

Uno studente universitario del paese colpito da distrofia muscolare scopre un modo diverso per celebrare il giubileo.

Giubileo tempo di pellegrinaggi. C'è chi i luoghi santi li raggiungono con un mezzo di trasporto tradizionali che a piedi chi in bicicletta che a cavallo, a Povegliano, Riccardo Cavallara, un ventiseienne prossimo alla laurea di informatica, colpito dalla distrofia muscolare il suo pellegrinaggio lo ha fatto su internet.

Ha navigato di sito in sito alla ricerca di immagini sacre in particolare in raffigurazioni della Vergine Dormiente come appare nella Chiesa della Madonna dell'Uva Secca a Povegliano.

Durante la sagra del paese, che si è conclusa ieri l'esito delle sue ricerche è diventato una mostra all'interno di Villa Balladoro.

Dalle icone bizantine alle tele di famosi pittori sono molte le immagini divulgate via internet e tutte sono state raccolte in un CD Rom.

Il pellegrino virtuale anche a nome degli altri giovani del paese che hanno collaborato con lui, ha un desiderio:

“Dato che è una questione di fede dato che è una questione che riguarda le nostre tradizioni, di darne di farne omaggio del Cd Rom che abbiamo preparato al Vescovo di Verona quale rappresentante di tutta la comunità di Verona della quale noi ne facciamo parte”

Riccardo Cavallara

Altare Maggiore del Santuario della Madonna dell'Uva Secca

n. 1

“Dormitio Virginis”.

Santuario Madonna dell'Uva Secca, Povegliano Veronese. Annuncio della morte. **Tela del pittore M. Bassetti, 1586,1630 Dormitio Virginis.** Affresco secolo XIII – Scuola dell'Altichiero ed Avanzo.

Si racconta una leggenda come riferimento alle pitture che formano l'Altare Maggiore del Santuario della Madonna dell'Uva Secca; un racconto iconografico, un suggerimento che torna prezioso per capire e spiegare ciò che la pittura ci vuole indicare.

La leggenda che si racconta annuncia che: un giorno il cuore della Vergine si accese di sì violento desiderio di rivedere il figlio, che un angelo (*Arcangelo Michele*), le apparve e riverentemente la salutò come Madre del Signore. Disse: “Ave, o benedetta! *Ecco, ti porto un ramo di palma dal Paradiso, perché tu la faccia collocare dinanzi alla tua bara quando, fra tre giorni, lascerai il corpo.* Sappi che il Figlio aspetta la sua reverenda Madre”.

Maria allora chiese all'angelo di concederle di rivedere, prima della morte, gli Apostoli riuniti. Il desiderio della Vergine fu esaudito: il primo ad essere trasportato alla sua presenza, da Efeso, fu Giovanni; *giunsero poi rapiti da bianche nubi gli altri Apostoli.* Ed ecco che verso l'ora terza venne Gesù con le angeliche schiere, con le legioni dei patriarchi, dei martiri, dei confessori e con i cori delle vergini e fu accolta in cielo da Cristo. I quadri e l'affresco dell'altare sono di singolare importanza, a nostro avviso, con la narrazione leggendaria. L'arcangelo Michele compie la “Seconda Annunciazione”.

Ponendosi di fronte ai dipinti dell'altare maggiore del Santuario della Madonna dell'Uva Secca, la prima impressione è di stupore e meraviglia, per l'originalità nel vedere associati, nella stessa pala d'altare, dipinti diversi per stile ed epoca.

Le tele del Bassetti, di tipo “prettamente occidentale” come ispirazione grafica e raffigurazione delle figure, sono strettamente realistiche e ricercate nei particolari.

Il quadro in basso: l'Arcangelo Michele annunziante il vicino trapasso al cielo della Vergine Maria; il Cristo, proteso verso la Madre nell'atto di riceverla con se in cielo, a conferma delle parole dell'Arcangelo.

Il quadro in alto: l'esultanza degli angeli nel compiere la missione del mandato di Dio: “l'Assunzione della Vergine”.



L'affresco: in primo piano la Madre esanime, distesa su un letto sontuoso e rivestito d'oro, funge quasi da trono regale, ornato di finissimi e candidi fiori.

Non c'è sofferenza sul **volto esanime della Vergine**. E' beato, sorridente e totalmente abbandonato a Dio. Non v'è traccia di pallore di morte, nel suo volto, ma una luce vivissima la spiritualizza, la trasfigura, è veramente il candido Giglio...l'Immacolata!

Gli schemi abituali iconografici orientali vedono "Maria Dormiente" in una tunica blu significante (divinità e trascendenza) e ricoperta da un manto rosso (amore intenso e riferimento all'Incarnazione di Dio) che la proclama Madre di Dio. Nel *nostro affresco* Maria è vestita al contrario (veste rossa, e manto blu), forse per porre importanza al fatto che Lei è Piena di Grazia, la Piena di Dio, è interamente avvolta nel manto blu. La tunica rossa visibile proprio sul grembo della Vergine e le sue mani, simbolo dell'operare, fanno pensare a Lei come Collaboratrice nella Redenzione dell'Umanità e nell'Incarnazione del Verbo, resa possibile per la sua disponibilità. **Le mani di Maria Vergine**, incrociate in quella posizione, ricordano le mani del Cristo della Sindone.; tutta la santa schiera attornia la Vergine e si mise a cantare cantici di lode. Poi Cristo disse: "*Vieni diletta, io ti porto il mio trono perché ho desiderato la tua presenza*". Infine con dolci note così pregò un celeste cantore: "Vieni sposa del Libano, vieni per essere incoronata!" E così la Vergine morì

Vicinissimo alla Vergine Morta, in piedi e Maestoso c'è il **Cristo Glorioso** che tiene in braccio l'anima della Madre. E' palese la gioia di Gesù, per l'ampio sorriso che illumina il Suo volto. Solitamente nell'iconografia bizantina, la Vergine Bambina è in bianche vesti (colore dei giusti, del paradiso, della purezza). Nel *nostro affresco* è presentata interamente vestita come quando era in terra, quasi ad affermare che è nella sua integrità d'Anima e Corpo davanti al Padre; siamo di fronte all'Assunzione già avvenuta.

Cornice vivente al Mistero Glorioso che si compie in Maria Vergine, è la **corona degli apostoli**; secondo la tradizione primitiva, sarebbero stati presenti al trapasso beato di Maria per assistere alla sua Gloriosa Assunzione. Questo è ben raffigurato nell'affresco, in quanto gli apostoli guardano tutti la Vergine che già è congiunta con Cristo; ecco perché i loro volti sono distesi, pervasi di letizia, sembrano essi stessi riflettere la luce di Maria e Figlio, non c'è traccia di dolore per il distacco, ma la contemplano vivente!

E' riconoscibile a destra del Cristo l'apostolo **S. Pietro**, perché tiene in mano il libro (la Rivelazione) nell'atto d'insegnare.

Alla sinistra del Cristo c'è l'apostolo **Giovanni**, riconoscibile per l'aspetto giovanile. In quest'affresco della Madre Beata: è l'unico piccolo di statura, ed anche l'unico che tiene le mani giunte, come la Vergine.

Appare così agli occhi il netto contrasto fra il dinamismo creato dalle tele del **Bassetti e la staticità dell'affresco**, che si pone così al centro, attirando l'attenzione del fedele che guarda!

"Sensazione di una grande e soave pace che penetra l'anima ed invita a "sostare"... a "leggere" la Gloriosa sorte di Maria SS. La gioia pervade l'anima, la serenità accattivante dei volti, la luce calda e delicata dei colori, lo stesso sonno beato della Vergine" invitano l'anima ad entrare nel messaggio".

(1) L. Zanotto, G. Zanotto, "Altare maggiore del Santuario della Madonna dell'Uva Secca, Povegliano 1998.

ALTICHIERO da Zevio figlio di Domenico

Attivo nella seconda metà del sec. XIV. Nativo di Zevio, nel veronese, scarse tracce rimangono della sua attività in Verona, a esclusione dell'affresco con la Madonna votiva della famiglia Cavalli in S. Anastasia e di frammenti d'affreschi conservati a Castelvecchio. Operò soprattutto a Padova, dove gli sono attribuiti gli affreschi nell'oratorio di S. Giorgio (Crocifissione; Storie di Cristo, San Giorgio, Santa Caterina e Santa Lucia), eseguiti con il vicentino Avanzo, e gli affreschi della cappella di S. Giacomo nella basilica di S. Antonio (in particolare la Crocifissione e la Battaglia di Clavijo, mentre altre scene rivelano la presenza di un problematico collaboratore).

Nessun dipinto su tavola può essergli attribuito con certezza e la successione cronologica delle opere citate è dubbia e controversa. Sulla base di un'ispirazione fondamentalmente giottesca per la grandiosità e l'evidenza plastica dei volumi, **Altichiero** inserisce apporti originali: una vigorosa caratterizzazione dei personaggi, che rivela rapporti con Tommaso da Modena e Giovanni da Milano.

AVANZO

Pittore veneto (vissuto nella seconda metà del sec. XIV). Identificato nel passato col bolognese Jacopo Avanzi (probabile aiuto di Altichiero nella cappella di S. Giacomo nella basilica del Santo a Padova) oggi si propende per identificarlo con un Avancius de Samno vicentino, documentato dal 1369 al 1389 (Arslan). Collaboratore d'Altichiero o, secondo altri critici (Coletti, Bettini), prevalente esecutore degli affreschi nell'oratorio di S. Giorgio a Padova, si possiede un suo affresco (I funerali di Santa Lucia, nello stesso oratorio) firmato.

MARCANTONIO BASSETTI

Ebbe i primi insegnamenti d'arte da Felice Brusasorci, ma poco dopo si recò a Venezia e a Roma a studiare la pittura dei grandi maestri, ad esempio Tiziano. Fu attivo per soli 25 anni perché la famosa peste lo colpì nel 1630 a 42 anni. La pala dell'altare della Madonna dell'Uva Secca a Povegliano è considerata dagli studiosi "opera di gran pregio" del Pittore Bassetti. Il dipinto si divide in due parti, collocati sopra e sotto l'affresco del Trecento; raffigurano: la "Vergine Assunta", la "Vergine davanti al Salvatore" e varie figure.

(1) Brenzoni A.: *Altichiero da Zevio figlio di Domenico*, opera della seconda metà del secolo XIV, pag. 11, Verona. (2) Brenzoni A.: *Avanzo pittore XIV secolo fu segnato collaboratore di Maestro Altichiero in Padova*, pag. 18, Verona. (3) Turella G.: *La Chiesa parrocchiale di San Martino in Povegliano Veronese*, 1942, affresco della scuola di Altichiero e Avanzo. (4) Banca Popolare di Verona, *notiziario*: affresco del XIII secolo, della scuola d'Altichiero e Avanzo, pag. 50, Dic.1990, anno 51 - n. (5) Pretto G.: *Madonna dell'Uva Secca un borgo una chiesa*, Corticella 1996. Pag. 45 Altichiero seconda metà del Trecento. (6) Bonizzato Luciano: *Povegliano processo ad una storia*, Ass. Ball., 1977, Povegliano Veronese. (7) Zanotto G., Perina R.: *Povegliano la sua storia i soprannomi "Scrutamai"*, pag. 19,20,21. Ass. Ball., Graf. Piave 1995. *Leggenda aurea*. (8) Zanotto L., Zanotto G.: *Altare Maggiore del Santuario della Madonna dell'Uva Secca*, Ass. Ball., Povegliano Veronese 1998.

n. 2

**Trenta Storie della Bibbia**

Dreißig Geschichten aus der Bibel.

Pittore ignoto Veronese, inventario 1B326, Museo di Castelvecchio Verona.

Unbekannter Maler aus Verona, Inventar 1B326, Castelvecchio-Museum, Verona.

- | | |
|---|-------------------------------------|
| 1) Dio crea il mondo. | Gott erschafft die Welt |
| 2) Dio crea Adamo e Eva. | Gott erschafft Adam und Eva. |
| 3) Paradiso terrestre, peccato originale. | Das irdische Paradies, die Erbsünde |
| 4) Annunciazione. | Mariä Verkündigung |
| 5) Visita di Maria a Santa Elisabetta. | Begegnung Marias mit Elisabeth |

- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| 6) Natività. | Christi Geburt |
| 7) Re Magi. | Die Heiligen Drei Könige |
| 8) Presentazione di Gesù al Tempio. | Die Darstellung Jesu im Tempel |
| 9) Fuga in Egitto. | die Flucht nach Ägypten |
| 10) Strage degli innocenti. | Der Kindermord von Bethlehem |
| 11) Gesù che disputa tra i Dottori. | Der zwölfjährige Jesus im Tempel. |
| 12) Battesimo di Gesù. | Die Taufe Jesu |

- 13) Ultima Cena.
- 14) Lavanda dei piedi.
- 15) Orazione nell'orto degli olivi.
- 16) Bacio di Giuda.
- 17) Gesù davanti a Pilato.
- 18) Gesù incoronato di spine.
- 19) Gesù presentato alla folla con Barabba.
- 20) Gesù condannato alla crocifissione.
- 21) Viaggio al Calvario.
- 22) Gesù incontra la Veronica.
- 23) Gesù deposto dalla croce.
- 24) Resurrezione.
- 25) Discesa al Limbo.
- 26) Gesù che libera Abramo.
- 27) Assunzione al cielo.

- Das Letzte Abendmahl
Die Fußwaschung.
Das Gebet am Ölberg.
Der Judaskuß
Jesus vor Pilatus
Jesus wird mit Dornen gekrönt
Jesus wird mit Barabbas der Menge vorgeführt.
Jesus wird zum Tod am Kreuz verurteilt
Der Kreuzweg (Der Weg zum Kalvarienberg)
Jesus begegnet Veronika
Jesus wird vom Kreuze abgenommen
Die Auferstehung
Der Abstieg in das Reich der Toten
Jesus befreit Abraham
Die Himmelfahrt.

Discesa dello Spirito Santo su Maria e gli Apostoli riuniti nel cenacolo. Die Herabkunft des Heiligen Geistes auf Maria und die im Abendmahlsaal versammelten Apostel

28) Dormizione della Madre di Dio.**Der Heimgang der Gottesmutter****29) Incoronazione di Maria Santissima.****Die Krönung der Heiligen Maria****30) Paradiso. Padre, Figlio e Spirito Santo con Maria Santissima. Das Paradies. Vater, Sohn und Heiliger Geist mit der Heiligen Maria.**



Michele Giambono 1420-1462

inv. 1B2285 Museo di Castelvecchio Verona

Inventar 1B2285 Castelvecchio-Museo, Verona.



VENETA, SCUOLA

Fin dalle origini Venezia elaborò una propria specifica vocazione ai fatti pittorici e trovò il suo "basso continuo" nel colore-luce, elemento genetico della poetica figurativa lagunare fin dai grandi cicli musivi di S. Marco e di Torcello, matrice mai dimenticata e continuamente sottesa negli sviluppi successivi.

Nel Trecento la pittura veneziana acquistò autonomia specifica, con l'umanizzazione in senso coloristico e narrativo, della tradizione bizantina operata da **Paolo** e poi da Lorenzo **Veneziano**, mentre contemporaneamente si apriva il dialogo alle esperienze della terraferma, con la chiamata del padovano Guariento (1365) a dipingere in Palazzo Ducale. Gli interventi esterni si fecero più sostanziosi agli inizi del Quattrocento, con i passaggi a Venezia di Gentile da Fabriano e Pisanello, che diedero stimolo alla particolare, festosa ed elegante stagione del gotico fiorito (Iacobello del Fiore, **Giambono**), che si concluse con Jacopo Bellini, primo a recepire l'umore dei tempi nuovi.

Non a caso il primo esempio di esportazione della pittura veneziana nell'entroterra e lungo l'area adriatica fu costituito dal più estroso e fantasioso frutto di quest'innesto, cioè Carlo Crivelli.

Ma se la lezione di **Mantegna** influenzò nettamente i Vivarini, il felice narratore Gentile Bellini e gli inizi di Giovanni Bellini, quest'ultimo se ne emancipò per un linguaggio totalmente originale, che, nell'esplicazione del tema chiave del colore-luce, del "tono", impresso una svolta fondamentale alle sorti della pittura lagunare, anche attraverso il fecondo incontro-scambio con Antonello da Messina. La lunghissima attività di Giovanni non solo sostanzialmente gli sviluppi pittorici delle province venete (Alvise Vivarini, Cima da Conegliano, Bartolomeo Montagna), ma vide aprirsi, con l'emergere prepotente del geniale allievo Giorgione, il secolo d'oro della pittura veneziana, in un momento d'estremo fervore culturale (si pensi al contemporaneo passaggio per Venezia di Leonardo e Dürer).

E se la corrente del "tonalismo" giorgionesco (cui rimase sostanzialmente estraneo il festoso narratore di favole veneziane **Vittore Carpaccio**) s'impose attraverso la straordinaria personalità di Tiziano, dando vita a una densa diffusione provinciale (Sebastiano del Piombo, Palma il Vecchio, Pordenone, Paris Bordone), la cultura pittorica veneziana nel Cinquecento presentò una stupefacente varietà e ricchezza di esperienze.

Se essa respinse ed emarginò la scissione "eretica" del solitario poeta Lorenzo Lotto, accolse i fermenti manieristi di Jacopo Bassano, il tempestoso, drammatico luminismo del Tintoretto, al pari dell'olimpica serenità del Veronese.

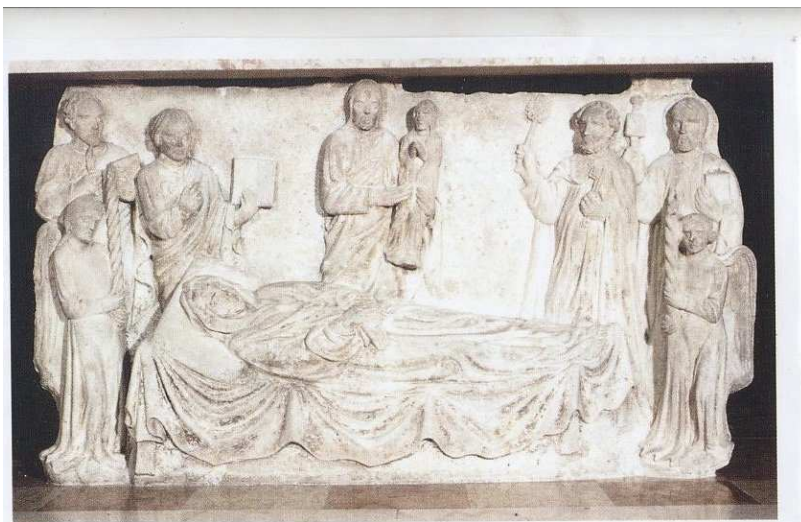
GIAMBONO, MICHELE

(notizie dal 1420 al 1462). Fu uno dei maggiori rappresentanti della pittura del gotico internazionale a Venezia, derivando spunti da Jacobello del Fiore (**Dormitio Virginis**, Verona, Museo di Castelvecchio), dalla pittura boema e da Gentile da Fabriano (polittico della Pinacoteca di Fano).

Nonostante un accostamento, nella monumentalità spaziale di certe opere (mosaici della cappella dei Mascoli in S. Marco a Venezia, 1430; affresco del monumento Sarego in S. Anastasia a Verona, 1432), ai problemi formali del Rinascimento, **Giambono** non abbandonò mai il fasto decorativo, coloristico e lineare del tardogotico (S. Michele, Venezia, Accademia; S. Crisogono, Venezia, S. Trovaso; polittico dell'Accademia di Venezia).

