestranze pittoriche — a seguito della prolungata esposizione ai prodotti dell'arte veneziana e del cattolicesimo romano — decidono di rompere la monotonia della *performance* artistica ortodossa “classica”. In tal modo, propongono una ridefinizione ed un aggiornamento delle soluzioni fatte proprie dalla cultura visuale locale e concernenti la descrizione degli episodi della vita del Cristo, della Vergine e dei santi.

Già Michele Bacci ha avvertito che ogni semplicistica liquidazione di questo processo di ridefinizione delle formule iscritte nei documenti visivi, allorché lo si riduce alla proposizione di banali ibridi, deve essere scartata come frutto di mera ingenuità (Bacci 2014, pp. 73–106). La realtà è molto più complessa e le potenzialità dei variegati “lessemi” del linguaggio visuale — utilizzati per comporre le formule grafiche riformulate e rinnovate — non possono esaurirsi entro stringenti ed inadeguate definizioni. Pare perciò più razionale parlare di documenti visivi “compositi” o persino di natura “mista”. Anastasia Drandaki poi ha visto nel novello idioma pittorico della scuola cretese un tentativo concreto di visualizzazione delle istanze del clima politico e sociale del periodo. Una simile produzione deve perciò riflettere le esigenze sia delle *élites* filo–unioniste, sia della politica pontificia, orientate a persuadere anche attraverso l'arte il maggior numero possibile di levantini, riportandoli in seno alla Chiesa di Roma (Drandaki 2017, pp. 367–406). Gli stessi prodotti, una volta proposti all'estero, devono risultare alquanto interessanti, poiché percepiti come esotici dagli autoctoni e — in quanto tali — possono suscitare una vera e propria frenesia al loro accaparramento. Per quel che riguarda i levantini “fuorisede”, la proposta di prodotti connessi al gusto artistico della propria patria deve soddisfare una determinata domanda, che va ad assicurare agli artisti cretesi immigrati una nuova fetta nel mercato dell'arte italico, repentinamente occupata e saturata dalle loro produzioni.

Infine, si considera l'unica delle statue ammesse in questo parvo *corpus* oggetto d'indagine: la Madonna del Sacro Monte di Viggiano in Val d'Agri (Colangelo 1984; Tramice 1995). Questa effigie della Madre di Dio, patrona della Basilicata dal 1892, è stata connessa da Pierluigi Leone de Castris ad un gruppo di Vergini in trono, inquadrabili nella tipologia della “*Sedes Sapientiae*” di gusto romanico (De Castris 2004a,

pp. 3–26; De Castris 2004b, pp. 92–95). Le rappresentazioni, presentate nella mostra di Matera del 2004, — a suo dire — farebbero capo alla Madonna di Banzi, dimostrando affinità con le statue della Vergine di Armento e Guardia Perticara. Il gruppo di effigi mariane viene ricondotto così ad una scuola scultorea locale, con centro forse nella stessa Val d'Agri, che fra i secoli XII–XIII si richiama a modelli iberici, catalani in particolare. Le opere, riconducibili con un ottimo margine di probabilità ad un'unica bottega, hanno come caratteristiche distintive l'estrema geometrizzazione del volto, i cui zigomi risultano altissimi, gli ovali — al contempo — si prolungano a dismisura, come accade anche al naso, che si fa lungo e sottile, assumendo quasi la forma di un prisma. Ciò fa sì che, contrariamente alla consuetudine locale, gli occhi risultino assai più piccoli, lasciando presupporre il ripensamento da parte delle maestranze della tradizionale economia somatica del volto mariano, la quale vede negli occhi fissi, grandi e spalancati un *Leitmotiv* della cronologia di riferimento.