BIBLIOGRAFIA

R. Pallucchini: *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma, 1960; idem, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma, 1964; Autori Vari, *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Parigi, 1993.
La Grande Pittura Italiana De Agostini Multimedia, Novara 1996.



Il bassorilievo del "Transito di Maria Vergine".

"Transito di Maria Vergine".

Bassorilievo opera del XII-XIII secolo
Parrocchiale Santa Maria in Stelle

"Mariä Heimgang".

Flachrelief, 12./13. Jahrhundert
Pfarrkirche von Santa Maria in Stelle.

Si consiglia di entrare nella chiesa parrocchiale per ammirare il bassorilievo del "Transito di Maria Vergine", opera dello XII-XIII secolo (1), scolpita su pietra tenera ed in **origine dipinta**, utilizzato nel 1972 dall'allora parroco don Italo Malizia, come paliotto del nuovo altare maggiore.

La composizione del "Transito di Maria Vergine" presenta tre gruppi scultorei in sviluppo verticale, "tagliati" quasi in diagonale dalla linea della Vergine dormiente in perfetto equilibrio e simmetria fra le parti (2).

L'inclinazione laterale del corpo della Madonna ha permesso un'originale profondità prospettica. La Vergine, che indossa una tunica, è stesa sul feretro con il capo coperto ed avvolto dal nimbo; tiene le mani raccolte proprio nel punto d'incontro delle diagonali ed è appoggiata su un guanciale. In entrambi i lati estremi sono scolpiti due angeli alati con veste lunga fino ai piedi ed in mano un cero tortile.

Una tradizione questa che, secondo l'antica Patristica, entrò in uso per la prima volta proprio per il funerale della Madonna.

Ai lati sono disposti quattro apostoli, due per parte: a sinistra di chi guarda il bassorilievo **Giovanni e Paolo**, a capo scoperto, con il nimbo, vestiti con il pallio. Ai due santi non mancano i simboli specifici: la barba riccia ed un coltello per san Paolo; il volto giovanile e sbarbato, un libro aperto tenuto nella sinistra ed indicato con l'indice della destra per san Giovanni.

Alla destra di chi guarda il paliotto, e quindi ai piedi della Vergine, ci sono san **Pietro** con le chiavi ed un aspersorio e, dietro di lui, leggermente spostato a destra, san **Giacomo**, vestito come un pellegrino, che tiene nella mano destra il bordone (bastone) ed in quella sinistra un libro chiuso. I due apostoli sono a capo scoperto ed hanno in viso incorniciato dalla barba.

Assai controversa l'identificazione della figura che troneggia al centro: rappresenta un uomo con la barba, a capo scoperto, con il pallio sopra la tunica. Stringe nelle braccia una piccola figura fasciata con il capo coperto dal nimbo. Ritenuta erroneamente l'immagine di san Giuseppe con Gesù bambino in braccio, venne poi correttamente identificata come l'anima della **Vergine in braccio a Cristo**, secondo un antico modello iconografico.

La tematica del "transito" della Madonna va fatta risalire al Concilio d'Efeso che ha istituito la festa della "Dormitio", la dormizione, cioè il breve sonno della Madonna che interrompe la sua vita terrena prima di ascendere in Paradiso.

Fu la tradizione popolare, qualche secolo più tardi, a mutare il termine "dormizione" in "assunzione".

Giovanni Evangelista (? - 101 d.C.), nel Nuovo Testamento, uno dei dodici apostoli, figlio di Zebedeo e fratello di Giacomo. Fu discepolo di Giovanni Battista e poi di Gesù, che lo fece suo apostolo. Con Giacomo e Pietro, Giovanni era presente alla trasfigurazione di Gesù e all'agonia di Getsèmani; con Pietro fu l'apostolo più attivo nell'organizzazione della Chiesa dei primordi, dapprima in Palestina e poi in tutta l'Asia Minore.

Paolo di Tarso (Tarso inizio I secolo - Roma 64-67 ca. d.C.), santo e martire, figura centrale del cristianesimo delle origini, organizzatore, nel corso della sua intensa e infaticabile attività missionaria, di numerose comunità cristiane e per questo chiamato "apostolo delle genti". Dagli Atti degli Apostoli risulta che presenziò alla lapidazione di santo Stefano, primo martire cristiano, approvandola. Paolo divenne cristiano dopo aver avuto una visione di Cristo durante un viaggio da Gerusalemme a Damasco (Atti 9:1-19, 22:5-16, 26:12-18). Egli non definì mai l'episodio una "conversione" da una fede religiosa a un'altra: la rivelazione di Cristo segnò piuttosto la fine di ogni esperienza precedente e si configurò come un unico e inscindibile evento, una chiamata di Dio a riconoscere in Cristo il Messia e il compimento delle Scritture.

San Pietro, il suo nome ricorre nel Nuovo Testamento in quattro forme: *Symeòn*, *Symòn*, *Kéfas* (latino Cephass, trascrizione dell'aramaico Kepha' che significa "roccia"), *Pétros*. "*Pietro su questa (roccia) pietra edificherò la mia Chiesa*".

San Giacomo, noto come il "fratello" di Gesù (Marco 6:3; Galati 1:19), secondo il Nuovo Testamento era a capo della Chiesa primitiva di Gerusalemme (Atti 12:17, 15:13). Giacomo fu condannato a morte per lapidazione dal sinedrio ebraico intorno al 62.

(1) Glauco Pretto: *Madonna dell'Uva Secca un borgo una chiesa*, pag.48, (data il bassorilievo allo XIV-XV secolo), Cortella 1996.

(2) Luigi Antolini: *L'Ipogeo di S. Maria in Stelle*, punto 12, pag. 69,70,71,72,73. Tip. Boghera Verona, 1995.

n. 5



Basilica di San Marco

Tre sono le raffigurazioni della Dormizione nella Basilica di San Marco. Una nei volti dell'atrio, l'altra a mosaico, nella cappella dei Mascoli, la terza fa parte delle raffigurazioni della "Pala d'Oro".

Basilica di San Marco, Venezia: è la chiesa più importante di Venezia fin dall'epoca paleocristiana, divenuta la cattedrale della città nel 1807. Nell'edificio del IX secolo, di cui non rimane in pratica nulla, fu inumato il corpo dell'apostolo san Marco, trafugato dal suo sepolcro ad Alessandria e traslato a Venezia nell'828. Gravemente danneggiata da un incendio nel 976, la chiesa fu quasi completamente riedificata tra il 1050 e il 1090 circa. Come cappella privata dei dogi essa divenne centro delle cerimonie di stato e meta di pellegrinaggi. La pianta dell'edificio, molto probabilmente ricavata dalla chiesa degli Apostoli di Costantinopoli, è di chiara derivazione bizantina: a croce greca, presenta tre navate in corrispondenza di ogni braccio e archi a sostegno delle cinque cupole. La facciata presenta due ordini d'arcate, un coronamento gotico e una terrazza dove si trovano le copie dei quattro cavalli portati da Costantinopoli, i cui originali sono custoditi nel Museo di San Marco: raffinati esempi d'arte greco-alessandrina, risalgono probabilmente al III secolo a.C. Alla basilica si accede attraverso l'atrio sormontato da piccole cupole rivestite di preziosi mosaici che raffigurano storie della Bibbia. Lo spazio dell'atrio è un momento di mediazione fra quello aperto della piazza e l'altro, interno, della chiesa. I mosaici delle volte e delle cupole, dell'atrio, a cubetti di marmo, sec. XII, in fianco ai soggetti tratti dall'Antico Testamento si trova raffigurata la **"Sepoltura della Madre di Dio"**.

Dormizione, mosaico.

Suntuosamente decorata anche all'interno con mosaici dorati databili dal XII al XIX secolo, la basilica di San Marco, conserva, nel transetto sinistro, la Cappella dei Mascoli: gli episodi della **Vita della Vergine**.

Pala d'Oro

Fino al secolo XIX, i sacerdoti erano soliti celebrare la Messa rimanendo in piedi dietro l'altare e rivolgendosi alla congregazione; in seguito presero l'abitudine di fermarsi davanti all'altare volgendo le spalle ai fedeli. Se prima nulla doveva celare la figura del celebrante, da quel momento l'altare poteva invece essere adornato con pitture o decorazioni scolpite e pare che l'usanza di collocarvi le candele e il crocifisso risalga più o meno al periodo in cui apparvero le prime tavole ornamentali. Queste ultime potevano assumere forme differenti, che spaziavano dalle piccole ancone o maestà, destinate ai viaggi e al culto domestico, alle grandi strutture che facevano parte dell'architettura dello stesso edificio. Ci sono purtroppo pervenuti solo pochi esemplari antichi, di parapetti d'altare, perché essendo realizzati in materiali pregiati essi furono spesso oggetto di furti e saccheggi. Sono tuttavia giunti fino a noi alcuni frammenti della Pala d'Oro di San Marco a Venezia, che risale al X secolo ed era adornata d'oro e di pietre preziose. La sesta nicchia, in alto a destra, raffigura la "Dormizione".

Decorazioni a smalto

A quel tempo le decorazioni a smalto, perlopiù usate per ornare oggetti religiosi quali croci, calici e pastorali, si distinguevano per lo sfondo dorato su cui si stagliavano dignitose e composte figure policrome. Gli esemplari più preziosi dell'epoca sono le decorazioni della Pala d'Oro conservata nella chiesa di San Marco a Venezia, città in cui si inventò anche la combinazione tra smalto e filigrana per la produzione di raffinatissime cornici.

Venezia dentro e fuori, A. Storti, Edizioni Storti, 1981. Basilica di San Marco, La Chiesa di San Marco contiene tre rappresentazioni di "Dormizioni", due mosaici, nell'atrio e nella cappella dei Mascoli, la terza nella "Pala d'Oro" Pag. 34,35,40,45.

n. 6



Mosaico Bizantino XII secolo.

Byzantinisches Mosaik, 12. Jahrhundert.

La Martorana (Santa Maria dell'Ammiraglio, 1143) Palermo La Martorana. (Kirche Santa Maria dell'Ammiraglio, 1143) Palermo.

Raffigurazioni a **mosaico** (1) all'interno della cupola, nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo, anno 1143. Capolavori compositi che figurano: "La Nascita di Cristo" posta di fronte alla "Dormizione" sulla volta occidentale, mentre appare sul fronte orientale dell'arcata l'Arcangelo Gabriele, ancora librato in volo, Che dà "l'Annuncio alla Vergine" seduta e intenta a filare, di fronte la "Presentazione al Tempio".

La Dormizione.

La Dormizione si presenta al visitatore come centro di gravità. La costruzione del mosaico, come ognuno può facilmente rilevare, non è composto a forma piramidale, come le altre rappresentazioni (la Nascita di Cristo, l'Annunciazione e la Presentazione al Tempio), ma a diagonale; le due rette maggiori s'incontrano nel volto di Cristo, designato così come protagonista della scena, che è vissuta come servizio liturgico eccezionale. La diagonale, che scende da destra a sinistra, incontra il volto di Maria e subito dopo il volto di Pietro. La diagonale, che scende da sinistra a destra, parte anch'essa dall'angelo, e oltrepassando il volto di Cristo, incontra il volto di Paolo.

La scena è una riproduzione artisticamente fedele di quanto narrato dall'apocrifo "Discorso di **S. Giovanni il Teologo** (2) sulla Dormizione della santa Madre di Dio", integrato da qualche accenno contenuto nelle opere dello pseudo-**Dionigi l'Areopagita** (3) (De divinis nominibus).

Guidati da queste due fonti, abbiamo l'identificazione di tutti i personaggi. Secondo il suddetto discorso sulla Dormizione, i fatti si svolgono parte a Betlem e parte a Gerusalemme. Maria teneva con sé "tre vergini che la servivano". Assieme ad esse, furono presenti alla splendida liturgia del suo "transito" gli Apostoli.

(1) Come si costruisce un Mosaico.

In origine i mosaici erano composti di piccoli ciottoli; più tardi furono preferiti cubetti di marmo, di pietra, di vetro o di terracotta. Per la fabbricazione di questi elementi squadrati, detti tessere, normalmente si tagliano sottili lastre di marmo o pietra colorata in strisce di pochi millimetri, a loro volta poi suddivise in tasselli. Il vetro fuso, cui è possibile conferire le colorazioni più svariate mediante l'aggiunta di ossidi metallici, viene invece di solito versato su una superficie piatta e lasciato raffreddare. Sulla lastra così ottenuta si praticano numerose tacche con uno strumento affilato e quindi si sminuzza il materiale. Le tessere d'oro e d'argento si ricavano infine applicando fogli del prezioso metallo a lastre di vetro dalle tinte tenui. Il blocco viene poi ricoperto con una "fritta", cioè un sottile strato di vetro in polvere; quindi è cotto in forno, dove la polvere di vetro si scioglie formando un rivestimento trasparente; infine viene tagliato in piccoli frammenti. Sia in età romana, sia nel Medioevo, esistevano anche mosaici realizzati con piccole lastre marmoree disposte a formare motivi geometrici o figurativi.

(2) Dionigi l'Areopagita (I secolo), membro dell'Areopago di Atene, convertitosi al cristianesimo per la predicazione di san Paolo, come riportano gli Atti 17:34. Di lui non si possiedono ulteriori notizie certe; è ritenuto il primo vescovo di Atene, dove fu martirizzato durante il regno dell'imperatore romano Domiziano.

Nel corso del Medioevo gli fu attribuito un corpus di scritti redatti in greco, che gli studiosi moderni identificano con l'opera di un neoplatonico del VI secolo (noto come Pseudo-Dionigi). Tali scritti includono *La gerarchia celeste* e *La gerarchia ecclesiastica*, che espongono rispettivamente le tre triadi di ordini di entità angeliche e i loro omologhi terreni; *I nomi divini*, un trattato riguardante la corrispondenza dei nomi biblici di Dio con la sua sostanza e i suoi attributi; e la *Teologia mistica*, opera che rivela una forma di misticismo intuitivo. In Occidente rimasero sconosciute fino all'inizio del VII secolo, ma in seguito esercitarono un'enorme influenza sul pensiero dell'Europa cristiana: nel IX secolo furono tradotte in latino dal (3) teologo scozzese Giovanni Scoto Eriugena e offrirono ispirazione ai teologi scolastici, in particolare a san Tommaso d'Aquino. Da esse artisti e teologi mutuavano il concetto di "angelo" e furono introdotti alle idee del neoplatonismo. Erasmo da Rotterdam fu tra i primi a dubitare della paternità delle opere di Dionigi.

Biografia: *Contributi*, pag. 30.



Dormizione e Incoronazione di Maria Vergine.
Heimgang und Krönung Marias.

Basilica di Santa Maria Maggiore Roma

Basilika Santa Maria Maggiore, Rom Mosaico
dell'abside V° secolo

Mosaik in der Apsis, 5. Jahrhundert.

La costruzione della Basilica fu voluta da papa Liberio per celebrare il luogo dove, in pieno agosto trovò la neve in seguito ad una visione della Madonna.

Si era nel V° secolo e la chiesa sorse come una grande **basilica paleocristiana**, tra le maggiori del periodo.

L'interno della chiesa è veramente grandioso e, come si è detto, conserva in gran parte il sapore delle basiliche paleocristiane.

Vi si trovano pregevoli opere d'arte risalenti al tempo della costruzione della basilica e inoltre molti capolavori realizzati nelle epoche successive. Sono da notare i mosaici del V secolo che adornano l'arco trionfale e le architravi.

Anche nell'arte paleocristiana l'impiego del mosaico conobbe grande successo: le principali basiliche di Roma avevano pareti rivestite da ampi cicli figurativi di soggetto biblico (si pensi a Santa Maria Maggiore).

Basilica Paleocristiana

Nel IV° secolo, quando il cristianesimo ricevette legittimazione e riconoscimento imperiali, numerose chiese furono costruite in tutto l'impero,

solitamente sulla tomba di un santo: la loro struttura riproduceva quella della basilica pagana, come si vede ad esempio nella chiesa di Santa Maria Maggiore (352-356 d.C.), a Roma.

La maggior parte delle basiliche paleocristiane, come quella di San Clemente (fondata nel IV° secolo e modificata nel XVI°) e l'antica San Pietro (324 d.C., distrutta nel XVI° secolo), entrambe a Roma, erano precedute da un atrio circondato da colonne – il quadriportico – simile all'atrio delle case romane. L'interno, a pianta rettangolare, si divideva in tre navate, una centrale e due laterali.

L'ingresso era posto sul lato corto: era costituito da un portico, o nartece, destinato ai penitenti e a coloro che non avevano ancora ricevuto la cresima. La navata centrale terminava con un'abside a cupola, al centro della quale, su un piano rialzato chiamato presbiterio, era collocato un altare sormontato da un baldacchino; lo scranno del vescovo, fronteggiante i posti riservati ai sacerdoti e ai diaconi, era situato dietro l'altare. Le basiliche più grandi si arricchivano di un'altra sezione, longitudinale, chiamata transetto, in cui era accolto il clero.

(1) *Roma e Vaticano tutta la città a colori*, pag. 69,70,71,72, Edizioni plurigraf Narni – Terni, 1985.

(2) Enciclopedia Microsoft Encarta® 99, *Paleocristiana, arte e architettura*.

(3) Mosaicista: Jacopo Torriti, santa Maria Maggiore, Roma, pp. 428, 429, Tomo 2, Testo: La pittura Il Trecento, Electra Milano.

Jacopo Torriti, Mosaico absidale di Santa Maria Maggiore, Roma.

(attivo a Roma intorno al 1291-1300).

A Jacopo Torriti già il Toesca (1927) attribuisce alcuni affreschi nella chiesa superiore di San Francesco ad Assisi, in particolare la volta della prima campata con i clipei con il Cristo, la Vergine e i Santi e alcune Storie della Genesi nel registro superiore, eseguiti intorno agli anni 1280-1290 nell'orbita della scuola di Cimabue. E' probabile che l'attribuzione sia corretta, dato che alcune caratteristiche del colorire e del comporre compaiono in successive e sicure opere a mosaico e che proprio intorno al 1290 Nicolò IV, il primo papa dell'ordine francescano (1288-1292), lo richiami a Roma per assegnargli l'importante commissione di rifare la decorazione musiva della conca absidale di San Giovanni in Laterano. Il mosaico risulta fortemente legato alla preesistente soluzione paleocristiana e tuttavia compromesso nella sua unità stilistica dal trasporto sulla nuova conca absidale, ristrutturata nel 1878. Nel registro inferiore fra figure di Apostoli e Martiri compaiono i ritratti del Torriti e del suo collaboratore Frà Jacopo da Camerino insieme alla data. E' probabile che contemporaneamente Nicolò IV affidasse al Torriti anche il rifacimento del mosaico absidale di Santa Maria Maggiore, nel quale il papa appare ritratto accanto al cardinal Giacomo Colonna, la cui famiglia deteneva il patronato sulla chiesa; nonostante la morte del papa nel 1292, l'opera fu forse terminata nel 1296, se è vero che tale data si leggeva in chiusura dell'iscrizione, ancor oggi conservata, "Jacob Torriti pictor H. opus mosiac fec. (anno) Dni MCCLXXXVI" ("Revue Archeologique", XXVIII, 116). La presenza di uno sfondo con girali d'acanto, che aveva fatto pensare alcuni studiosi di trovarsi in presenza di un inserto autenticamente paleocristiano (Muntz, 1878), mostra al contrario l'attento studio da parte del Torriti della cultura del V secolo e la realizzazione di modelli tardo antichi, per quanto la composizione rimanga legata a forme dichiaratamente bizantine nel modello allungato delle figure, nella rigidità espressiva, nel gusto raffinato delle modulazioni cromatiche.