La precoce datazione al secolo XIII non sembra convincere almeno per il caso di Viggiano, giacché la morfologia del volto mariano si distacca dai modelli citati. Il naso lungo e sottile, gli occhi grandi, gli zigomi simmetrici che si stagliano sull'ovale paffuto, i capelli divisi in ciocche ondulate, poste ad incorniciare il volto, costituiscono stilemi inequivocabilmente capaci di allontanarla dai prodotti presi in esame. La sua fisiognomica pare metabolizzare ed aggiornare piuttosto la grazia dei modelli francesi, come Santa Maria Patrona di Lucera con i suoi grandi occhi sbarrati (Calò Mariani 2008, pp. 81–96) o ancora la statua detta Sipontina, che è connotata anche questa dagli ieraticissimi occhi spalancati (Calò Mariani 2017, pp. 33–34), la quale rimanda però — a parere di chi scrive — a modelli formali più antichi, che affondano nella tradizione visuale più tipica delle icone⁽⁷⁾. La sopravvivenza di un tale riferimento formale non è però utile alla datazione, ma la riconduce piuttosto alla consuetudine rappresentativa che perdura *in loco* nel lungo periodo. Alla luce del differente modellato della fisionomia deve perciò postularsi una cronologia più tarda, sicuramente più vicina alla fine del secolo XIV, allorché le Madonne assumono carattere arioso e non vengono più oberate dal pesante manto. Una simile idea è rafforzata dalla graziosa espressione, che appare aliena

(7) Per le madonne lignee di Capitanata, cfr. Calò Mariani (2004), pp. 33–66.

da ogni austera ieraticità. La bocca poi, seppur rimane piccola, diversamente dai precedenti dei secoli XII–XIII mostra al fruitore che le si pone innanzi una più moderna compiacenza.

Occorre specificare che non è chiaro quando si sia scelto di annerire il volto di questa effigie. E sebbene sia stata considerata di poco aiuto la tela del 1714 presente nel santuario, che iscrive una Vergine dall'incarnato pallido fra i santi Gennaro e Francesco da Paola, gli inequivocabili rimandi formali alla statua della titolare possono comunque fornire un credibile termine *post quem*. Al di là di tali considerazioni, le indagini archeometriche sulle mani e sul viso hanno dimostrato la stratificazione di diverse pellicole pittoriche. Particolarmente interessanti risultano i dati acquisiti da uno dei tre frammenti analizzati⁽⁸⁾, quale il campione MV2 (prelevato dal mento della Madonna) da cui si deduce una sequenza di 8 strati, che si somma alla preparazione-base in gesso. Il primo strato pittorico è realizzato con biacca e cinabro, ciò fa dedurre che in origine il derma della Vergine doveva essere ascrivito alla tipologia caucasica (van der Werf *et al.* 2010, p. 53). A questo si aggiungono due mani pittoriche di un colore più scuro. Segue uno strato di vernice imbrunita, un altro di pittura color rosa, un ulteriore velo di vernice ed un'ultima mano — alquanto sottile — di color bruno, sicuramente riferibile alla ridipintura effettuata durante il restauro del 1965.

L'immagine conta su una stratificata *legenda* sistematizzata nel 1711 dal vescovo Donato Anzani, che è confluita nella relazione inviata al citato padre Serafino Montorio per la composizione dello *Zodiaco di Maria*. Nel 1892, a seguito della proclamazione a patrona della Lucania, il canonico Giuseppe Spera — su stimolo dell'arciprete Giovanni De Cunto — traduce in versi la *legenda* e scrive un inno per la liturgia della Vergine. La tradizione vuole che i pastori di Viggiano attirati da una gran luce sulla cima della montagna, informino il santo vescovo locale, che si reca sul luogo unito a clero e popolo. Qui “trovarono con indicibile stupore ed allegrezza una statua tutta di legno indorato, che dava splendori superanti quelli dell'oro [...]” (Montorio 1715, p. 300). I dati archeometrici in nostro possesso (campione MV3) hanno pure permesso di evincere che il

(8) Il campione MV1 prelevato dal collo del Bambino mostra 16 strati. La lettura effettuata sia con luce visibile, sia luce blu mostra numerosi strati di tinta rosa a base di cinabro e biacca, uniti a sottili mani di colore scuro che li intervallano, seguiti da altri di tinta bruna, cfr. van der Werf *et al.* 2010, p. 52.

panneggio della statua presenta tre strati di doratura, inframezzati da una stesura pittorica uniforme di color azzurro. E se la prima doratura doveva risultare opaca in ragione della sua realizzazione con porporina o polvere d'oro, l'effigie per un certo periodo si è presentata policroma, come attestato da una stampa colorata del secolo XVIII. A questa segue una doratura, realizzata con foglia d'oro poi brunita, datata con certezza al 1828, che è stata sostituita dall'attuale "corazza" dorata nel citato restauro del 1965, allorché con fare invasivo sono stati rimossi gran parte degli strati precedenti (Calò Mariani 2010, p. 45).

4. Conclusioni

Osserviamo come il volto delle Madonne Nere venga ascrivito ad un campo semantico complesso, in cui la memoria storica delle produzioni romano orientali, le reminiscenze pre-cristiane legate ai culti della fertilità, rispetto ad un più moderno gusto eurocentrico per la resa della fisiognomica e delle vesti, si fondono in una produzione visuale dalla valenza semiotica assoluta. Raffrontiamo prodotti dotati di un carisma trascendentale, atto a mediare fra le differenti tradizioni di visualizzazione, che nella loro datità semiotica e visiva invitano a riflettere sulla ricchezza del patrimonio connesso alla cultura materiale della cristianità d'oriente e d'occidente. Nelle effigi mariane caratterizzate dalla *negritudo* si metabolizza dunque la molteplicità delle esperienze percettive vissute dai fedeli e si sperimentano strategie rappresentative dal grande potere di affabulazione, che finalizzano un lungo processo di selezione. Sovente a queste si affianca la costruzione di una *legenda* di fondazione del santuario assai convincente, che verte sull'antichità e/o sulla potenza taumaturgica delle rappresentazioni.

Eppure, le qualità vantate da queste famose effigi non sono in grado di garantire l'immutabilità delle relative formule descrittive, ma come si è delineato attraverso le rappresentazioni confluite nel *corpus*, le soluzioni — anche le più venerate — possono essere oggetto di pacifico adattamento e quindi evolvono, derogando agli schemi fissati dalla tradizione.

L'analisi semiotica ci permette poi di decodificare le strategie rappresentative sottese alla costruzione del volto mariano, che appare così come

il frutto di una negoziazione tra il naturale e il simbolico, volta a soddisfare sia le aspettative culturali, sia le esigenze legate al culto e alla devozione religiosa. In tal senso l'incarnato "color del grano" diventa un marcatore visivo che rafforza la nozione di autenticità, poiché appare capace di convalidare la formula visiva prodotta come storicamente credibile. In questo contesto si evidenzia la duplice natura della citata rappresentazione, che si mostra come luogo di tensione semiotica, in cui si incontrano le istanze connesse alla continuità biologica con Cristo e le necessità sottese alla creazione di una formula descrittiva atta ad elevare spiritualmente l'effigiata, fino a farla assurgere a figura divina. Orbene il suo volto, plasmato dall'eredità genetica, deve bilanciare due istanze opposte, quali la "naturalità" della fisionomia umana — capace di ispirare empatia ed ammirazione — e la "trascendenza" della stessa — al fine di rendere la rappresentazione un simbolo divino dalla valenza universale — in linea con i valori cristiani. In quanto simulacro sacro, il volto mariano viene così pensato per porsi come termine medio fra genetica, biologia e spiritualità.

Gli elementi fenotipici attribuiti alla Vergine Maria come la carnagione scura, ma anche i tratti regolari del viso e l'empatica compostezza dell'espressione devono corrispondere ad un codice simbolico ritenuto universale, pensato per ottimizzare le strategie di persuasione dei fedeli. La ricerca accademica contemporanea, che integra semiotica, neuroscienze e storia dell'arte, ha messo in luce come questi attributi visivi siano capaci di attivare processi cognitivi legati alla percezione non dei soli fattori emozionali, ma soprattutto devono permettere al fruitore di apprezzarne nell'immediato la sacralità. Riscontriamo allora la ricorrenza di *patterns* comuni, come la simmetria degli elementi della fisionomia e/o l'equilibrio cromatico delle diverse componenti, che rafforzano con l'iconicità anche la percezione del divino *in nuce* all'effigie.