Bibliografia: P. Toesca, *Il Medioevo*, II, Torino 1927, pp. 1009-1014; voce Torriti, Jacopo, in U. Thieme, F. Bologna, *I pittori alla corte angioiana di Napoli*, 1266-1414, Roma 1969, pp. 133-134.

La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento, tomo secondo, pp. 428,429, 665, Electa Milano. 1986.

n. 8



Dormition of the Virgin – Giotto – 1267-1337.
(Giotto, fresco della Basilica Superiore di Assisi)

Giotto (Colle di Vespignano, Firenze 1267 ca. - Firenze 1337), pittore e architetto italiano, con la sua opera segnò una svolta fondamentale nello sviluppo dell'arte occidentale.

Scarse sono le notizie sui primi anni della vita di **Giotto**. Probabilmente il giovane svolse l'apprendistato a Firenze, lavorando nella bottega di Cimabue; fu poi a Roma, Padova, Arezzo, Rimini, Assisi e Napoli.

La sua produzione, a soggetto religioso, consiste principalmente in pale d'altare e affreschi. Purtroppo, poche opere si

sono conservate fino a oggi in buono stato, e alcune sono di attribuzione incerta. Giotto impiegava, infatti, collaboratori anche molto abili: spesso è problematico distinguere con certezza (soprattutto negli affreschi) lo stile di Giotto da quello di altri maestri che lavorarono al suo fianco. Tra le opere del periodo giovanile va ricordato un *Crocifisso* (Santa Maria Novella, Firenze), eseguito probabilmente intorno al 1290, dove il maestro fiorentino fornisce una rappresentazione sentitamente umana del Cristo, più moderno rispetto all'iconografia fortemente simbolica, d'impronta bizantina dei crocifissi d'artisti dello stesso periodo.

I grandi cicli pittorici

Negli affreschi della Basilica Superiore di Assisi, eseguiti tra il 1288 e il 1292 (*Storie dell'Antico Testamento*, *Storie del Nuovo Testamento*), Giotto mostra ancora tratti bizantineggianti, oltre all'influsso di Cimabue. Ma la novità della sua pittura, influenzata forse dalla contemporanea pittura romana di stampo classicista, è evidente se si osservano da vicino i singoli riquadri: sia nella composizione sia nella forte espressività dei volti, il *Compianto sul Cristo morto* non ha precedenti nell'arte italiana. Le notevoli doti narrative di Giotto sono testimoniate, ancora nella Basilica Superiore, dal ciclo della *Leggenda di san Francesco* (1296-1300), che del santo rileva il ruolo storico e l'umanità più che le virtù ascetiche. In seguito Giotto eseguì a Roma, per papa Bonifacio VIII, un ciclo d'affreschi, commissionato per le celebrazioni del primo giubileo (1300). Di queste opere, tuttavia, restano soltanto alcuni frammenti in cattivo stato e d'attribuzione incerta (*Bonifacio VIII che indice il giubileo*, San Giovanni in Laterano, Roma).

Il vasto ciclo di affreschi realizzato a Padova nella cappella degli Scrovegni (*Storie di Gioacchino*, *Storie di Maria*, *Storie di Gesù*, *Allegorie dei Vizi e delle Virtù*, *Giudizio Universale*), probabilmente terminato nel 1305-1306, è unanimemente considerato uno dei momenti più alti dell'arte di Giotto.

Dormition of the Virgin

"There was also in the transcript of Ognisanti a small panel picture in tempera which had been painted by Giotto with great care and which showed the death of Our Lady, with a group of apostles and with the figure of Christ receiving her soul into his arms".

<http://7easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/giotto/giotto2.htm> Riccardo Cavallara Internet.

n. 9





Abbazia di Chiaravalle, mosaico lombardo,
"Funerali della Vergine", periodo dell'Assunta.

Abbazia di Chiaravalle.
Annuncio della morte a Maria
Dormitio Virginis
Funerali della Vergine
Glorificazione dell'Assunta,



Abbazia di Chiaravalle, "Glorificazione dell'Assunta",
mosaico lombardo, affresco, periodo dell'Assunta.

Abteikirche von Chiaravalle.
Maria wird ihr Tod angekündigt.
Mariä Heimgang
Grablegung Marias
Krönung Marias

Da quando il dipinto è stato pienamente rimesso in luce negli anni Cinquanta, gli studiosi hanno in genere pensato ad una datazione alla fine del XII secolo o appena agli inizi del XIV, considerando non solo il tentativo di dare dignità architettonica alle edicole che sovrastano le figure e la volontà di far prevalere sui ritmi linearistici una salda costruzione chiaroscurale, ma anche l'intenzione di conferire affabile umanità ai personaggi. Come giustamente ha notato il Boskovits, il frescante di Chiaravalle sembra aver guardato verso le esperienze *veneziane della fine del XII secolo*.

La più importante testimonianza pittorica di età medievale nell'Abbazia di Chiaravalle è in ogni caso la splendida decorazione interna del mirabolante tiburio torre, realizzato nel corso della prima metà del Trecento. Dalla sommità della cupola fino ai quattro arconi di base vennero stese tre differenti serie di affreschi dai vivaci colori.

Nella parte inferiore del tiburio infine, tra i vivaci ornamenti dei pennacchi angolari si snodano in un racconto pressoché continuo, anche se talora estremamente sbiadito e rovinato, le *Storie della Vergine* "post Resurrectionem": dall'*Annuncio della Morte* sino alla sua gloriosa *Assunzione* in cielo.

Ormai verso metà secolo, invece, qualche anno più tardi l'operato del Primo maestro di Chiaravalle, la decorazione del tiburio torre venne completata con le *Storie della Vergine*.

Avvenimenti descritti della *Legenda aurea* nel narrare l'*Assunzione della Vergine*. Questo breve ciclo di affreschi, noto ed elogiato dagli studiosi come una delle principali testimonianze della diffusione del linguaggio *giottesco* in terra lombarda, offre numerosi stimoli per la ricerca anche dal punto di vista iconografico e *costituisce la più antica rappresentazione* finora nota in Lombardia di un tema che non sembra aver molta diffusione nella regione, dove forse era meno vivo il culto della Vergine nel suo titolo di Assunta.

Il racconto inizia dalla parete Sud con l'*Annuncio della morte a Maria*, ambientato in un interno squadrato e spoglio: un angelo, l'Arcangelo Michele, porge alla Vergine un ramo di palma perché posto davanti alla sua salma, la difenda dalle ostili intenzioni dei Giudei.

Nel frattempo, per esaudire il desiderio di Maria, giungono alla porta di casa gli apostoli e San Paolo, guidati da alcuni angeli.

Sulla parete Ovest si svolge poi il *Corteo funebre*, preceduto da un apostolo recante il celestiale *ramo di palma* e seguito dagli altri salmodianti, tra cui Pietro in veste di officiante, e accompagnato dall'alto da una scorta angelica.

Da una porta della città assiste il popolo, mentre un gruppo di sacerdoti e di soldati affianca il tentativo del capo dei Giudei (1) di rovesciare la portantina.

L'accorta disposizione delle scene sulle pareti fa sì che il corteo funebre sembri quasi dirigersi verso il piccolo cimitero dell'abbazia a cui si accede dal transetto Nord.

La narrazione prosegue con la *Deposizione nel sepolcro del corpo di Maria*, scena alla quale si unisce la raffigurazione della *Dormitio Virginis* secondo un'iconografia diffusasi in Italia agli inizi del XIV secolo soprattutto sulla base di prototipi giotteschi.

Apostoli e angeli partecipano alla cerimonia officiata sempre da San Pietro, e dietro a tutti si leva la figura di Cristo che tiene tra le braccia l'anima della Vergine, la quale, a differenza di quanto accade di solito, reca già in capo la corona della gloria, a sottolineare la regalità di Maria secondo una ricorrente tradizione cistercense, la quale si dispiega al meglio nella scena seguente, conclusiva e principale del ciclo.

(1) Chiaravalle *Arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di Paolo Tomea, pag.343, Eletra

Glorificazione dell'Assunta

Sopra l'ingresso al presbiterio, nel punto più visibile dal coro dei monaci ed il primo che si scorge avanzando verso l'altare lungo la navata centrale, è raffigurata l'*Assunzione e la Glorificazione di Maria*. Racchiusi in una sfera raggianti e

fiammeggiante, Cristo e Maria ascendono al cielo librandosi sopra il sepolcro vuoto. Il Redentore regge con la mano sinistra un lungo e sottile scettro e con la destra presenta all'adorazione dei fedeli la madre, già incoronata, seduta alla sua destra, che con le braccia incrociate sul petto china leggermente la testa verso di Lui. Alla scena celeste assiste sulla destra il *Battista* e sulla sinistra un *altro santo* di cui oggi si scorge appena la sagoma dell'aureola e del volto, insieme alle gerarchie angeliche, che a coppie si dispongono anche sopra gli archetti dei pennacchi angolari.

I più vicini a Cristo e a Maria sono i *Serafini*, contraddistinti da quattro ali e dal guizzare verso l'alto delle chiome, allusivo all'ardore della loro carità; dietro di loro si dispongono gravi e barbuti *Profeti*, che reggono ed indicano i libri aperti delle profezie relative alle Vergine. Sulla destra troviamo forse le *Dominazioni* con in mano i globi, mentre sulla sinistra in corrispondenza vi sono due angeli incoronati d'alloro. Seguono in fine angeli con corazza ed elmo ed altri che recano in mano semplicemente delle sottili verghette. Altri angeli tripudianti si dispongono accanto alla divina sfera o più sotto, e tra questi ve ne sono due recanti l'uno un ramo di gigli, tradizionale simbolo della Vergine, e l'altro un ramo di palma, simbolo della gloria celeste raggiunta e a memoria forse di quello recato a Maria prima della morte.

Forse proprio con la particolare committente del dipinto si possono spiegare alcune caratteristiche della scena un po' inconsuete per l'epoca, dal momento che non segue lo schema dell'*Assunzione* allora in voga, in cui la Vergine sale al cielo seduta frontalmente in una mandorla trasportata da angeli, ma ci si avvicina piuttosto alle contemporanee rappresentazioni dell'incoronazione di Maria.

I monaci di Chiaravalle, potevano ad esempio trovare corrispondenza tra l'affresco del tiburio e alcuni passi delle omelie di San Bernardo per la festa dell'Assunzione. Forse però nella fedeltà all'esegesi di San Bernardo, che nelle sue omelie per l'Assunzione si attiene ad una precisa disamina dei testi liturgici inerenti alla festività richiamandosi soprattutto al **Cantico dei Cantici**, testo che sappiamo essergli stato particolarmente caro, si trova il motivo della vicinanza tra l'affresco di Chiaravalle e due più antichi e più illustri dipinti, l'*Assunzione* di Cimabue ad Assisi e la *Gloria della Vergine* nel mosaico absidale di Santa Maria in Trastevere a Roma. La particolare tipologia di queste due opere, frequente soprattutto nel XII e XIII secolo, è infatti piuttosto rara nel corso del Trecento. Non va dimenticata però la possibilità di una diffusione dell'immagine in ambito cistercense, dal momento che proprio in merito all'affresco assisiense si è voluto recentemente ricordare una iniziale miniatura di un breviario cistercense databile al 1260. Certo è che in terra lombarda non sembrano esistere precedenti, anzi, piuttosto rare e per lo più posteriori ai dipinti di Chiaravalle sono l'immagine dell'Assunzione o dell'Incoronazione della Vergine.

Alla ricchezza iconografica del piccolo ciclo si accompagna un ben congegnato ordine competitivo improntato a precisi criteri di simmetria e di equilibrio, il quale, se pur nella realizzazione si distinguono varie mani, è senza dubbio opera unitaria e da attribuire al frescante di più elevata qualità, che si riservò del resto l'esecuzione della scena più importante, la *Gloria dell'Assunta*. La singolare personalità di questo pittore "colto, raffinato, e dalla sottile sensibilità poetica", come è stato recentemente definito dal Boskovits, è da tempo nota agli studiosi.

Il Rosini cominciò a parlare di scuola giottesca.

(1) Chiaravalle *Arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di Paolo Tomea, pag.344, Eletra

Dormitio Virginis Mariä Heimgang

L'attenzione al vero non scade mai, come capita invece nel caso degli aiuti che completarono le *Storie mariane*, nel particolare curioso e deforme; anzi, i volti tendono alla perfezione dell'ovale e sono caratterizzati da tratti di raffinatezza aristocratica: occhi allungati, naso lungo e fine, bocca minuscola e dal disegno delicato, orecchie ben disegnate e proporzionate. Anche i misurati gesti delle figure sono pervasi da grande nobiltà e delicatezza di sentimenti, e, come nel caso dell'affettuoso rivolgersi di Cristo verso la madre, riescono finanche a temperare un'eccessiva solennità compositiva.

Non è da escludere che l'esecuzione degli affreschi di Chiaravalle risalga agli anni immediatamente successivi al 1341, anno della assoluzione dell'abate Egidio de' Biffi dalla scomunica che lo aveva colpito nel 1323 in quanto fautore dei Visconti.

Ritornando ancora al ciclo mariano di Chiaravalle, occorre ricordare che le raffinate ed eleganti soluzioni trovate dal Maestro dell'Assunta, come l'idea di figure a profilo perduto o il gusto per gli scorci.

Il leggero fluttuare degli angeli risulta talora trasformato in una pesante staticità, nonostante il vorticoso avvilupparsi delle vesti e dei manti, e il loro volto scorciato, incorniciato da riccioli che sembrano quasi intagliati nel legno, è stravolto in smorfie grottesche e con effetti al limite del caricaturale nell'intento di rendere il vario atteggiarsi.

Nella scena della **Deposizione**, ad esempio, le figure degli Apostoli disposti dietro al sepolcro ne nascondono altre in precedenza disegnate che appaiono di proporzioni leggermente superiori a quelle che le hanno sostituite, e risultano pari invece a quelle del Redentore e dei due angeli alla sua destra; figure, queste ultime, che si staccano in effetti con un certo rilievo nell'odierna composizione.

Diversità si notano anche nella fattura delle aureole, che nel caso di quelle di *Cristo e dell'animula di Maria* sono decorate con finissimi motivi a punzoni che richiamano lo splendido ramage usato per le aureole della Vergine e del Figlio in gloria, mentre per il resto sono occupate da una larga quadratura a pastiglia che ricorre poi un po' in tutto il ciclo.

Varie modifiche si scoprono anche nelle altre due scene dell'*Annuncio* e del *Funerale* e tra i motivi decorativi in particolare resta un evidentissimo segno: nella fascia sottostante al *Trasporto funebre*, infatti, una prima striscia ornamentale si interrompe a metà dell'arcone ed è proseguita da un'altra di concezione ed esecuzione più grossolana e vistosa.

(1) Chiaravalle, *Arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di Paolo Tomea, pag.354, Eletra

Cantico di Salomone o Cantico dei cantici

Libro dell'Antico Testamento conosciuto come *Cantico dei cantici*, deriva il proprio nome dall'impropria traduzione di un'espressione ebraica che, letteralmente, andrebbe resa con "cantico sublime". Di autore ignoto, benché per tradizione attribuito a re Salomone, notoriamente autore di proverbi e canzoni (1 Re 5:12), il libro si fa risalire all'epoca che intercorre tra il IV e il III secolo a.C..

Fin dall'antichità il *Cantico dei cantici* ha rappresentato una sfida per gli interpreti ecclesiastici e laici per il tema squisitamente profano (la passione amorosa), il modo franco in cui viene affrontato, l'intrecciarsi di descrizioni naturali e immaginario erotico; ciò distingue il *Cantico dei cantici* da tutta la letteratura ebraica precristiana pervenutaci, anche per la sua struttura frammentaria e l'assenza di punti di vista unitari o elementi di coerenza. Il Talmud e i commentatori ebrei medievali consideravano il *Cantico dei cantici* un dialogo allegorico tra Dio e Israele, in cui Dio rappresentava l'amante e Israele l'amato. La tradizione ecclesiastica cristiana ha interpretato il libro come il rapporto di Dio con la Chiesa o con l'anima individuale, o come un dialogo che illustra l'amore mistico di Gesù per la sua sposa, la Chiesa o la comunità dei fedeli (1).

A partire dal XIX secolo alcuni studiosi hanno inteso il libro come un poema drammatico a due o più personaggi: l'amante reale (Salomone) innamorato di una fanciulla di campagna, la fanciulla (la "Sulammita" citata in 7:1) innamorata di un pastore, e il "coro", composto dalle figlie di Gerusalemme. Altri preferiscono considerarlo una raccolta antologica di antichi canti d'amore, originariamente indipendenti e raccolti da un redattore in epoca posteriore all'esilio.

Un'interpretazione moderna più diffusamente accettata, vede nel *Cantico dei cantici* una raccolta di brani liturgici originati nell'antica cultura rituale semitica, in particolare nei riti celebrati durante le feste agricole di primavera e d'autunno. Tutte e quattro le interpretazioni – allegorica, drammatica, culturale e lirica trovano tuttora sostenitori.

Chiaravalle Arte e storia di un'abbazia cistercense, a cura di Paolo Tomea, pag.354, Eletra

n. 10

Dormitio Virginis, anno 1333

Paolo Veneziano (Venezia, Museo)

Mariä Heimgang, 1333

Paolo Veneziano (Venezia, Museum)



Paolo Veneziano, caposcuola della pittura veneziana del Trecento, seppe realizzare uno straordinario equilibrio tra le suggestioni bizantine della sua formazione e gli influssi giotteschi della terraferma (Padova).

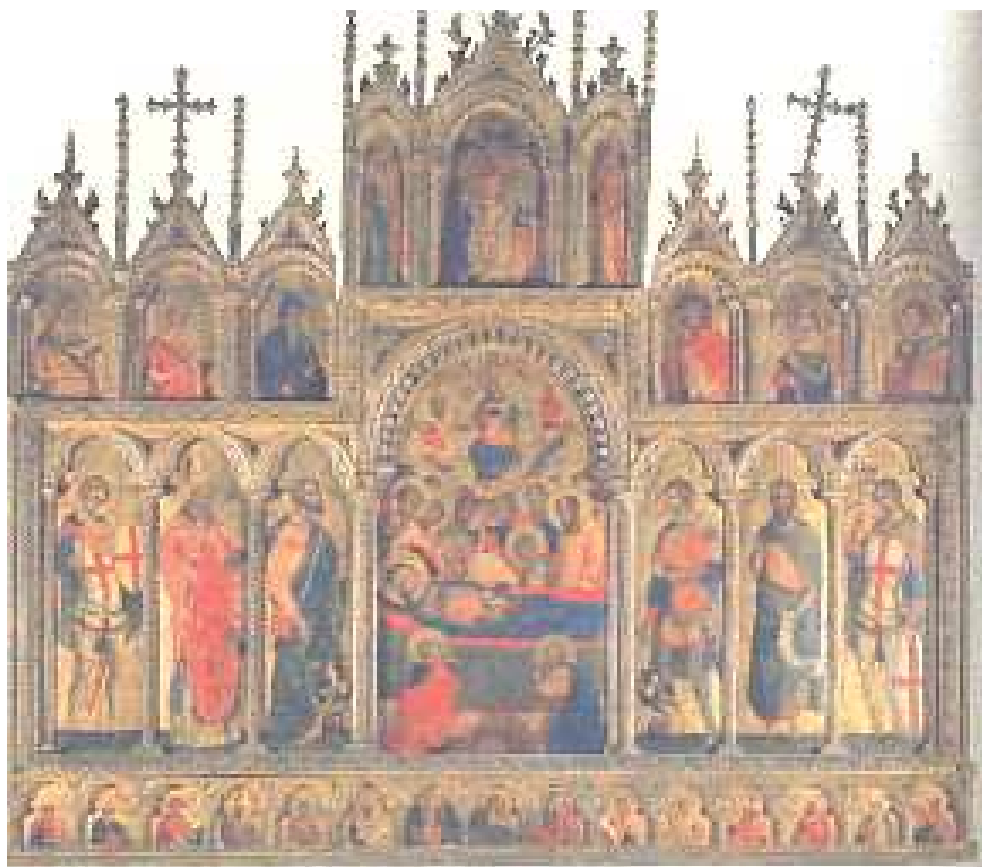
La prima opera firmata Paolo Veneziano e datata 1333 è il polittico con la *Dormitio Virginis* (Venezia, Museo) dove un morbido colorismo addolcisce il gusto ancora bizantino dello schema e delle figure allungate; questo dipinto, che rivela una personalità già matura, ha fatto supporre una produzione precedente, secondo alcuni ravvisabile nell'ancona di S. Donato a Murano (1310) e nel polittico di Dignano d'Istria (1321), già ricchi di elementi giotteschi.

Le rappresentazioni della Dormitio Virginis, dopo il XIII secolo, mostrano la Vergine distesa sul letto attornata dagli Apostoli. Dietro la Madonna, soprattutto nei dipinti ancora vicini all'iconografia bizantina, c'è Cristo che tiene in braccio una piccola effigie: è l'anima della madre che egli porterà in cielo. Nello stesso quadro, nella **parte superiore**, è rappresentata anche quest'ultima scena del Cristo che porta la Madre nel cielo.

La pala della "Dormitio Virginis" mostra il pittore già in pieno possesso dei suoi mezzi espressivi.

n.10A

Lorenzo Veneziano (Venezia XIV secolo), pittore italiano. Fu protagonista della pittura veneziana nella seconda metà del Trecento, dopo la morte di Paolo Veneziano, nella cui bottega probabilmente si formò. Non si dispone di alcuna notizia biografica sull'artista: ciò che si sa lo si desume essenzialmente dalle sue opere, dalle date in esse inscritte e dalle loro collocazioni. Il suo più antico riferimento cronologico è il 1356, data segnata su un dipinto perduto, già in una collezione veronese: Lorenzo dovette infatti trascorrere qualche anno a Verona (del 1358 sono un affresco riportato su tela in Sant'Anastasia, comprendente i probabili ritratti di Cangrande II Della Scala e della moglie Elisabetta di Baviera, e una *Croce stazionale* in San Zeno), prima di rientrare a Venezia, dove concluse nel 1359 il grande *Polittico Lion* già in Sant'Antonio Abate (Accademia di Venezia). Quest'ultima opera segnò il primato dell'artista nella scena lagunare e manifestò la sigla stilistica che, con qualche oscillazione, lo contraddistinse per il resto della sua carriera: vi si riconosce un omaggio esteriore alla fissità iconica e alla profusione degli ori della cultura figurativa **bizantina**, tradizionale a Venezia e ripresa del resto anche da Paolo Veneziano, ma riformata sulla base di una nuova curiosità naturalistica gotica, che Lorenzo poteva avere assorbito a Verona e che avrebbe poi alimentato anche sulla scorta di modelli internazionali, in particolare boemi. Il pittore lavorò ancora in altre città del Nord: nel 1366 eseguì il *Polittico Proti* nel Duomo di Vicenza e nel 1368 realizzò a Bologna alcune opere ora perdute.



Franco Barbieri: Il Museo di Palazzo Chiericati, pag. 35, ...nonché il più tardo arrivo di analogo politico di Lorenzo Veneziano (Dormitio Virginis: 1366) nella cappella Proti della Cattedrale: ove tuttora si ammira.



Morte e Assunzione della Vergine Tod und Aufnahme Marias in den Himmel

Firenze, tabernacolo nella Chiesa di Orsanmichele, 1349-59.

Florenz, Tabernakel in der Kirche von Orsanmichele. 1349-59.

Andrea di Cione **detto l'Orcagna**.

Andrea di Cione, **gennant „L' Orcagna“**

Pittore, architetto e scultore (Firenze, notizie dal 1343 al 1368). La perdita di molte delle sue opere e la scarsa documentazione sulla sua attività e sui rapporti di collaborazione con i fratelli Nardo (v. Nardo di Cione), Matteo (m. ca. 1390) e Iacopo (notizie fino al 1398), di livello certamente inferiore, rendono difficile la valutazione della sua personalità.

Come architetto e scultore, l'Orcagna è noto soprattutto per il Tabernacolo di Orsanmichele (1349-59), costruito con funzione di cappella all'interno della Loggia, a quel tempo aperta e adibita al mercato del grano. L'opera appare stilisticamente poco coerente poiché alle formelle costruite con semplicità e chiaro senso del volume si contrappone il minuto lavoro ornamentale della struttura, legata agli schemi del gotico fiorito. Tuttavia nel rilievo posteriore con Morte e Assunzione della Vergine, si avverte un plasticismo di gusto già moderno e anticipatore della scuola quattrocentesca.

Nel 1357 partecipò ai lavori per la costruzione di S. Maria del Fiore a Firenze. Dal 1359 al 1362 fu capomastro dei lavori della

cattedrale di Orvieto e prestò la sua opera di decoratore per il rosone e i mosaici della facciata.

L'attività pittorica dell'Orcagna è documentata fin dal 1346 con l'Annunciazione (già nella chiesa di S. Remigio a Firenze). Del 1348 sono gli affreschi in S. Croce a Firenze (Trionfo della morte, Giudizio finale), di cui restano solo frammenti. I caratteri salienti della sua pittura, si colgono soprattutto nella pala con Cristo in trono e Santi per la cappella Strozzi in S. Maria Novella a Firenze, dove la plasticità e i severi modi giotteschi si fondono con spunti linearistici e coloristici tratti da Maso di Banco e da artisti senesi.

Il collegamento tra l'Orcagna e Maso è soprattutto evidente nella monumentale nobiltà dello stile. La critica più recente nega invece la secolare attribuzione all'Orcagna degli affreschi del Camposanto di Pisa.

(1) Glauco Pretto: *Madonna dell'Uva Secca un borgo una chiesa*, Povegliano Veronese, pag.50.

(2) *La Grande Pittura Italiana*, De Agostini, Novara, MultiMedia, 1996.

(3) *Riccardo Cavallara, Internet*.

n. 12

Seppellimento della Vergine

Duccio di Buoninsegna (Siena 1255, 1319 ca.).

Grablegung Marias

Duccio di Buoninsegna (Siena um 1255.um 1319).

Pittore italiano, considerato l'artista più importante della scuola senese tra Duecento e Trecento per il rinnovamento che seppe attuare nella pittura di tradizione bizantina.

La sola opera che si conserva del periodo giovanile, ancora legata a canoni stilistici tradizionali, è la *Madonna di Crevole* del Duomo di Siena. Con la *Maestà* degli Uffizi, nota anche come *Madonna Rucellai*, del 1285, il Buoninsegna ammorbidì lo schema bizantino e arricchì la composizione di sontuose descrizioni caratteristiche del gotico. Questa pala d'altare, con la Madonna seduta in trono col Bambino, circondata da angeli su uno sfondo dorato, è stata attribuita per secoli a Cimabue, contemporaneo del Buoninsegna: fatto, questo, che testimonia la vicinanza e l'influenza reciproca dei due artisti.

La sua opera più famosa, e la sola firmata, è la *Maestà* (1308-1311), grande pala d'altare dipinta su entrambe le superfici, commissionata per il Duomo di Siena e attualmente conservata nel suo museo. Da un lato rappresenta la Madonna in trono circondata da angeli, santi e apostoli, dipinti con gusto piuttosto naturalistico. Il retro illustra invece la *Passione di Cristo* in 26 scene, alcune delle quali rese con un uso innovativo della prospettiva. Tra i molti seguaci del Buoninsegna, il più famoso fu Simone Martini.

Duccio di Buoninsegna racconta la *Legenda aurea* dipingendo la Vergine attorniata dagli apostoli che la stanno seppellendo. Al centro, l'apostolo Giovanni regge la palma (2), portata dall'angelo.

(1) La palma, che porta l'Apostolo Giovanni, è composta da stelle?

"Duccio di Buoninsegna," Enciclopedia Microsoft® Encarta® 99. © 1993-1998 Microsoft Corporation. Tutti i diritti riservati.

(2) Enciclopedia Colorama A. Mondadori, *Duccio di Buoninsegna*, pag. 207, Verona 1969

Duccio di Buoninsegna

La leggenda che si racconta annuncia che: un giorno il cuore della Vergine si accese di sì violento desiderio di rivedere il figlio, che un angelo (*Arcangelo Michele*), le apparve e riverentemente la salutò come Madre del Signore. Disse: “Ave, o benedetta! *Ecco, ti porto un ramo di palma dal Paradiso, perché tu la faccia collocare dinanzi alla tua bara quando, fra tre giorni, lascerai il corpo. Sappi che il Figlio aspetta la sua reverenda Madre*”, e scomparve, lasciando una palma splendente. (A 28).

Maria allora chiese all’angelo di concederle di rivedere, prima della morte, gli Apostoli riuniti. Il desiderio della Vergine fu esaudito: *il primo ad essere trasportato alla sua presenza, da Efeso, fu Giovanni*. (B 52).

Giunsero poi gli altri Apostoli. (C. 29). Nel cortile, Duccio li ha dipinti, che si stanno augurando il ben arrivato.

Ed ecco che verso l’ora terza *venne Gesù con le angeliche schiere*, con le legioni dei patriarchi, dei martiri, dei confessori e con i cori delle vergini; tutta la santa schiera attornì la Vergine e si mise a cantare cantici di lode. (F 30).

Poi Cristo disse: “*Vieni diletta, io ti porto il mio trono perché ho desiderato la tua presenza*”. Infine con dolci note così pregò un celeste cantore: “*Vieni sposa del Libano, vieni per essere incoronata!*”. (D + E). Mancano i dipinti? Sono andati perduti.

E così la Vergine morì. (G 31). Funerale e Processione. Osserviamo che nel dipinto è raffigurato l’ebreo Ampomio che cerca di ravesciare il catafalco della Vergine Maria.

Davanti alla processione è dipinto l’apostolo Giovanni che tiene in mano la palma che l’Arcangelo Michele portò dal cielo alla Vergine dicendole: “*ti porto un ramo di palma dal Paradiso, perché tu la faccia collocare dinanzi alla tua bara quando, fra tre giorni, lascerai il corpo*”.

Nella raffigurazione 52 B, troviamo dentro nella stanza, la Vergine Maria che da la mano, in segno di ben arrivato, a Giovanni, mentre gli altri apostoli sono nel cortile che si stanno salutando scambiandosi il bene arrivato. La palma stellata (?) Duccio l’ha dipinta che si veda dalla finestra posta alle spalle della Vergine Maria.

Nella rappresentazione C 29 la Vergine Maria dialoga con gli apostoli. Giovanni porta in mano la palma stellata, che nel riquadro prima stava rappresentata alla finestra. E di facile interpretazione, che la palma stellata la Vergine l’abbia consegnata all’apostolo Giovanni.

Troviamo, la raffigurazione della Dormizione di altri pittori, che, dipingono la palma portata dal Arcangelo Michele, in mano al più giovane degli apostoli Giovanni.

Duccio dipinge nel riquadro (H 32). Il seppellimento della Vergine Maria, attornata dagli apostoli, Giovanni è raffigurato con la palma a sette stelle. (Sette stelle perché?).

Perché solo Duccio dipinse la palma con sette stelle? “L’arcangelo Michele scomparve lasciando una palma splendente”.

Duccio, inserendo nella rappresentazione dei “Funerali della Vergine” il personaggio che tenta di toccare la morta, dipinse la leggenda dell’ebreo Ampomio.

Duccio di Buoninsegna (Siena 1255 ca. - 1319 ca.), pittore italiano, considerato l'artista più importante della scuola senese tra Duecento e Trecento per il rinnovamento che seppe attuare nella pittura di tradizione bizantina.

La sola opera che si conserva del periodo giovanile, ancora legata a canoni stilistici tradizionali, è la *Madonna di Crevole* del Duomo di Siena. Con la *Maestà* degli Uffizi, nota anche come *Madonna Rucellai*, del 1285, Duccio ammorbidì lo schema bizantino e arricchì la composizione di sontuose descrizioni caratteristiche del gotico. Questa pala d'altare, con la Madonna seduta in trono col Bambino, circondata da angeli su uno sfondo dorato, è stata attribuita per secoli a Cimabue, contemporaneo di Duccio: fatto questo che testimonia la vicinanza e l'influenza reciproca dei due artisti.

La sua opera più famosa e la sola firmata sono la *Maestà* (1308-1311), gran pala d'altare dipinta su entrambe le superfici, commissionata per il Duomo di Siena e attualmente conservata nel suo museo. Da un lato rappresenta la Madonna in trono circondata da angeli, santi e apostoli, dipinti con gusto piuttosto naturalistico. Il retro illustra invece la *Passione di Cristo* in 26 scene, e la “Leggenda Aurea” della dormizione della Vergine Maria, alcune delle quali rese con un uso innovativo della prospettiva. Tra i molti seguaci di Duccio, il più famoso fu Simone Martini.

n. 12 Vetrata, Duomo di Siena, Duccio o Cimabue. Morte, Resurrezione, ed Incoronazione della Santa Vergine. 1287/1288

Si tratta di una vetrata circolare il cui diametro misura 7 m. collocata nell’abside del Duomo di Siena. Essa è la vetrata di più antica manifattura italiana.

Attorno a questa vetrata sta l’incertezza di chi sia il suo autore: alcuni ritengono che sia opera di Cimabue, altri sono convinti che l’opera sia stata realizzata su cartoni di Duccio di Buoninsegna sicuramente influenzato nello stile dal suo contemporaneo Cimabue.

Nella vetrata ci sono ritratti i tre momenti dell'ascesa al cielo di Maria. Nella parte inferiore si trova rappresentata la morte della Vergine attorniata dagli apostoli, da Gesù e dalle schiere angeliche.

Al centro Maria viene assunta al cielo in un alone di luce accompagnata dagli angeli.

Infine la Vergine viene incoronata dal proprio Figlio.

Ai lati del corpo centrale si trovano raffigurati altri personaggi legati ai vangeli ed alla vita cristiana di Siena.

Negli "angoli" della vetrata sono rappresentati i quattro evangelisti. Ai lati della raffigurazione dell'assunzione di Maria si trovano ritratti invece i santi patroni di Siena: Ansanus, Savinus, Crescentius, Vittorio.

Il Duomo di Siena possiede una grande vetrata circolare divisa in sei scomparti, i tre centrali sono dedicati alla Vergine Maria. In basso abbiamo il Transito della Madonna, al centro la sua Assunzione in cielo e in alto l'Incoronazione.

Ai due lati: l'inferiore e superiori abbiamo i quattro evangelisti seduti in trono che stanno scrivendo, mentre nelle parti laterali di centro abbiamo i Santi Protettori di Siena.

E' molto interessante notare che la vetrata era situata al centro dell'aspide del Duomo, perché questa posizione si diceva che accresceva e ipotizzava quello che è il significato delle vetrate nelle chiese medioevali.

Non solo è il luogo da cui entra la luce, quindi è un'allusione alla stessa Vergine Maria. La luce, che passa attraverso il vetro senza distruggersi, è un simbolo della Vergine la quale diviene Madre grazie al raggio dello Spirito Santo senza per questo abbandonare la sua verginità.

Ma c'è anche un altro fatto molto importante, la gamma cromatica della vetrata, ogni colore, ha un suo significato mistico, e si ripete; tutte le volte che nella vetrata appare la Vergine Maria è caratterizzata dal colore azzurro.

Quindi abbiamo illuminazione della chiesa, valore simbolico, relativo alla Verginità della Madonna, valore simbolico dei colori; quindi un elemento fondamentale dell'arredo della struttura della chiesa stessa sia la sua struttura architettonica che la struttura simbolica.

Federico Zeri, Alessandro Bagnoli direttore del restauro della vetrata. Camillo Tarozzi restauratore della vetrata. Bruno Santi soprintendente ai Beni Artistici e Storici di Siena. Pier Luigi Piccini Sindaco di Siena. La vetrata è stata restaurata e riposta nel rosone della Basilica per l'inaugurazione dell'anno 2000 di Duccio di Buoninsegna.

n. 13 Maestà di Duccio di Buoninsegna e la Leggenda aurea.

Si tratta di uno splendido polittico dipinto da Duccio di Buoninsegna tra il 1308 e il 1311. Si racconta che il dipinto fu realizzato nello studio dell'artista e che il 19 giugno del 1311 fosse stato portato nella cattedrale accompagnato da squilli di tromba e dallo inneggiare del popolo.

La tavola è stata poi smembrata più volte prima fra tutte nel 1771. Originariamente era composta di due facciate una anteriore in cui erano collocate 32 figure, ed una posteriore in cui si trovano 26 scene ritraenti la passione di Cristo. C'erano poi a completamento 19 tavolette della predella (parte inferiore del basamento) e del coronamento.

A causa dei numerosi smembramenti mancano alcuni tasselli che molto probabilmente sono custoditi in collezioni private d'Europa e degli Stati Uniti.

L'opera fu commissionata dalla città di Siena a Duccio, affinché egli rappresentasse l'Incoronazione della Vergine quale santa patrona della cattedrale e della stessa città.

Per questo motivo si trova dipinta la **leggenda aurea** riguardante Maria collocata nella parte frontale del coronamento della Maestà. La leggenda narra che un giorno il cuore della Vergine si accese di un desiderio violento di rivedere il Figlio e di poter riabbracciare gli apostoli. Così l'Arcangelo Michele le apparve salutandola come Madre del Signore dicendo: "Ave o Benedetta! Ecco io ti porto un ramo di palma dal paradiso perché tu la faccia collocare dinanzi alla tua bara quando fra tre giorni lascerai il corpo. Sappi che il Figlio aspetta la sua reverenda Madre". Detto questo l'Arcangelo scomparve lasciando una palma su cui risplendevano sette stelle (simbolo biblico di perfezione).

Anche il desiderio di Maria di rivedere gli apostoli fu esaudito ed **il primo ad essere trasportato da Efeso fu Giovanni** che Maria accoglie stringendoli le mani in segno di benvenuto.

Al di fuori, nel cortile della casa, stanno, invece, gli altri apostoli felici di rivedersi come dimostra lo scambio di mani tra san Pietro e san Paolo.

L'ordine d'arrivo al cospetto di Maria non è del tutto casuale. Dalla Sacra Scrittura si legge, infatti, che fu lo stesso Gesù a dare il compito a Giovanni di vegliare sulla Madre: "Gesù vide sua Madre e accanto a Lei il discepolo preferito, allora disse a sua Madre: "Donna ecco tuo figlio". Poi disse al discepolo: "Ecco tua Madre". Da quel momento il discepolo la prese in casa (Giovanni 19,26-27).

Gli apostoli finalmente erano tutti riuniti attorno alla Vergine e spetta a san Giovanni il compito di custodire la palma splendente datagli da Maria stessa.

La leggenda aurea continua affermando che verso l'ora terza venne Gesù accompagnato dalle schiere angeliche, dalle legioni dei patriarchi, dai martiri, dai confessori e dai cori di vergini che attorniano Maria cantavano inni di lode.

Cristo disse quindi: "Vieni diletta, io ti porto il mio trono perché ho desiderato la tua presenza". E la Vergine rispose "Signore il mio cuore è pronto!": Allora la santa schiera di nuovo intonò lodi a Maria e poi lei stessa cantò: "Tutte le generazioni mi diranno beata, poiché l'Onnipotente ha in me operato cose mirabili!". Infine, con dolci note un celeste cantore pregò così: "Vieni sposa del Libano, vieni per essere incoronata!".