Riferimenti bibliografici

- ALFANO A. (1924) *Le origini e le vicende del Santuario di Materdomini*, Tip. R. Barone, Salerno.
- ALVES A.A. (2015) "The Sanctification of Nature in Marian Shrines in Catalonia: Contextualizing Human Desires in a Mediterranean Cult", in

- J. Mara Desilva (a cura di), *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World*, Routledge, Abingdon–New York, 161–177.
- BACCI M. (1998) *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, GISEM, Pisa.
- . (2014) *Veneto–Byzantine “Hybrids”: Towards A Reassessment*, “Studies in Iconography”, 35: 73–106.
- BARKHUIZEN J.H. (1986) *Romanos Melodos: Essay on the Poetics of his Kontakion “Resurrection of Christ”* (Maas–Trypanys 24), “Byzantinische Zeitschrift”, 79(1): 17–28; 79(2): 268–281.
- . (2008) *Romanos the Melodist: On Adam and Eve and the Nativity, Introduction with Annotated Translation*, “Acta Patristica et Byzantina”, 19: 1–22.
- BARRAL I ALTET X. (2009) “I volti scuri: una questione irrisolta dell’arte religiosa medievale”, in M.S. Calò Mariani (a cura di), *I santi venuti dal mare. Atti del V Convegno internazionale di studio*, Adda, Bari, 265–275.
- . (2010) “Madonne Brune che non lo erano in epoca romanica (con alcune riflessioni sulla diffusione del Volto Santo di Lucca non annerito)”, in L. Groppo e O. Girardi (a cura di), *Nigra sum. Culti, santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa. Atti del Convegno Internazionale*, ATLAS, Casale Monferrato, 95–109.
- BARTOLOMEI ROMAGNOLI A. (2018) “Brigida di Svezia e la reinvenzione della Storia Sacra. Il cammino, la terra, la visione”, in G. Mascherpa e G. Strinna (a cura di), *Predicatori, mercanti, pellegrini. L'Occidente medievale e lo sguardo letterario sull'Altro tra l'Europa e il Levante*, Universitas Studiorum, Mantova, 189–217.
- BELLI D'ELIA P. (1995) “L'icona nella cattedrale tra XI e XIII secolo: ipotesi a confronto nel contesto pugliese”, in N. Bux (a cura di), *L'Odegitria della cattedrale. Storia, arte, culto*, Edipuglia, Bari, 11–23.
- BELTING H. (1978) *Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Baomalerei im 13. Jahrhundert*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 41(3–4): 217–257.
- . (1979) “Introduction”, in H. Belting (a cura di), *Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, CLUEB, Bologna, 1–10.
- . (2001) *Il culto delle immagini*, Carocci, Urbino.
- BERNARDI C. (2010) “Vergine, Madre, Regina, Madonna Nera”, in L. Groppo e O. Girardi (a cura di), *Nigra sum. Culti, santuari e immagini*

- delle Madonne nere d'Europa*. Atti del Convegno Internazionale, ATLAS, Casale Monferrato, 347–352.
- BERNARDI P. (2007) *I colori di Dio*, Mondadori, Milano.
- BEVAN E. (1940) *Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, AMS Press, London.
- BONVIN J. (1989) *Vierges noires. La réponse vient de la terre*, Dervy livres, Paris.
- BRÉHIER L. (1924) *La Cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d'or de la Vierge*, “La Renaissance de l'art français”, 7: 205–208.
- BROGGI L. (2019–2020) *La Vergine Maria negli inni di Romano il Melode. La mariologia tipologica del santo innografo bizantino*, Facoltà Teologica dell'Italia settentrionale, Milano.
- CABASILAS N. (1960) *La vie en Jésus-Christ*, Fennec, Chevetogne.
- CALÒ MARIANI M.S. (2004) “Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo”, in A. Gravina (a cura di), *Atti del 24° Convegno Nazionale sulla Preistoria–Protostoria–Storia della Daunia*, San Severo, Centro Grafico S.r.l., San Severo, 33–66.
- . (2008) “Santa Maria Patrona di Lucera. Devozione e arte”, in M. Monaco (a cura di), *Santa Maria Patrona di Lucera. Storia, arte, devozione*, Catalogo della Mostra, Grenzi, Foggia, 81–96.
- . (2010) “Madonne lignee dal volto bruno nei santuari della Puglia e della Basilicata”, in L. Groppo e O. Girardi (a cura di), Nigra sum. *Culti, santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa*. Atti del Convegno Internazionale, ATLAS, Casale Monferrato, 36–47.
- . (2017) “Madonne nere in Puglia e Basilicata”, in M.S. Calò Mariani e A. Trono (a cura di), *Le Vie della Misericordia. Arte, cultura e percorsi mariani tra Oriente e Occidente*, Adda, Galatina, 25–52.
- CAMÓS N. (1657) *Jardín de María plantado en el principado de Cataluña*, J. Plantada, Barcellona.
- CASSAGNES–BROUQUET S. (1990) *Vierges Noires, regard et fascination*, Editions du Rouergue, Rodez.
- . (2010) “Madonne Nere della Francia meridionale: forma e diffusione di un culto”, in L. Groppo e O. Girardi (a cura di), Nigra sum. *Culti, santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa*. Atti del Convegno Internazionale, ATLAS, Casale Monferrato, 111–121.
- COLANGELO G.A. (1984) *Il santuario di Viggiano*, Osanna edizioni, Venosa.

- CORTESE A. (1971) *Suor Alma Colomba dello Spirito Santo (1592-1678), monaca benedettina nel monastero di San Felice in Pavia*, "Bollettino della Società pavese di storia patria", 68-69: 103-177.
- D'AIUTO F. (2004) "L'innografia. Lo spazio letterario del Medioevo", in G. Cavallo (a cura di), *La cultura bizantina*, Salerno, Roma, 257-300.
- DA VARAZZE I. (1491) *Mariale, sive sermones de beata Maria Virgine*, Lazzaro Soardi, Venezia.
- DE CASTRIS P.L. (2004a) "Le origini, dal XII al XIV secolo", in P. Venturoli (a cura di), *Scultura lignea in Basilicata: dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, Catalogo della Mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, 1 luglio - 31 ottobre 2004, U. Allemandi, Torino, 3-26.
- . (2004b) "Scheda", in P. Venturoli (a cura di), *Scultura lignea in Basilicata*. Catalogo della Mostra, U. Allemandi, Torino, 88-95.
- DE FRANCESCO I. (2003) *Efrem Siro. Inni sulla Natività e sull'Epifania*, Paoline, Milano.
- DEMUS O. (2008) *L'arte bizantina e l'Occidente*, Einaudi, Torino.
- DE SANTI M. (1905) *Studio Storico sul Santuario di S. Maria Materdomini in Nocera de' Pagani*, Vol. I, Tipografia Melfi & Joele, Napoli.
- DI COSMO A.P. (2024) *La presenza della soluzione grafica detta Odighitria nel panorama religioso pugliese. Problematiche formali e comunicative relative ad un prodotto visuale destinato al culto*, "Annali di Studi Religiosi", 25: 185-243.
- . (2025) "Brigida la 'pellegrina'. Un paradigma di 'santità itinerante'", in L. Russo (a cura di), *La percezione dello spazio nei pellegrini medievali*, La Vela, Firenze, 184-231.
- DI NOLA G., G. GHARIB, L. GAMBERO e E.M. TONIOLO (1988) *Testi mariani del primo millennio*, Vol. 1, Città Nuova, Roma.
- D'OVIDIO S. (2017) "The Making of an Icon: The Madonna Bruna del Carmine in Naples (13th-17th Centuries)", in S. Cardarelli e L. Fenelli (a cura di), *Saints, Miracles and the Image. Healing Saints and Miraculous Images in the Renaissance*, Brepols, Turnhout, 229-249.
- DOBSCHÜTZ E. (1899) *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig, 20-24.
- DRANDAKI A. (2017) *Piety, Politics, and Art in Fifteenth-Century Venetian Crete*, "Dumbarton Oaks Papers", 71:367-406.
- FAUJAS DE SAINT FOND B. (1788) *Recherches sur les volcains éteints du Vivarais et du Velay*, Cuchet, Grenoble.