La Vergine così morì e gli apostoli l'accompagnarono verso la sua tomba. E' qui che Duccio inserisce nella leggenda aurea un'altra leggenda legata all'ebreo Ampomio, che tentando di rovesciare il catafalco di Maria fu allontanato dalla mano di san Pietro. Davanti al corteo funebre si trovava Giovanni con in mano la palma splendente così come aveva annunciato l'Arcangelo.

Il corpo della Vergine fu così deposto nella sua tomba.

A completamento della leggenda dipinta da Duccio mancano il momento dell'Assunzione al cielo e l'Incoronazione della Vergine Maria che probabilmente sono collocate in altri musei.

n. 14 Duccio di Buoninsegna

Dormizione – “Morte della Vergine” di Duccio di Buoninsegna (Siena, Museo dell'Opera del Duomo).

Mariä Heimgang. “Der Tod Marias” von Duccio di Buoninsegna (Siena, Dom-Museum)

Ricca è la documentazione sulla vita dell'artista (la prima notizia è del 1278, quando è citato come pittore di biccherne), ma soltanto su due opere si hanno dati precisi: nel 1285 l'allogazione della tavola identificata con la *Madonna Rucellai* (già in S. Maria Novella, ora agli Uffizi di Firenze); nel 1308 la commissione della grande pala della *Maestà* per il duomo di Siena (ora al Museo dell'Opera del Duomo). L'autografia delle altre opere attribuite al Buoninsegna è spesso controversa, specialmente per il periodo antecedente al 1285, per il quale i critici sono concordi praticamente sulla sola *Madonna di Crevole* (Siena, Museo dell'Opera del Duomo), di una finezza coloristica tutta nella tradizione bizantina. Anche la stessa *Madonna Rucellai* fu per molto tempo riferita a Cimabue, ed effettivamente rappresenta il maggior punto di vicinanza dei due maestri: è tuttavia evidente che Buoninsegna risolve gli schemi di Cimabue con un linguaggio del tutto opposto, non drammatico ma sereno e lirico, non plastico ma squisitamente linearistico. Ancora più evidente, nella minuscola *Madonna dei Francescani* (ca. 1300, Siena, Pinacoteca), l'immissione nella tradizione bizantina della linea gotica, esaltata nella fluidità musicale del bordo d'oro del manto della Vergine, nella raffinatezza dei particolari, che rivelano la conoscenza delle miniature francesi. Capolavoro del Buoninsegna resta la *Maestà*, compiuta nel 1311, quando fu solennemente trasportata in duomo con grande concorso di popolo; **rappresenta sul recto la Madonna in trono tra angeli e santi (schema che avrà in seguito grande fortuna, da Simone Martini ai Lorenzetti) e sul verso, in 26 scomparti, Storie della Passione, e con esse, la Dormizione – Morte della Vergine (parti della predella e del coronamento sono andate disperse o perdute).** In essa è espressa la volontà di superamento del bizantinismo per un profondo rinnovamento del linguaggio pittorico, come era avvenuto in scultura da Nicola Pisano in poi. L'umana e insieme aristocratica presenza delle grandi figure della celeste corte di Maria e l'animazione preta di tensione spirituale delle scene della Passione danno la misura di una nuova civiltà pittorica in evoluzione, diversa ma altrettanto elevata di quella che Giotto creò ad Assisi.

BIBLIOGRAFIA

E. Carli, *Vetrata ducessa*, Firenze, 1946; C. Brandi, *Duccio*, 1951; E. Carli, *La pittura senese*, Milano, 1955; idem, *Duccio*, Milano, 1961; G. Ragionieri, *Duccio*, Firenze, 1989.

Dormizione – “Morte della Vergine” di Duccio di Buoninsegna (Siena, Museo dell'Opera del Duomo). *Enciclopedia Bompiani*, Religione, pag. 207

Duccio or Cimabue. The Death, Resurrection, and Coronation of the Holy Virgin, ca.1287/1288.

Stained-glass window (central section), diameter: 700 cm Cathedral, Siena.

Like the crowning panels of the *Maestà*, this large, glowing stained-glass window in Siena Cathedral is dedicated to Mary's death and resurrection. The story begins at the bottom with the entombment of the Mother of God. It continues in the center with her assumption, in which, in a halo of light, she is borne up to Heaven by angels, and ends with her coronation by her son.

Maestà, front, crowning panels: *The Announcement of the Virgin's Death*, 1308-1311. Tempera on panel, 41x54 cm. Museo dell'Opera del duomo, Siena. In structure, the scene in which the archangel announces her death to the Virgin Mary resembles the *Annunciation* panel. The archangel comes in through an arch on the left, and Mary receives the news while sitting at a reading-desk. He holds out a palm branch, spangled with stars, towards her. This is not merely a sign of her approaching death, but also of her immaculate conception.

Maestà, front, crowning panels: *Parting from the Apostles*, 1308-1311. Tempera on panel, 41.2x53.5 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Siena. In the scene in which Mary parts the Apostles, the compositional emphasis has fallen on the figures of the Mother of God and the disciple, St. Paul. Lying on a bed, the Holy Virgin occupies a third of the picture space, and no other figure overlaps hers. On the left-hand side, St. Paul is standing on his own under the entrance archway. His figure stands out clearly and emphatically against the dark background. Duccio's depiction of space, with the central pillar placed illogically far forward, has no regard for correct perspective. Instead, it follows the inner "legitimacy" which the picture's subject dictates.

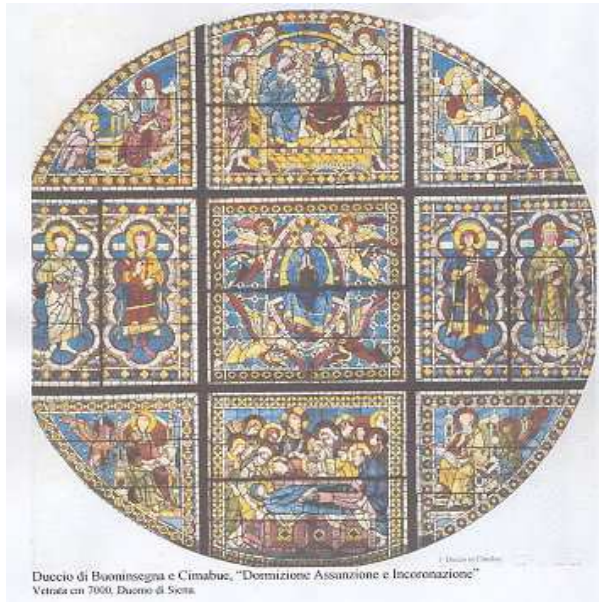
Maestà, front, crowning panels: *The Death of the Virgin*, 1308-1311. Tempera on panel, 39.7x45.2 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Siena. In their severe, three-tier arrangement and solemn stance, the Apostles and angels who have gathered around Mary's bed recall the way Duccio depicted the heavenly royal household in the main picture of the *Maestà*. In the center, directly behind the Madonna's bed, stands Christ, who is holding the anima, the soul which His mother has exhaled on dying.

Maestà, front, crowning panels: *The Funeral Procession*, 1308-1311. Tempera on panels: 57.5x52 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Siena. Whilst the apostles, led by St. John, are carrying the bier with the Virgin Mary's corpse on it, a man, who tries to desecrate the coffin, is seized by paralysis. St. Peter responds to this outrageous behavior with an angry gesture. This painting and the episode depicting *Doubting St. Thomas* are presumably the only pictures in the crowning panels which have retained their original hexagonal form.

Maestà, front, crowning panels: *The Entombment of the Virgin*, 1308-1311. Tempera on panels: 40.8x54 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Siena. This composition is strongly reminiscent of the scene depicting Christ's entombment. In this panel the mourners also bend down a long way over the dead woman's corpse, which is being lowered into the sarcophagus on a winding sheet. As he raises a hand to his mouth, one of the Apostles in the background reveals his shock and grief.

Maestà, front, crowning panels: *Parting from St. John*, 1308-1311. Tempera on panels, 57.5x52 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Siena. St. John, to whom Christ entrusted His mother shortly before His death, was His favorite disciple. The gesture whereby Mary and St. John cross hands and arms in affection repeats itself outside the door as St. Peter meets St. Paul.

n.12



n. 13



Duccio di Buoninsegna (Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

"Il primo ad essere trasportato alla sua presenza, da Ego, è Giovanni; giungono poi, gli altri apostoli". Leggenda antica.



n. 14



n. 15

*Dormitio Virginis*".

Monza, Chiesa di Santa Maria degli Angeli Monza,
Affresco secondo decennio del '300

Kirche Santa Maria degli Angeli.
Fresko.2. Jahrzehnt. des 14. Jahrhunderts.

Affresco staccato a massello dalla Chiesa di S. Michele (particolare dell'affresco successivo al restauro del Luglio 1990). Allo stato attuale delle ricerche, non possediamo ulteriori notizie sugli interventi cui fu sottoposto il frammento della *Dormitio Virginis* per consentire il trasferimento nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a causa della demolizione della chiesa di S. Michele. Un recente controllo diretto ha mostrato che, trattandosi di un vecchio stacco a massello di non grandi dimensioni, esso fu trasportato nella nuova sede con il supporto murario. Del Lechi erano le quadrature di contorno all'affresco della *Dormitio Virginis*, tagliato nel 1745 dall'originaria posizione sul muro.

Avvertenza.

pag. 30.(1) Quando questo scritto era già in corso di stampa, era stato quasi completato il restauro dell'affresco con la "*Dormitio Virginis*" nella chiesa di Santa Maria degli Angeli.

La pulitura ha messo in evidenza una trattazione assai fine del colore, *tipicamente lombarda* nella ricerca sfumata dei colori. Sebbene alcune eleganze calligrafiche dei panneggi indurrebbero a collocare l'affresco al secondo decennio del '300.

La presenza di un turibolo sopra il cataletto da trasporto fa ritenere che il soggetto dell'affresco sia quello dei "*Funerali della Vergine*", anziché una "*Dormitio Virginis*", sebbene i due soggetti siano assai simili.

(1) Monza – *La Messa di S. Michele* – Storia e restauri, Bianca Alberti e Anna Lucchini, pag. 28, Soc. Studi Monzese, Edit. Musumeci, 1990.

n. 16



Dormizione della Madre di Dio, 1435, Tommaso di Cristoforo Fini (Masolino da Panicale)

Dormizione della Madre di Dio 1435.

Heimgang der Gottesmutter 1435.

Masolino da Panicale

Soprannome di Tommaso di Cristoforo Fini (Panicali in Valdarno, Firenze 1383 ca. - 1440 ca.), pittore italiano, esponente del gotico internazionale e del primo Rinascimento. Benché le informazioni sulla sua attività giovanile siano scarse, si sa per certo che Masolino s'iscrisse alla Corporazione dei medici e speziali di Firenze nel 1423, e dal 1425 al 1427 lavorò alla corte ungherese.

La sua prima opera conosciuta è la *Madonna dell'umiltà*, dipinta su legno nel 1423 (Kunsthalle, Brema). Buona parte della sua produzione fu realizzata in collaborazione con Masaccio, dalla cui arte fu fortemente influenzata: si vedano gli affreschi eseguiti per la Cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine, a Firenze. Gli interventi di Masolino, completati tra il 1424 e il 1427, comprendono la *Predicazione di san Pietro*, la *Resurrezione di Tabita* e *La tentazione di Adamo ed Eva*.

A Castiglione Olona, presso Varese, Masolino dipinse le *Storie di san Giovanni Battista* (1435) per il Battistero, e le *Storie della Vergine* (1435) per la volta del coro della Collegiata; a Roma, la *Crocifissione* per la chiesa di San Clemente; a Todi, la *Madonna fra due angeli* (1432) per la chiesa di San Fortunato; ad Empoli, la *Madonna col Bambino e due angeli* per la chiesa di Santo Stefano (1427 ca.). Un frammento di quest'ultima opera, caratterizzata da linee aggraziate e armoniosi colori pastello, rivela lo stretto rapporto di Masolino con lo stile gotico internazionale, cui l'artista fornì il contributo più alto nell'ambito della pittura fiorentina dell'epoca.

Masolino da Panigale, Enciclopedia Encarta 99-1
Riccardo Cavallara Internet.



Dormitio Virginis, Christus S Diego Death Virg, Cristus, Petrus- in.jpg Richi Cavallara

N 17

Dormitio Virginis.

Mariä

Heimgang.

**Christus S Diego Death Virg, pittore fiammingo, Cristus, Petrus – in.jpg
Richi Cavallara**

Christus S. Diego. Der Tod Marias. Flämischer Maler, Cristus Petrus.

Fu uno dei protagonisti della scuola pittorica fiamminga del XV secolo, importante anche per i suoi ipotizzati legami con l'Italia. È ormai rigettata l'opinione che si fosse formato nella bottega di Jan van Eyck e ne fosse l'erede dopo la morte, nel 1441; comunque, nella 1444 prese cittadinanza a Bruges, dove da allora risiedette permanentemente, lavorando per importanti commissioni e ricoprendo cariche politiche ufficiali.

Non è certo che viaggiasse in Italia tra il 1457 e il 1463, dove sarebbe entrato in contatto con Antonello da Messina; ma lavorò sicuramente per committenti italiani: uno dei suoi capolavori, il *Ritratto di fanciulla* (1470, Gemäldegalerie, Berlino), era nella raccolta fiorentina di Lorenzo il Magnifico. Chiristus fu un abile ritrattista (*Ritratto di un certosino*, 1446, Metropolitan Museum of Art, New York) e autore di

numerose tavole sacre e della Dormitio Virginis.

Nella sua pittura, sulla base stilistica fiamminga, incentrata sulla luminosità trasparente e l'estrema attenzione ai dettagli, s'innestò poi un gusto architettonico che presuppone la conoscenza del sistema di rappresentazione prospettica a punto di fuga unico, tipico del Rinascimento italiano: Petrus fu il primo a utilizzarlo nelle Fiandre (*Madonna in trono tra i santi Girolamo e Francesco*, 1457, Städelches Kunstinstitut, Francoforte).

Christus S Diego Death Virg, pittore fiammingo, Cristus, Petrus – in.jpg Richi Cavallara,

n. 18

La Morte della Vergine.

Vittore Carpaccio, firmata e datata 1508.

Der Tod Marias.

Vittore Carpaccio, signiert und datiert 1508.

Carpaccio, artista di profonda cultura pisanelliana, lascia nel 1508 una pala importante per Santa Maria in Vado.

Il tema tipicamente bizantino della "Dormitio Virginis" copre ora lo sfondo di una città orientale fantastica.



4. Vittore Carpaccio, *Morte della Vergine*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale

Carpaccio, Vittore (Venezia 1455 ca. - 1526 ca.), pittore italiano attivo a Venezia. Le sue opere, in cui si mescolano reale e fantastico, lo collocano in una posizione piuttosto atipica nel panorama dell'arte del Rinascimento.

Poco si sa della sua formazione artistica. Probabilmente influenzato da Gentile e Giovanni Bellini e poi da Antonello da Messina e dalla pittura fiamminga, Carpaccio sviluppò tuttavia uno stile molto personale. Realizzò quattro grandi cicli narrativi, in cui la vicenda umana appare indagata in una prospettiva spirituale e religiosa. Il primo, *Storie di sant'Orsola*, è costituito da otto tele realizzate per la Scuola di Sant'Orsola (1490-1495, Accademia, Venezia): è senza dubbio la sua opera più famosa, per la marcata originalità tematica e rappresentativa, evidente soprattutto nel *Sogno della santa*. Il secondo ciclo (1502-1507), eseguito per la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, a Venezia (dove è tuttora conservato), illustra in nove quadri la vita di san Giorgio (famosa è la tela con *San Giorgio e il drago*), san Gerolamo e san Trifone: particolarissima l'atmosfera magica e misteriosa in cui sono immerse le scene. Gli altri due cicli furono realizzati per la Scuola degli Albanesi (*Storie della Vergine*, 1504-1508, oggi all'Accademia Carrara, Bergamo; a Brera, Milano; al Museo Correr e alla Ca' d'Oro, Venezia) e per la Scuola di Santo Stefano (*Storie di santo Stefano*, 1511-1514, oggi a Brera; al Louvre, Parigi; al Museo di Stoccarda; allo Staatliche Museen, Berlino).

n. 19

Morte della Vergine Rosenwald Collection

Morte della Vergine.

Der Tod Marias.

Morte della Vergine Rosenwald Collection
Der Tod Marias: Sammlung Rosenwald

Riccardo Cavallara, Internet.



Disegnamento della Morte della Vergine

n. 20

Andrea Mantegna “Morte della Vergine” 1461 – 63).
(Tempera su tavola; cm 54x42. Madrid Prado).

Andrea Mantegna. “Tod Marias” (1461 – 63).
Tempera auf Holz. 54x42 cm. Madrid Prado.

Ma chi manca è San Tommaso

Questa tavola faceva parte della decorazione della cappella del castello di San Giorgio a Mantova; rappresenta la morte della Vergine e **segue la leggenda di un Vangelo apocrifo**.

Gli apostoli sono, infatti, undici: l'assente è San Tommaso, impegnato nella sua opera di conversione in India.

Il paesaggio dello sfondo, che dovrebbe raffigurare Gerusalemme, è in realtà una veduta delle chiuse del Mincio fuori della cinta muraria di Mantova.

La sensibilità per la luce naturale che quest'opera dimostra è da mettersi in rapporto con la pittura del cognato Giovanni Bellini.

Le fattezze quasi lignee delle figure, nonché la rigorosissima impostazione prospettica del dipinto sono caratteri tipicamente mantegneschi.

Quest'opera, una delle più importanti della collezione del Prado, appartiene alla corona d'Inghilterra e fu acquistata da Filippo IV durante l'asta bandita da Cromwell.

Andrea Mantegna: La Repubblica pag. 26. Sala 2/3, Madrid, Museo del Prado.

Andrea Mantegna: la Pittura del Rinascimento in Europa.

Andrea Mantegna (Isola di Carturo 1431 – 1506).

L'opera del Mantegna, la *Morte della Vergine* oggi al Prado, sicuramente eseguita per Mantova è poi passata a Ferrara per essere restaurata da Bastianino nel 1586. Fu forse in quell'occasione che la tavola fu ridotta in forma rettangolare e l'Animula della Vergine, che il pittore aveva dipinto in alto, fu ritagliata dal contesto. Dopo vari passaggi in collezioni ferraresi il frammento è approdato nella raccolta della Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

Festa dell'Assunzione di Maria Vergine

Perciò, prima che gli Apostoli si disperdessero per l'ultima volta e per sempre per le strade del mondo, ella, avendoli quasi tutti intorno a sé, li salutò, poi chiuse gli occhi come se dormisse dolcemente. ma era morta.

Quanti anni aveva la Madonna quando morì? secondo la tradizione e il calcolo più probabile, doveva avere superato la sessantina, ma di poco.

Di che male morì la Madonna? tutta una tradizione santa è concorde nell'assicurare che l'Immacolata non morì se non d'amore, avvalendo così alla lettera le parole della Sacra Scrittura: “Dicite Dilecto meo, quia amore langueo”. (Cant., V,8).

Orbene, quando a Dio piacque, quando nei suoi disegni eterni giunse il tempo di liberala dall'esilio, l'eterno immenso amore non più impedito comunicò una scintilla al cuore di Maria. Fu abbastanza per metterla in una dolcissima consumazione d'ardore febbrile e santo.



Sempre più irresistibile le risuonava nell'anima una voce che la chiamava incessantemente: “Vieni, levati, o unica prediletta! Passato è l'inverno, dileguate sono le nebbie gelide: sono apparsi i fiori nella nostra contrada, i fiori della tua corona. Levati e vieni: sarai incoronata”. Veni coronaberis! (Cant., IV,8). Crescendo sempre a dismisura gli assalti d'amore, finirono per vincere la sua fibra. Le membra virginee si sciolsero, e spirò.

Ma quel corpo, dal quale era nato il salvatore del mondo, non doveva corrompersi nella sepoltura.

Un racconto antichissimo che già passava sulla bocca dei cristiani del V secolo, ed anche prima, così narra: “Come gli Apostoli, che le stavano intorno, la videro addormentarsi nel sonno della dolce morte, pieni di riverenza portarono il corpo ad un sepolcro già preparato e ve lo chiusero. Intanto s'udiva per nell'aria un canto soavissimo, una melodia celestiale, che durò per tre giorni. Al terzo giorno, arrivò San Tommaso. Dolente di non essere giunto in tempo per dare l'estremo saluto alla Vergine morente, bramò di vedere ancora una volta la sacra spoglia della Madre di Gesù. Andarono tutti insieme al sepolcro e lo discopersero: invece della salma videro fiori. Allora si accorsero che la Vergine Madre era giaciuta nella tomba quanto era durata l'angelica melodia: tre giorni come il suo Figlio divino. Poi era risorta e salita al cielo. Perciò resero con gaudio ineffabile gloria a Colui che chiamava in paradiso quel corpo dal quale s'era degnato di nascere”.

Dunque per virtù e grazia Divina la Madonna risuscitò, e viva in anima e corpo trionfa lassù, al fianco del suo Unigenito. La terra non possiede più nulla di lei, ma da tutti i cieli piove incessantemente la sua misericordia e la sua consolazione sulla nostra valle di pianto.

M. Giovanni Colombo, *Pensieri sui Vangeli e sulle Feste del Signore e dei Santi*, Società editrice vita e pensiero, Milano 1964, Pagina 790.

Andrea Mantegna: A. Mazza, Bologna 1992, p. 66.

Andrea Mantegna: Banca Popolare di Verona Banco S. Geminiano e S. Prospero, Anno 1996.

n.21

John of Berry's Petites Heures

France, Paris 14th Century. (55 x 45 mm) Frankreich. Paris, 14. Jahrhundert. (55 x 45 mm)

Dormition of the Virgin.

Christ bears her soul up to heaven

Dormizione della Vergine. Cristo porta la sua anima in paradiso.

Mariä Heimgang. Christus trägt ihre Seele ins Paradies

Riccardo Cavallara, Internet.

**n. 22**

La Morte della Vergine Tod Marias

(ci scusiamo perché le foto sono andate perdute)

Marco d'Oggiono o Uglone allievo di Leonardo da Vinci 1466

Marco d'Oggiono oder Uglone, Schüler von Leonardo da Vinci 1466.

Affreschi riportati su tela. Originariamente, parti di un'unica composizione, rispettivamente cm. 115x130 115x161.

Fresken auf Leinwand übertragen. Ursprünglich Teile einer einzigen Komposition.. (115x130 beziehungsweise 115x161. cm)

Secondo le fonti, la cappella dell'Assunta nella chiesa francescana milanese di Santa Maria della Pace, eretta tra il 1466 e il 1497, ebbe sull'altare fino alla soppressione la pala dell'Assunzione della Vergine di Marco d'Oggiono. Il finimento a fresco, opera sempre di Marco d'Oggiono, comprendeva invece le scene della "*Morte della Vergine*", pervenuta a Brera in due frammenti. Cat. nn. 79 e 80.

Gli affreschi di Marco d'Oggiono in Santa Maria della Pace, furono genericamente lodati dal Lanzi (1809): "Marco Uglione o da Oggiono, dee computarsi tra i migliori pittori milanesi, scolaro del Vinci, fe egregio frescante, e i suoi lavori alla Pace mantengono tuttavia intatti i contorni e vivo il colore..., che esprimono un giudizio positivo. La maniera che tenne in suoi freschi è più pastosa e più conforme al far medesimo".

La *Morte della Vergine* è accompagnata da quei sensi di dolore che nascere dovevano nei cuori delle Marie e degli Apostoli ostanti.

L'angelo (**Arcangelo Michele**) poi che dipinto al capezzale della Vergine, ignoto alle terrene affezioni e compreso dai trionfi riservati nel cielo alla Madre di Dio, è atteggiato ad una gioia calma e fatidica. Questa figura brilla fra le altre per grazia e nobiltà, per spontaneità d'azione, per buon partito delle pieghe e per altri pregi d'esecuzione.

Marco d'Oggiono, che si novera tra i più felici imitatori di Leonardo nel dipingere a olio, non è affatto sprovvisto di merito, e la presente composizione non manca di espressione ed è commendevole pe' bei caratteri delle teste.

Brera dispensa "*Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*. Pag. 154,155,156,157. Presso Aprilì Dario, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde 1984, Milano.

n. 23

Caravaggio – “La Madonna dello scandalo”.

Parigi, Louvre.

Un alone di leggenda circonda la storia di questo famosissimo dipinto: Caravaggio lo eseguì attorno al 1605 per la chiesa di Santa Maria della Scala a Trastevere, in Roma, ma venne rifiutato dai religiosi per l'estremo realismo con cui è raffigurata la Vergine. Il quadro fu giudicato blasfemo. Per raffigurare il corpo di Maria, l'artista fu accusato di essersi ispirato al cadavere gonfio di una popolana romana annegata nel Tevere. In realtà, il volto della donna richiama i lineamenti di Lena, una modella già impiegata da Caravaggio in altre occasioni. Il quadro suscitò invece grandissimo entusiasmo negli ambienti artistici romani, per la sua straordinaria potenza innovativa. Rubens si adoperò personalmente affinché il dipinto fosse acquistato per la collezione del Duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga. Gli artisti pretesero allora che l'opera fosse esposta al pubblico, dal 7 al 14 aprile del 1607, prima che lasciasse Roma.

Lo straordinario realismo della scena raggiunge vertici insuperati. Il gruppo degli apostoli si addensa diagonalmente nella zona d'ombra a sinistra del cataletto, illuminato a bagliori, lasciando libero il corpo rigido della Madonna vestita di rosso. I gesti dei Santi sono fortemente patetici. Unico elemento così tragicamente spoglio, il drappo rosso in alto a destra.

Il colore aranciolo della donna che sta in primo piano, prepara il visitatore ad entrare nella tragica scena della donna morta vestita di rosso.

Caravaggio (Michelangelo Merisi) Caravaggio 1573 – Porto Ercole 1610. *Maestri della Pittura* prima parte

Caravaggio “Morte della Vergine” (Parigi, Louvre) – Eseguita intorno al 1605 – 1606 per la chiesa di Santa Maria della Scala a Roma, l'opera fu rifiutata per l'eccesso di realismo, considerato irriverente, nella figura della Vergine morta. Nel 1607 Rubens l'acquistò per la galleria del Duca di Mantova, e prima della sua partenza il dipinto restò esposto una settimana tra l'ammirazione e la curiosità dei pittori romani. Olio su tela. Fascicolo – I Grandi Musei – Lorena Pompei, *La Madonna dello scandalo*, pag., 130.

Caravaggio “Morte della Vergine”, 1606, tela, 369x245 cm. Parigi, Louvre. E' l'ultimo dipinto eseguito da Caravaggio a Roma. Destinato a Santa Maria della Scala, fu rifiutato dai carmelitani per la mancanza di “decoro” e per il sospetto che la modella usata da Caravaggio fosse una prostituta annegata nel Tevere. Acquistato dai Gonzaga dietro consiglio di Rubens, è passato poi nella raccolta di re Carlo I d'Inghilterra e infine in Francia. La scena, dominata da un

drappaggio rosso sangue, suscita un'impressione d'estrema miseria e di toccante commozione. Gli apostoli piangenti si stringono intorno al lettuccio di Maria, assecondando la diagonale di luce che filtra da sinistra verso destra, conclusa con la figura rannicchiata della Maddalena. Stefano Zuffi, Arnaldo Mondadori Arte, Milano, ottobre 1991.

(2) **Atlante di Storia dell'Arte Italiana, il Trecento, Giotto: Il Maestro fu molto attivo a Firenze nella tarda maturità. Dell'ultimo periodo della sua vita è certo soltanto “La morte della Vergine”, ora al Museo Federico di Berlino.**

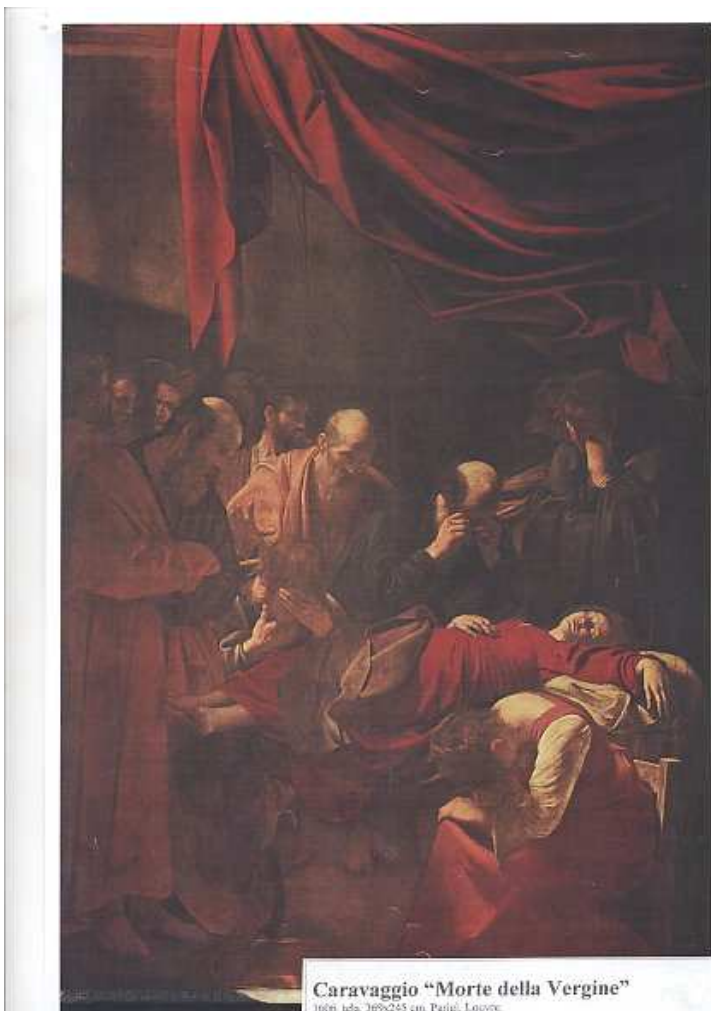
La Morte della Vergine, 1606, Caravaggio, museo del Louvre.

Una Madonna senza angeli. Di Luisa Marciora e Silvia Calvi.

Un gruppo di popolani, una sedia, un drappo rosso che pende dal soffitto. Pochi elementi che, nel quadro di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, si trasformano nella rappresentazione di un drammatico episodio del Vangelo: la morte di Maria, circondata dalla Maddalena e dagli apostoli. Merito della luce, simbolo della grazia divina, che solo il Caravaggio sapeva rendere in modo così realistico. Nel quadro, il fascio luminoso scende dall'alto disegnando una diagonale da sinistra a destra. E illumina le teste dei personaggi in modo direttamente proporzionale al loro stato di purezza: dalla Madonna, del tutto in luce, fino ai volti più in ombra dei personaggi sullo sfondo.

Fu subito scandalo. Il quadro era stato chiesto dai carmelitani di Santa Maria della Scala a Roma nel 1601. Cinque anni dopo, la tela è pronta e viene appesa in chiesa, ma i padri la fanno subito ritirare. Cos'era successo? I biografi del tempo ci dicono che il quadro sembrò scandaloso. Perché per dipingere la Madonna, l'artista prese a modello un cadavere di una prostituta annegata nel Tevere. Ecco perché Maria appare livida, con le labbra blu e il ventre gonfio, “Secondo i critici, però, quest'ultimo particolare richiama anche l'importanza del grembo di Maria, madre di Dio e “Piena di grazia” spiega Jacqueline Ceresoli, docente di Storia dell'arte presso l'Istituto europeo del design di Milano. “E il suo volto giovanile allude al desiderio di rinnovamento che c'era nella chiesa di quel tempo”.

Il cielo dov'è? “Ma in questo quadro manca qualcosa di fondamentale” dice Anna Ottavia Cavina, docente di Storia dell'arte medioevale e moderna dell'Università di Bologna. “In tutte le tele dedicate alla Vergine Maria, nella parte superiore è sempre raffigurata l'anima della Madonna che vola in cielo, tra angeli e cherubini. Qui, invece, al posto del cielo c'è il soffitto e al posto degli angeli un drappo rosso. Lo stesso colore dell'abito di Maria, quando l'iconografia sacra



Caravaggio “Morte della Vergine”
1606, tela, 369x245 cm. Parigi, Louvre.

la vuole da sempre vestita di azzurro. Insomma, se non fosse per il titolo, avremmo l'impressione di spiare la veglia funebre di un'umile famiglia” continua la professoressa Ottani Cavina. E' il primo Pittore della Storia dell'arte a trattare a trattare con tanta libertà questo tema.

n. 24

Retablo Maggiore della Cattedrale. Valencia.

Morte e Assunzione della Vergine

Tod und Himmelfahrt Marias

H. Y<lez de la Almedina, Ferrando - *Morte e Assunzione della Vergine* (1507-1510). Riquadro del

H. Y<lez de la Almedina, Ferrando *Tod und Himmelfahrt Marias* (1507-1510).

Altarbild (Hochaltar) in der Kathedrale von Valencia.

H. Y<lez de la Almedina, Ferrando, pittore spagnolo (fine XV secolo) Dopo un prolungato soggiorno in Italia, dove fu a lungo discepolo di Leonardo da Vinci, ritornò nel 1506 in Spagna. Le opere pervenuteci rivelano l'influenza che ebbero sull'artista spagnolo i modi del Rinascimento italiano.

Nel 1507 H. Y<lez, ricevette l'incarico di un'opera di grande importanza, le porte del Retablo Maggiore della Cattedrale di Valencia, dove, con perfetta unità stilistica, sistemò una dozzina di grandi composizioni mariane.

Nel 1510 questo lavoro era già terminato e negli anni seguenti H. Y<lez si trasferì prima a Barcellona (1515) e poi a Cuenca (1531) dove svolse un'intensa attività.

- (1) Storia dell'Arte, Il Rinascimento, G. Zanotto, Cremana. H. Y<lez - "Morte ed Assunzione della Vergine", (1507 - 1510). Riquadro del Retablo Maggiore della Cattedrale. Valencia.
Enciclopedia Bompiani, pag. 1601

**n. 25**

Transito della Vergine (1616).

Der Heimgang der Jungfrau (1616).

Olio su tela, cm. 331x663, Cremona (1). Giulio Cesare Procaccini (Bologna 1574 - Milano 1625)

Öl auf Leinwand, 331x 663 cm; Cremona (1). Giulio Cesare Procaccini (Bologna 1574 - Milan 1625)



Procaccini, famiglia di pittori italiani, attivi tra il XVI e il XVII secolo soprattutto in Emilia e in Lombardia. Il capostipite della famiglia, padre di Camillo, Carlo Antonio e Giulio Cesare, fu Ercole il Vecchio (Bologna 1520 - Milano 1591).

Camillo Procaccini (Bologna 1551 ca. - Milano 1629): il suo stile affiancò al gusto tardo-manierista un classicismo dai colori caldi suggeriti dalla pittura del Correggio. Arrivato a Milano si adeguò agli ideali controriformistici di Carlo Borromeo: per il Duomo eseguì le ante dell'organo (1590-1602), mentre tra le molte opere commissionategli in Lombardia si ricorda il *Martirio di Sant'Agnese* (1590, collezione Borromeo, Isola Bella).

Carlo Antonio Procaccini (Bologna 1571 - Milano 1630): fu noto soprattutto come pittore

di nature morte, fiori, animali e paesaggi dipinti in stile fiammingo. A Milano collaborò in Duomo al ciclo dei *Fatti di San Carlo*.

Giulio Cesare Procaccini (Bologna 1574 - Milano 1625): l'artista più significativo della famiglia, iniziò l'attività con alcune sculture eseguite per il Duomo di Milano (1591-1599). Sempre a Milano, per la chiesa di San Celso realizzò gli affreschi delle cappelle della Pietà e dei Santi Nazaro e Celso, e dipinse due pale d'altare (1601-1607). Grazie all'esempio di artisti quali il Cerano e il Morazzone, il suo stile inizialmente plastico ammorbidì i contorni. Il linguaggio divenne sentimentale e i colori giunsero a produrre vibranti effetti di luce. Pur non abbandonando mai la scultura, ebbe una produzione pittorica molto vasta, arricchita da esperienze a Modena e a Genova, dove poté conoscere l'opera di Pieter Paul Rubens. Della sua produzione sono da citare: *Madonna con Bambino e Angelo* (Galleria nazionale di Capodimonte, Napoli), *L'Ultima Cena* (Annunziata del Guastato, Genova), *Costantino riceve gli strumenti della Passione* (1620, Castello sforzesco, Milano), *Transito della Vergine* Cremona, 1616.

Ercole Procaccini il Giovane (Milano 1596 ca. - 1676): figlio di Carlo Antonio, assunse la direzione della bottega dello zio Giulio Cesare, proseguendo nello stile di famiglia. Tra le sue opere si ricordano le *Scene del Vecchio Testamento* (1663, Duomo di Monza) e il *Cristo inchiodato sulla croce* (1674, Pinacoteca di Brera, Milano).

(1) Cremona – Museo Civico Ala Ponzoni – *Il Museo si Rinnova*, Ardea Ebani, Appunti sul Seicento e il primo Settecento, pag. 81.

(2) Museo Civico Ala Ponzoni – *La Pinacoteca – Origini e Collezioni* a cura di Valerio Guazzoni, 600 Cremonese pag. 96, Turrus Editore.

(3) *Giulio Cesare Procaccini*: Enciclopedia Microsoft Encarta 99.

n. 26

Nuvoloni Panfilo

Annuncio alla Vergine della sua morte.

Maria wird ihr Tod angekündigt.

Panfilo Nuvolone, 1614, olio su tela, cm 331x671,5 - Museo Civico Ala Ponzoni Cremona.

Panfilo Nuvolone; Öl auf Leinwand, Städtisches Museum, Ala Ponzoni. Cremona.



Scarsissime le notizie biografiche: fu un sacerdote, visse sempre a Bergamo (fatta eccezione per l'unico viaggio a Venezia, nel 1647), coltivò amicizie con diversi pittori, quali il Borgognone e Eberhart Keilhau, detto Monsù Bernardo. Conobbe probabilmente i precedenti lombardi della natura morta attraverso le opere di Fede Galizia.

Panfilo Nuvolone studiò i dipinti nordeuropei e forse la pittura caravaggesca. Caratteristiche delle sue tele, oltre allo straordinario realismo, sono la rigorosa organizzazione geometrica e la sottile simbologia, che rinvia alla vanità delle cose e alla morte. Predilesse nelle sue nature morte strumenti

musicali (che fanno pensare a specifiche conoscenze musicali da parte dell'artista) e interni di cucina.

L'arte di Prete Evaristo, o Prevarisco (come fu talvolta soprannominato), si esprime dapprima attraverso schemi compositivi semplici e austere cromie (anni Quaranta e Cinquanta), poi, nella fase "barocca" (1660-1670), in composizioni più complesse utilizzò colori lucenti. Il suo capolavoro è considerato il *Trittico Agliardi* (Bergamo, collezione privata), comprendente una *Natura morta di strumenti* e due doppi ritratti di suonatori, dei quali uno è un suo autoritratto alla spinetta.