- FAZIO G. (2012) *La Madonna di Tindari e le Vergini nere medievali*, Hoepli, Roma.
- FOSCHINO F. (2020) *S. Maria de Bruna, il titolo mariano che venne dalla Moravia*, "MATHERA", 4: 13–21.
- FRANCIA V. (2004) *Splendore di bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Editrice Vaticana, Città del Vaticano.
- . R. FUSCO e G. MORELLO (a cura di) (2005) *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, 24 Ore Cultura, Milano.
- FRANK G. (2005) "Dialogue and Deliberation: The Making of the Sensory Self in the Hymns of Romanos the Melodist", in D. Brakke, S. Weitzman e M. Satlow (a cura di), *Religion and the Self in Antiquity*, Indiana University Press, Bloomington, 163–179.
- GARRUBA M. (1833) *Eoniade della Traslazione della Miracolosa Immagine di Maria SS. di Costantinopoli nella Città di Bari celebrata in quella Cattedrale nel primo martedì di marzo dell'anno 1833*, tip. dentro la Pietà de' Turchini, Bari.
- GANI GALLINO T. (1989) "Le Grandi Madri: una introduzione al mito e all'archetipo", in T. Gani Gallino (a cura di), *Le Grandi Madri*, Feltrinelli, Milano, 7–27.
- GHARIB G. (1981) *Romano il Melode. Inni*, Edizioni Paoline, Milano.
- . (1993) *Le icone mariane, storia e culto*, Città Nuova, Roma.
- GROSDIDIER DE MATONS J. (1977) *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Beauchesne, Paris.
- KLEIN D. (1933) *St. Lukas als Maler der Madonna*, Tesi di laurea, Berlino.
- KONDAKON N.P. (2009) *Icons*, Parkston, New York.
- HEINZ MOHR G. (1984) *Lessico di iconografia cristiana*, Istituto Propaganda Libreria, Milano.
- LEONE M. (2021) *Introduction: Studying the "facesphere"*, "Sign Systems Studies", 49(3/4): 270–278.
- LUSTENBERGER O. (2010) "Il santuario mariano di Einsiedeln", in L. Groppo e O. Girardi (a cura di), *Nigra Sum. Culti, Santuari e Immagini delle Madonne Nere d'Europa*. Atti del Convegno Internazionale, ATLAS, Casale Monferrato, 291–293.
- MAGGIONI C. (1996) "La Vergine Maria nel primitivo ciclo del Natale", in E.M. Toniolo (a cura di), *La Vergine Madre nella chiesa delle origini (secc. I–V)*, Centro di Cultura Mariana, Roma, 87–125.

- MAISANO R. (2002) *Romano il Melode. Cantici*, UTET, Torino.
- MEERSSEMAN G.G. (1958) *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Universitätsverlag, Friburgo (CH).
- MILANTE F.T. (1745) *De viris inlustribus Congregationis S. Mariae Sanitatis ejusdem Ordinis libri tres*, Michele Luigi Mutio, Napoli.
- MILELLA LOVECCHIO M. (1988) “Madonna con Bambino, Andria, Scheda critica”, in P. Belli D’Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 105.
- MINIERI RICCIO C. (1844) *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Puzziello, Napoli.
- MONTORIO S. (1715) *Zodiaco di Maria ovvero le Dodici Provincie del Regno di Napoli*, Severini, Napoli.
- MULARD C. (2011) *La pensée symbolique de Romanos le Mélode*, Université de Strasbourg, Strasbourg.
- PACE V. (1993) “Fra la maniera greca e la lingua franca: su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta”, in C. Gnudi (a cura di), *Il classicismo: medioevo, rinascimento, barocco*, Nuova Alfa, Padova, 71–89.
- PADIGLIA P. (1624) *Ritratto del bellissimo volto di Maria Vergine madre di Dio delineato dallo Spirito Santo nelle sagre canzoni. E spiegato in dieci discorsi predicabili*, erede di Bartolomeo Zanetti, Roma.
- PESCITELLI R. (1977) *Chiesa Telesina: luoghi di culto, di educazione e di assistenza nel XVI e XVII secolo*, Auxiliatrix, Benevento.
- PETERSEN W.L. (2012) *Patristic and Text–Critical Studies. The Collected Essays of William L. Petersen*, J. Krans e J. Verheyden (a cura di), Brill, Leiden.
- PETRUCCI A. (1960) *Codice diplomatico del monastero benedettino di S. Maria di Tremi (1005–1237)*, Istituto Storico per il Medioevo, Roma.
- POZZI G. (1989) *Maria tabernacolo*, “Italia medioevale e umanistica”, 32: 263–326.
- . (1993) *Sull’orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano.
- RESCIGNO M. (1950) *Materdomini. Storia di un Santuario*, Edizioni Basilica Pontificia Materdomini, Salerno.
- RUBIN M. (2009) *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, Yale University Press, New Haven–London.
- RUSCONI R. (1975) *La predicazione francescana sulla penitenza alla fine del Quattrocento nel “Rosarium sermonum” di Bernardino Busti*, “Studia Patavina”, 22: 68–95.

- SAVIANO P. e F. PEZZELLA (1998) *La Madonna di Casaluce*, Tipografia M. Cirillo, Frattamaggiore.
- SCHREINER K. (1995) *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Donzelli, Roma.
- SENDER E. (1985) *L'icona immagine dell'invisibile*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo.
- SHILLING B. (2016) "Fountains of Paradise in Early Byzantine Art, Homilies, and Hymns", in B. Shilling e P. Stephenson (a cura di), *Fountains and Water Culture in Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge, 208–228.
- SPINELLI I. e R. VENUTI (a cura di) (1988) *L'atlante della memoria*, Artemide, Roma.
- TONIOLO E.M. (2011) *La Vergine Madre di Dio nei primi padri della Chiesa*, Centro di Cultura Mariana, Roma.
- TRAMICE G. (1995) *La Madonna di Viggiano nella storia delle genti di Lucania e nella storia del sentimento cristiano dell'Occidente*, Appia2, Venosa.
- USPENSKIJ L. e V.L. LOSSKIJ (2007) *Il senso dell'icona*, Jaca Book, Milano.
- VAN DER WERF I., R. LAVIANO e L. SABBATINI (2010) "Indagini archeometriche sulle Madonne lignee dal volto bruno nei santuari della Puglia e della Basilicata", in L. Groppo e O. Girardi (a cura di), *Nigra Sum. Culti, Santuari e Immagini delle Madonne Nere d'Europa*. Atti del Convegno Internazionale, ATLAS, Casale Monferrato, 49–54.
- VAUCHEZ A. (1999) "Les images saintes: représentations iconographiques et manifestations du sacré", in A. Vauchez (a cura di), *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Age*, Albin Michel, Paris, 79–91.
- VERDON T. (2002) "The Intercession of Christ and the Virgin from Florence Cathedral: Iconographic and Ecclesiological Significance", in T. Verdon e A. Innocenti (a cura di), *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze, 1, La cattedra e la città. Saggi sul Duomo di Firenze*, Edifir, Firenze, 131–150.
- VIGLIOTTI N. (2001) *San Lorenzo Maggiore: storia e tradizione*, Realtà Sannita, Benevento.
- VISENTIN M.C. (1995) *La pietà mariana nella Milano del Rinascimento*, NED, Milano.
- WARNER M. (1976) *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*, Oxford University Press, Oxford.

ZARDIN D. (2010) “Il trionfo di Maria sulla scena della pietà cattolica moderna”, in L. Groppo e O. Girardi (a cura di), Nigra Sum. *Culti, Santuari e Immagini delle Madonne Nere d'Europa*. Atti del Convegno Internazionale, ATLAS, Casale Monferrato, 69–82.

ZIBAWI M. (1993) *Icone. Senso e storia*, Jaca Book, Milano.



Figura 1. Madonna di Casaluce, abbazia–santuario di Santa Maria di Casaluce.



Figura 2. *Materdomini*, santuario dell'Assunta, Nocera Superiore.



Figura 3. Madonna detta la “Bruna” o del Carmine, basilica–santuario del Carmine Maggiore, Napoli.



Figura 4. Madonna di Costantinopoli, cattedrale, Bari.



Figura 5. Madonna della Strada, parrocchia S. Lorenzo Martire, San Lorenzo Maggiore.



Figura 6. Madonna di Viggiano, santuario della Madonna del Sacro Monte, Viggiano.