Si avvale di una ben organizzata bottega ed ebbe imitatori, quali i fratelli Bettera.

(1) Cremona – Museo Civico Ala Ponzoni – *La Pinacoteca*, Origini e Collezioni a cura di Valerio Guazzoni, pag. 97, Turrus Editore.

(2) Cremona – Museo Civico Ala Ponzoni – *Il Museo si Rinnova*, duecento opere e un progetto globale, Aedea Ebani, Appunti sul Seicento e il primo Settecento, pag. 81, Electa Lombardia.

(3) *Panfilo Nuvolone*: Enciclopedia Encarta 99.

(4) Baschenis, Evaristo (Bergamo 1617-1677), *Panfilo Nuvolone*, pittore italiano, tra i massimi specialisti della natura morta.

n. 27

Morte della Vergine.

Antonio Campi 1524 – 1587



Der Tod Marias.

Antonio Campi. 1524 – 1587

Museo Parrocchiale (dalla quinta cappella destra). Museum der Pfarrkirche San Marco (aus der fünften Kapelle rechts)

Parrocchia di, 20121 Milano, tel. 02.2900.2598.

Campi. Famiglia di pittori cremonesi del Cinquecento, i cui membri più importanti furono i tre figli di Galeazzo Campi (1477-1536), che dipinse opere di soggetto religioso.

Giulio Campi (1505 ca. - 1572), prima allievo del padre Galeazzo e del pittore e architetto Giulio Romano, e poi maestro dei fratelli, è noto soprattutto per aver progettato e decorato la chiesa cremonese di Santa Margherita. Dipinse affreschi in chiese di Cremona e Milano.

Antonio Campi (1524-1587), fu incaricato da Filippo II di Spagna di decorare, insieme ad altri artisti, il palazzo dell'Escorial, voluto dallo stesso sovrano e ultimato nel 1584. Tra le opere di Antonio, che fu anche scultore, architetto e scrittore, si ricorda la *Morte della Vergine* (1577, San Marco, Milano).

Vincenzo Campi (1536-1591), si specializzò nelle nature morte e nei ritratti; alcune sue opere sono conservate nella milanese Pinacoteca di Brera.

(1) Antonio Campi: Enciclopedia Encarta 99

n. 28

Genovesino (Luigi Miradori)

La morte della Vergine. Tod Marias.

tavola cm.30x92. Öl auf Holz 30x92 cm.

La *Morte della Vergine*, opera su tavola, del Genovesino (Luigi Miradori), acquistata dal Comune di Cremona. Opera in cui secondo il Puerari, il Genovesino vi esprime magniloquenza patetica, pur nella piccola dimensione, cm. 30x92. La produzione del Genovesino è stato oggetto di recenti studi e ricerche da parte di Alessandro Morandotti ("Luigi Miradori detto il Genovesino", scheda 9, in *La natura morta*, pag. 241 in Lombardia), e di Mina Gregori ("La presenza del Genovesino" in *La pittura a Cremona dal Romanico al Seicento*, Cariplo, Milano 1990, pp. 60-63).

Luigi
Luigi Miradori detto il Genovesino
Giulio a Cremona dal 1640 al 1654
La morte della Vergine
tavola, cm 30 x 92
acquisto

(1) Luigi Miradori, detto il Genovesino (notizie a Cremona dal 1640 al 1654) – "La morte della Vergine", tavola, cm 30x92. "Il Museo di Cremona", pag.96.



n. 30

Luca Ferrari, Volta Mantovana,

Morte della Vergine.

Parrocchiale, 1636.**Luca Ferrari, Volta Mantovana,**

Der Tod Marias.

Pfarrkirche, 1636.

Luca Ferrari: le sue composizioni distendevano in una retorica di gesti ampi e solenni, che gli veniva proprio dall'educazione emiliana, le brutalità naturalistiche del nuovo caravaggismo e le festose arditezze cromatiche degli antichi maestri veneti.

Se poi il risultato non coincide mai bene con nessuno dei presenti canoni delle due scuole, è solo merito della sua indiscutibile originalità anche se in qualche caso essa si consuma in un'accelerata routine gestuale e narrativa, che ricorda il procedere analogo di Palma e Malosso.

Il ciclo dei dipinti nella Parrocchiale di Volta Mantovana, si pone in fatti, essendo comunemente relativamente giovanile, al punto e al momento del passaggio dell'Emilia al Veneto.

Luca Ferrari, S. Marinelli, Ritorno al seicento, "Verona illustrata", 4, 1991, p. 55.

n. 31

La Madonna di Varallo

Die Madonna von Varallo

E' una statua di legno raffigurante la Vergine adagiata nel sepolcro, come nel breve sonno che seguì alla sua dolcissima morte. Questo particolare aspetto della devozione alla *Vergine Dormiente* si riallaccia alla tradizione palestinese, che ancor oggi si attiene alla tesi della morte corporea della Madonna.

Il volto è di una bellezza che diremo inspiegabile, data l'antichità della scultura. Fu detta di provenienza dal lontano Oriente, dove sarebbe stata portata dal Padre Bernardino Cainsi (1), nella sua seconda missione compiuta in Palestina (1487-1488).

Secondo tale tradizione, essa sarebbe stata precedentemente venerata nel tempio di Santa Sofia in Costantinopoli e, nell'imminenza dell'invasione dei turchi (1453), messa in salvo presso il convento francescano di Pera in Asia Minore, dove l'avrebbe prelevata il Fondatore del Sacro Monte.

Dapprima la statua fu collocata entro il Sepolcro della Madonna, che il Cainsi aveva riprodotto in forma e dimensioni uguali al vero (ancora esistente presso il Getsemani a Gerusalemme).

Un pittore di scuola quattrocentesca ne aveva frescato l'interno con una bellissima scena dell'*Assunzione e Incoronazione fra gruppi di Apostoli (11) e di Angeli*.

Nel 1960 i preziosissimi affreschi, i più antichi del Santo Monte, sono stati strappati.

Dall'umile posto di prima provvisoria collocazione, la preziosa statua fu portata in una chiesa propria e posta al centro di un'abside rotonda, sopra un altare, fra una corona di apostoli e discepoli venerabondi, e sotto una vaga cupola popolata di Angeli (di G. Ferrari). Avvenne nel 1649.

I devoti non vanno paghi di una contemplazione a distanza. Tutti vogliono farsi vicini alla Madre, salire fino all'ultimo gradino.

Le mamme Le portano i loro figlioletti e a Lei consacrano. Qualcuno di questi innocenti abbozza una domanda: "Quando si sveglia la Madonna?".

(1) Padre Bernardino Caini: egli era da poco tornato dalla Palestina, dove aveva tenuto la carica Guardiano del Monte Sion ed insieme di Commissario per tutti i conventi francescani dalla Terra Santa e dell'Asia Minore.

(1) *Piccola Storia del Sacro Monte di Varallo* (VC), a cura dell'Amministrazione Vescovile del S. Monte, pag. 12,13,14, VII edizione 1984, Tip. Chiesa Borgosesia. Libro prestato dalla Signora Rachele Gennari.



n. 32

Scuola di Novgorod del secolo XV

La Morte della Madre di Dio.

Der Tod der Gottesmutter.

Le sei feste (tavola della scuola di Novgorod del secolo XV)

Die sechs Festtage. (Öl auf Holz der Novgoroder Schule, 15.

Jahrhundert)

Le sei feste che raduna alcune storie di Cristo (Battesimo, Resurrezione, Assunzione) della Madre di Dio (nascita e morte) e l'immagine venerata di due santi protettori, Atanasio di Alessandria e Sergio di Radone.



(1) *Gallerie di Palazzo Leoni Montanari*, Vicenza, Banca Intesa, Elemon, 1999, pag. 61. Il libro appartiene alla signora A. Marangoni.

n. 34

Menologio annuale.**Heiligenkalendarium.**

Menologio annuale, Ckoluj (Vladimir), fine del XIX – inizio del XX secolo

Galleria di Palazzo Leoni Montanari, Banca Intesa, Vicenza.

Heiligenkalendarium. Ckoluj (Vladimir), Ende des 19. -Anfang des 20. Jahrhunderts. Galerie des Leoni-Montanari Palastes.. Banca Intesa Vicenza.



(1) Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza, Banca Intesa, Elemon, 1999, pag. 51, 60.

n. 34

Porte Regali

Porte Regali (che una volta facevano da passaggio fra celebrante e fedeli) e le figure essenziali di un'iconostasi ideale, il *Cristo Pantocratore*, le *Potestà angeliche*, gli *Apostoli*, i *Profeti*.

Königspforte (die ehemals einen Durchgang zwischen dem Zelebranten und den Gläubigen bildete) und die Hauptfiguren einer idealen Ikonostase, Christus Pantokrator, die Himmlischen Heerscharen, die Apostel, die Profeten.

L'organismo architettonico liturgico presenta in modo canonico i temi della venerazione: in basso al centro le Porte Regali (che vengono spalancate nella liturgia pasquale per annunciare la resurrezione) e i quattro evangelisti (gli storici degli avvenimenti) talvolta sostituiti dai dottori della Chiesa; ai lati delle porte, in basso, stanno le immagini dei santi venerati in loco; sopra, sono campite su registri sovrapposti le feste del calendario liturgico annuale (in numero variabile: dodici sono quelle canoniche) e quindi la Deesis (Cristo con ai lati la Madre di Dio e Giovanni il Battista), e ancor sopra gli apostoli; nella fila successiva i profeti e quindi i patriarchi e alla fine, nel coronamento a cupolette, scene della vita di Cristo.

La preziosa tavoletta (documento rarissimo) ove è raffigurato il *Concilio di Nicea*, la riunione dei vescovi ove si stabilì la liceità delle raffigurazioni sacre, quindi alcune "prefigurazioni" tratte dall'Antico Testamento (l'evocazione simbolica della *Trinità* nei tre giovani apparsi ad Abramo e le storie di *Elia rapito sul carro di fuoco*) avviano alle testimonianze evangeliche vere e proprie.

Si comincia dalle feste, cioè i ricordi degli avvenimenti essenziali della vita di Cristo e della Madre di Dio distribuiti regolarmente lungo il corso dell'anno a scandire come modelli anche la vita di tutti i giorni; dalla nascita alla morte della Madre di Dio (facendo perno sulla resurrezione di Cristo), il mistero dell'incarnazione e

della redenzione viene celebrato nelle sue tappe più significative, in dipinti che ripetono rigorosamente un'iconografia trasmessa secondo canoni vincolanti.

L'organizzazione del calendario liturgico, come documenta bene il *Menologio* (calendario figurato) che introduce la sezione, segue la successione cronologica degli avvenimenti secondo i testi biblici, dalla *Natività della Vergine* all'*Annunciazione/Incarnazione*, fino a diversi episodi della vita di Gesù (con particolare addensamento con gli avvenimenti della passione ricordati dal ciclo pasquale) fino alla *Morte della Vergine* (che corrisponde alla festa di metà agosto) con cui si chiude il ciclo periodico.



(1) Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza, Banca Intesa, Elemon, 1999, pag. 51, 60.

n. 35

Icone Miracolose della Madre di Dio.

Wunderbare Ikonen der Gottesmutter.

Ckoluj (Vladimir), fine del XIX secolo. Ckoluj (Vladimir), Ende des 19. Jahrhunderts. Ckoluj (Vladimir),

Entriamo nell'area dedicata al tema della Madre di Dio, divulgatissimo in tutte le terre russe fin dalle origini stesse dell'accettazione della religione cristiana, voluta da Vladimiro, grande principe di Kiev. Proprio dagli abitanti di quella città fu commissionata a Costantinopoli (1131) un'icona della Vergine che successivamente fu trasferita a Vladimir (da qui il suo titolo di Madre di Dio di Vladimir) e alla fine del Trecento a Mosca. Di quest'icona miracolosa (a lungo conservata nel Cremlino moscovita) furono fatte innumerevoli copie per chiese e monasteri di tutto il paese.

Dalla Russia sono tanti dipinti della Madonna, veri capolavori.

Madre di Dio Odegetria. Madre di Dio del segno. Madre di Dio del rovelto ardente. Madre di Dio della tenerezza. Madre di Dio alata. Madre di Dio di Vladimir, di Kazan, di Tickvin, di Tolga, di Bogoljubovo, ognuno di questi nomi ricorda località o personaggi storici particolarmente importanti per le vicende delle diverse icone (un repertorio delizioso è offerto da una tavola della fine dell'Ottocento, che ne raffigura a centinaia l'una accanto all'altra, come figurine popolari.

(1) Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza, Banca Intesa, Elemon, 1999, pag. 68.

La Madonna di Vladimir</title></head>

La storia dell'icona della Madre di Dio, detta di Vladimir, è molto interessante.

Secondo la tradizione è stata dipinta dal primo pittore d'icona, che è anche autore di uno dei Vangeli e degli Atti degli Apostoli, San Luca, quando la Madonna era ancora in vita. Secondo alcune fonti queste icone furono settanta, secondo altre, sette o addirittura solamente tre. Ma se anche davvero è esistita una tale icona, allora quella di Vladimir può esserne solo una copia, poiché è stata dipinta a Costantinopoli, alla corte degli imperatori Comneni, da uno dei migliori artisti bizantini verso l'inizio del XII secolo. Nello stesso XII secolo l'icona giunse nella Rus', infatti Luca, Patriarca di Costantinopoli, ne fece generoso dono a Jurij Dolgorukij, principe di Kiev, rimasto famoso nella storia come fondatore di Mosca. L'icona greca fu accolta a Kiev con tutti gli onori e collocata a Vishgorod, in una delle chiese, dove divenne oggetto di venerazione e si rese famosa per i numerosi miracoli.

Dopo qualche tempo il trono di Kiev passò al figlio di Jurij, principe Andrej, detto Bogoljubskij per la sua devozione e il suo amore per Dio. Il giovane principe decise di trasferire la capitale verso la Rus' centrale e cos=EC estendere i propri domini verso nord-est. Andrej Bogoljubskij pensava che la nuova capitale sarebbe stata Rostov. Per il lungo viaggio il principe prese con sé la sacra icona della Madre di Dio, che era stata inviata dai greci. Attraverso questa icona la Madonna gli indicò il luogo della nuova capitale, cioè Vladimir, antica città, così chiamata in onore dell'antenato del principe, Vladimir, colui che aveva battezzato la Rus'. Quando i carriaggi del principe si furono avvicinati a Vladimir, i cavalli all'improvviso si fermarono come piantati nel terreno e nessuna forza poteva smuoverli da lì. Allora il principe ordinò a tutti di pregare dinnanzi

all'immagine della Purissima, e gli fu rivelata la volontà di Dio. Andrej accolse le richieste divine e scelse Vladimir come capitale. Collocò l'icona miracolosa nella cattedrale della Dormizione al posto d'onore. E là dove i carriaggi con l'icona si erano fermati per ordine del principe venne fondato un monastero dedicato alla Madonna ed egli stesso vi costruì la propria residenza. Da allora quel luogo porta il nome di Bogoljubovo.

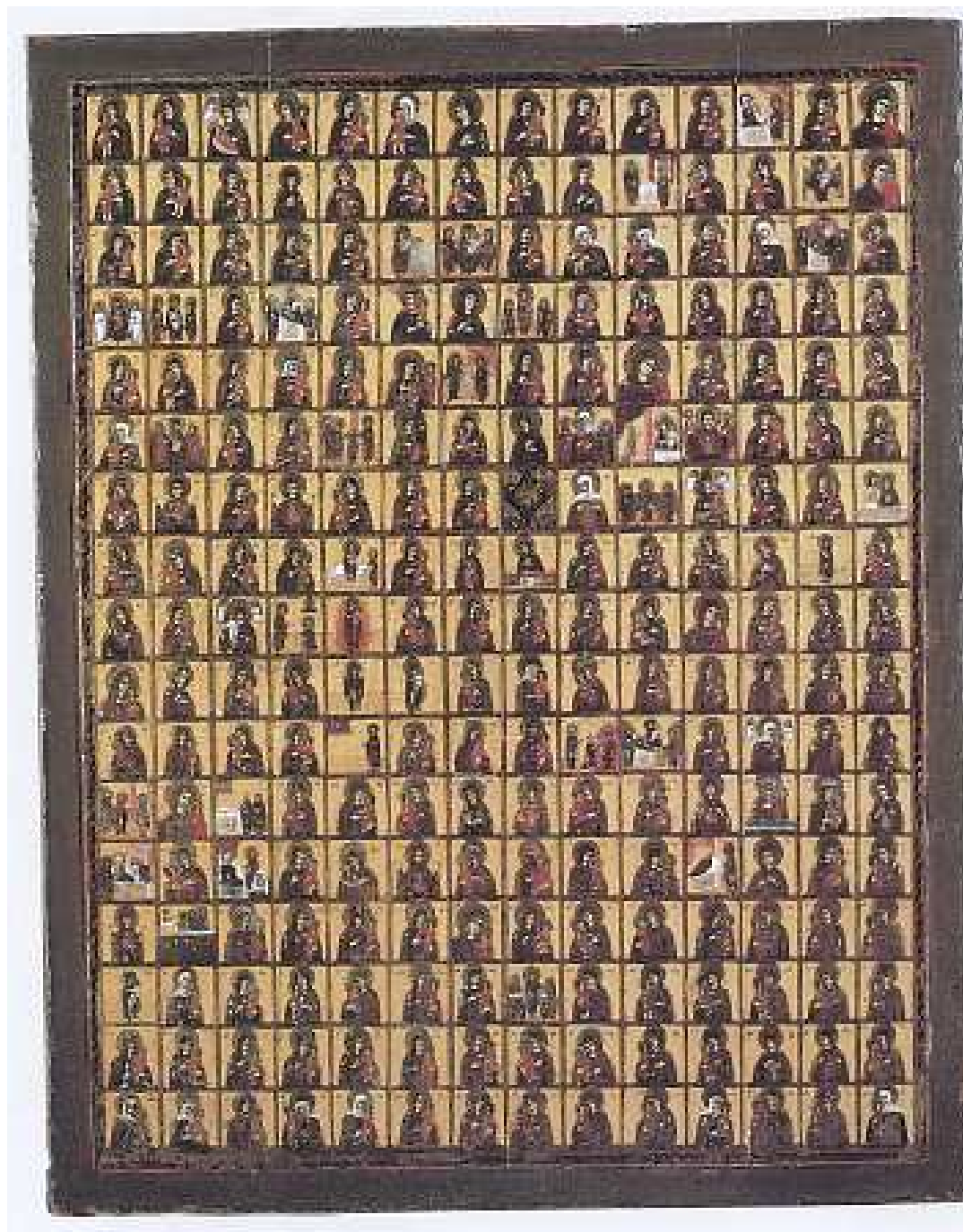
Duecento anni rimase l'icona a Vladimir, da cui prese il nome. Spesso davanti alla miracolosa immagine i russi venivano a pregare, soprattutto durante le invasioni delle orde tartare. Una cronaca narra che durante una scorreria i tartari fecero irruzione nella cattedrale della Dormizione e strapparono via le cornici d'oro e d'argento dalle icone. Anche l'antica icona della Madonna di Vladimir dovette subire questo affronto. ...Correva l'anno 1395. Per la Rus' correvano voci che l'Orda stava riunendo nuove schiere per marciare su Mosca. Questa volta alla testa dei tartari stava il khan Temir Aksak, il famoso Tamerlano, famigerato per la ferocia e la perfidia, chiamato anche Timur. Contro di lui si mosse con le truppe il principe di Mosca Vasilij Dmitrievic, che prese posizione vicino a Kolomna, sulla riva del fiume Oka. La Rus' si trovava allora in uno stato di continue lotte intestine ed erano pochi i principi che sostenevano i moscoviti: per questo il principe Vasilij riponeva le proprie speranze più in Dio che negli uomini. Il Metropolita Kiprian, che era a quell'epoca a capo della Chiesa russa, ricordò al principe l'esistenza dell'antica icona miracolosa che si conservava a Vladimir attraverso la quale più di una volta era giunto l'aiuto dall'alto. Ed allora venne deciso che la sacra immagine fosse portata a Mosca. Nel giorno della Dormizione della Santissima Madre di Dio, festa cui era dedicata la cattedrale di Vladimir, il Metropolita celebrò un Te Deum di ringraziamento e gli abitanti di Vladimir con le lacrime agli occhi accompagnarono l'immagine miracolosa che stava prendendo la strada di Mosca. Dieci giorni impiegò il convoglio per raggiungere infine i confini di Mosca. Qui alle porte Sretenskie (dell'Incontro) avvenne il solenne incontro degli abitanti di Mosca con l'icona. Per la precisione le porte vennero chiamate Sretenskie proprio dopo questo memorabile fatto. Anche un monastero venne qui fondato in memoria dell'Incontro dell'icona di Vladimir.

In seguito anche la via venne chiamata Sretenka. L'icona venne portata solennemente al Cremlino, nella cattedrale della Dormizione. Giorno e notte venivano officiati Te Deum davanti all'immagine della Purissima, chiedendo l'intercessione della Madre di Dio e la grazia del Signore e Salvatore nostro Gesù Cristo. E presto avvenne il miracolo: Tamerlano, già pronto a lanciarsi con le proprie schiere contro quelle dei moscoviti, vide in sonno la Vergine Splendente, attorniata dalle forze celesti, che gli ordinava di ritirarsi dalla Rus'. E Tamerlano allora comprese che non doveva conquistare questa terra e si ritirò dai confini russi senza colpo ferire. Mosca era in tripudio. Ora nella cattedrale della Dormizione per molti giorni di fila furono cantati solo Te Deum di ringraziamento, mentre all'icona di Vladimir ci si inchinava dieci volte. Si placarono le paure che tormentavano le anime, tacquero anche i canti solenni e tutto tornò nel corso consueto.

Allora a Mosca cominciarono a giungere da Vladimir dei delegati per chiedere la restituzione della loro antica immagine sacra. Ma il principe non voleva restituire l'icona, cui i moscoviti si erano tanto affezionati ed inoltre il principe stesso vedeva in essa la testimonianza di una particolare protezione della Madonna su Mosca. L'ingegnoso Kiprian, metropolita di Mosca, trovò la via d'uscita: egli propose di rimettere la questione nelle mani stesse della Purissima ed alla Provvidenza divina, una notte l'icona sarebbe stata nella cattedrale chiusa, mentre gli abitanti di Mosca e quelli di Vladimir avrebbero pregato tutta la notte per un segno dall'alto. E così fecero. Quando la mattina dopo le due fazioni si avvicinarono all'altare, sul leggìo stavano due icone, l'antica e la sua copia identica "per misure e somiglianza". Kiprian propose agli abitanti di Vladimir di prendere una delle due a loro scelta. Quelli presero, almeno loro sembrò, quella antica, mentre lasciarono quella nuova ai moscoviti. Invece questi ultimi erano convinti che quella nuova fosse toccata agli abitanti di Vladimir, mentre l'antica sacra immagine era rimasta entro le mura del Cremlino. Molti secoli dopo, già ai nostri tempi, gli studiosi ed i restauratori scoprirono l'esistenza di due copie risalenti a quel periodo della Madonna di Vladimir, ed entrambe erano chiamate "di riserva". Tra l'altro una di esse è opera del famoso pittore di icone russo Andrej Rublëv. Come fossero davvero andate le cose con la scelta degli abitanti di Vladimir, ovviamente, lo poteva sapere solo lo stesso metropolita Kiprian, ma egli era della scuola degli esicasti che avevano fatto il voto del silenzio, amico e discepolo del Patriarca Filofej, conoscitore e ammiratore di Gregorio Palamas. Per questo Kiprian sapeva sia tacere, sia agire.

(1) Da I. JAZYKOVA, Mosca ritorna ad essere la casa della Madre di Dio (per i 600 anni dell'incontro dell'icona della Madonna di Vladimir), "La pensée russe", n. 4108, 11-17 gennaio 1996, p. 16

Traduzione di Alessandro Mordacci, Via Mario Puccini, 31 Quercianella (LI) Italy Tel. +39 586 491609



n. 36

Icona dell'Alto Volga, fine del XVII secolo

Dormizione della Madre di Dio Heimgang der Gottesmutter.

Regione dell'Alto Volga, fine del XVII secolo.

Gebiet der oberen Wolga. Ende des 17. Jahrhunderts

Il piano alto di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza è totalmente riservato alla presentazione di una selezione d'icone russe tratte dalla ricchissima raccolta che l'Ambroveneto, ora parte di Banca Intesa, è venuta costruendo negli anni novanta. Il primo nucleo di questa collezione deriva dall'acquisto in blocco di un consistente numero di dipinti già posseduti da un collezionista veneto; successivamente è stato arricchito con acquisti oculati sul mercato internazionale, mirati a documentare soprattutto i periodi più antichi della pittura russa (secolo XIII-XVI), di cui si possono ammirare esemplari di altissimo livello.

Secondo il parere dei più noti specialisti internazionali del settore che hanno curato lo studio scientifico della collezione, questa è oggi, probabilmente, la più importante al di fuori della Russia.

A noi ricercatori di dipinti della "Dormizione", l'esposizione d'icone russe a Palazzo Leoni Montanari ha fruttato un'altra pagina di storia.

(1) *Gallerie di Palazzo Leoni Montanari*, Vicenza, Banca Intesa, Elemon, 1999, pag. 68.

Madre di Dio, Madre della Vita.

Icona Alto Volga pag. 36

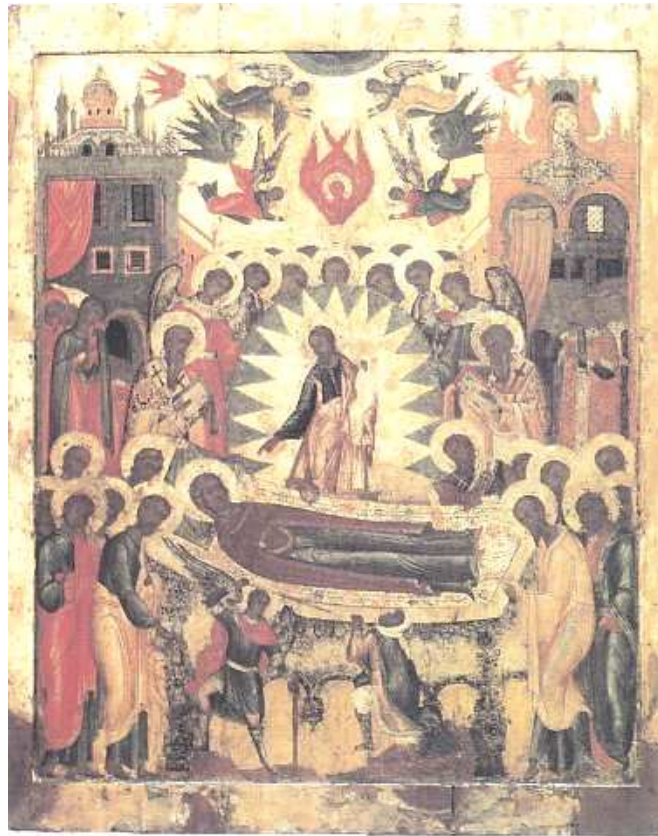
L'icona rappresenta il "dies natalis" della Madre di Dio: il giorno della morte, umanamente pianto dai discepoli del Signore, è celebrato con il giorno della nascita alla vita trasfigurata in Cristo. La festa della Dormizione (una delle dodici Grandi Feste" della Chiesa orientale) veniva celebrata a Costantinopoli già nel VI secolo. Secondo la tradizione, quando la Vergine ricevette l'annuncio della prossima dipartita, gli apostolo furono trasportati dagli angeli da tutti i luoghi in cui stavano predicando, fino a Gerusalemme, dove si riunirono intorno al letto di morte della Madre di Dio per accomiarsi da lei. Mentre piangevano apparve Cristo che prese per sé l'anima della sua purissima Madre: nella riproduzione il Salvatore tiene in fatti fra le braccia una minuscola figura in vesti bianche. L'icona è tutta impostata sul contrasto tra l'affissione degli apostoli e il tripudio delle schiere celesti e la maestà del Figlio di Dio, che contemplan la realtà umana già nella verità della salvezza acquistata da Cristo, della vittoria ormai definitiva sul potere della morte.

Nell'antica liturgia si chiamava festa della Dormizione della Madre di Dio quella che oggi è detta dell'Assunzione di Maria.

"Basilica della Dormizione" è stata una chiesa eretta anticamente in Gerusalemme sul luogo dove la tradizione vuole che sia avvenuto il trapasso della Beata Vergine Maria (che però – secondo altre fonti - sarebbe avvenuto a Efeso). Tale chiesa fu acquistata nel 1898 dall'imperatore Guglielmo II di Germania e donata ai cattolici tedeschi.

Sulla Dormizione di Maria si ha notizie anche da uno scritto greco attribuito a Melitone di Dardi. E' intitolato "De transitu Virginis" e racconta che 22 anni dopo l'Assunzione di Gesù, Maria ricevette da un angelo l'annuncio che presto avrebbe raggiunto il Figlio in cielo. Da qui, come abbiamo detto all'inizio, su tenero desiderio di Maria, avvenne il prodigioso trasporto degli Apostoli sparsi nel mondo, fino a Lei. Trascorsero tre giorni in preghiera dopo di che Gesù scese tra gli Angeli e recò con sé l'anima di Maria. Il motivo della Dormizione è largamente utilizzato dagli artisti, particolarmente dagli iconografi. Maria, segno di sicura speranza, è icona della Chiesa peregrinante.

Il "tropario" (composizione ritmica liturgica, elemento fondamentale di tutta l'innografia bizantina) riferito alla Dormizione recita così: "Nella maternità hai custodito la virginità, nella Dormizione non hai abbandonato il mondo, o Madre di Dio. Madre della vita, ti trasferisti presso la Vita e con la tua intercessione liberi dalla morte le nostre anime".



Regione dell'Alto Volga, fine del XVII secolo.

n. 37

Goes, Hugo van der

The Death of the Virgin Panel Museum, Bruges.

Der Tod Marias, Panel Museum, Brügge.

Goes, Hugo van der "Morte della Vergine", 1480 ca. (Bruges, Musei comunali).

Goes, Hugo van der, "Der Tod Marias" um 1480 (Brügge, Städtische Museen).

Hugo van der Goes, pittore fiammingo (Gand 1440 – Audenghem, Bruxelles 1482). In rapporto con Giusto di Gand negli anni giovanili, nel 1468 fu chiamato a Bruges a partecipare all'esecuzione degli apparati decorativi in occasione delle nozze del duca di Borgogna Carlo il Temerario con Margherita di York. Il corpus dei suoi dipinti è stato ricostruito dagli

studiosi partendo da un'opera documentata d'eccezionale importanza, quale il *Trittico Portinari*, commissionato da Tommaso Portinari, agente del Medici a Bruges.

La "*Morte della Vergine*" del Museo di Bruges (1480) è dipinta da Van der Goes con la disposizione del letto della Vergine in diagonale e le figure costrette entro uno spazio contratto e angusto, in modo da sottolineare l'intensa eccitazione espressa dai volti e dai gesti dei personaggi.



(1) Museo Comunale di Bruges, (fiammingo Brugge), città del Belgio.

n. 38

Cappella "*Redemptoris Mater*" Città del Vaticano.

La Morte della Madre di Gesù.

Der Tod der Mutter Jesu.

Città del Vaticano.

Vatikan.

Città del Vaticano. Nel mosaico è illustrata la morte della Madre del Redentore. L'idea di lasciare nelle immagini il messaggio della sua enciclica mariana venne a Giovanni Paolo II subito dopo la pubblicazione, nel 1987, della sua "*Redemptoris Mater*". In quella sua prima enciclica il Pontefice polacco, avvicinandosi alla fine del secondo millennio del Cristianesimo dall'inizio della Chiesa fondata dal Redentore, ferma la sua attenzione su Maria, figlia della stirpe umana.

La Morte della Madre di Gesù, mosaico, costruito dal mosaicista di Mosca Aleksandr Kornoukhov.



Cappella "Redemptoris Mater" Città del Vaticano.

n. 39

Antichi Patriarchi

Una posizione di particolare prestigio è riconosciuta al patriarca di Costantinopoli (oggi Istanbul), la città che fu la capitale dell'impero bizantino e il centro della cristianità orientale fra il 320 e il 1453.

Depositario di una tradizione giuridica che venne fissata fin dall'epoca dei concili di Costantinopoli (381) e di Calcedonia (451), il patriarca non esercita comunque un'autorità paragonabile a quelle del papa, venendogli riconosciuto solo il primato d'onore. Eredi di una gloriosa tradizione storica sono i patriarchi di Alessandria d'Egitto e di Gerusalemme, la cui lingua liturgica è il greco, e quello di Antiochia, con sede a Damasco, in Siria, cui fanno capo i cristiani ortodossi di lingua araba di Siria, Libano e Iraq.

Il patriarcato di Mosca è numericamente la maggiore comunità ortodossa, seguita dal patriarca georgiano, romeno, serbo e bulgaro. Seguono invece l'autorità arcivescovile la Chiesa greca, cipriota e albanese, mentre sono rette da un metropolita le chiese di Polonia, Repubblica Ceca, Slovacchia e la comunità ortodossa degli Stati Uniti.



n. 40

Macedonia, Culturale di Ohrid

Area naturale e storico – culturale di Ohrid (1)

Macedonia

I Tesori Medievali. Die mitteralterlichen Kunstschatze.

L'Annuncio, l'Assunzione della Vergine, i Funerali della Vergine.

Ankündigung und Aufnahme Marias in den Himmel, Grablegung Marias.

Nonostante le vicissitudini storiche, Ohrid dimostrò, tra il X e XIV secolo, un notevole dinamismo che portò alla fondazione nella regione di 56 cittadine. Nella città e i suoi dintorni furono edificate 36 chiese, tra le quali ricordiamo quelle di San Pantaleone (secolo IX – X, con la tomba di San Clemente), di San Michele (secolo IX – X, che accoglie i resti di San Naum), la cattedrale consacrata a Santa Sofia (IX secolo) e la chiesa della santa Vergine di Perivleptos (conosciuta anche come San Clemente, del 1295).

Gli affreschi della chiesa di Santa Sofia, in perfette condizioni di conservazione, sono un esempio dello stile bizantino.

Eseguiti attorno all'anno 1045 da artisti anonimi, occupano una superficie di più di 400 metri quadrati.

Lo stile pittorico della chiesa di Santa Sofia trova il massimo splendore negli affreschi della chiesa della Santa Vergine di Perivleptos, tra i quali vanno ricordati l'Annuncio, l'Assunzione della Vergine e i Funerali della Vergine.



Il Patrimonio dell'Umanità – Corriere della Sera, supplemento editoriale. Direttore Ferruccio de Bortoli. RCS Editori, 1999.

n. 41

Novgorod.

Dormizione 1200 circa, cm. 155x128, Galleria Tret'Jakov, Mosca.

Mariä Heimgang, um 1200, 155x128 cm, Tret'Jakov Gallerie, Moskau.

Proviene dal monastero della Natività della Vergine (della Decima) a Novgorod.

La composizione comprende due zone, una “terrena” e una “celeste”. Nella zona inferiore, dietro il letto di morte della Madre di Dio è raffigurato il Salvatore, che ne accoglie l'anima: una sorta di parafrasi della rappresentazione della Vergine con Cristo Bambino.

Ai lati del letto funebre vediamo gli apostoli, radunatisi per l'estremo saluto alla Madre di Dio.

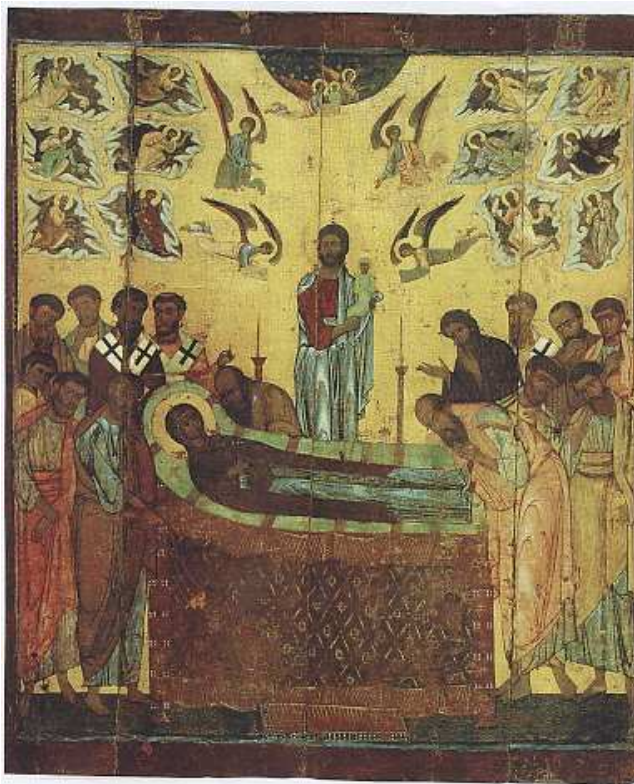
Essi chinano tristemente il capo; con una mestizia contenuta quasi tutti sollevano una mano alla gola o alle labbra, quasi a trattenere il gemito soffocato dal dolore, per non turbare il sacro silenzio.

Tra gli apostoli sono raffigurati anche dei vescovi, con le croci sugli omophoria bianchi gettati sulle spalle. Si tratta di vescovi che nelle proprie opere hanno descritto l'avvenimento della Dormizione della Madre di Dio.

A sinistra vediamo Giacomo il fratello del Signore, divenuto vescovo di Gerusalemme, e accanto a lui Dionigi Areopagita; a destra san Timoteo o san Geroteo.

La zona superiore, "celeste", comprende a sua volta due aree distinte. Nel "cielo" dorato splendente volano sulle nubi gli apostoli, affrettandosi dalle estremità della terra per giungere al capezzale della Vergine defunta. Due angeli indicano loro il cammino, e altri due, con le mani velate in segno di venerazione, non osano avvicinarsi a Cristo ma restano ad una certa distanza da Lui, in modo tale che intorno alla figura di Cristo si forma una sorta di mandorla, di nimbo, emanazione della sua energia divina.

Alla sommità dell'icona è raffigurato un lembo di paradiso, blu con stelle d'oro, dove un angelo sta introducendo l'anima della Vergine, mentre un altro, indicando la via, regge un turibolo.



Dormizione - 1200 circa, cm. 155x128, Galleria Tret'jakov, Mosca

Icon: Dormition of the Virgin

Page

Dormition of the Virgin

Novgorod School, first half of the 13th century.



[Index](#)

Access: 1,505 times since May 16, 1996

URL: http://www.auburn.edu/academic/liberal_arts/foreign/russian/icons/dormition2.html

George Mitrevski
mitrege@mail.auburn.edu
 Auburn University

n. 42

Troodos, Cipro

Dormitio Virginis. Mariä Heimgang.

Affresco del monastero Kiti. Fresko im Kloster Kiti.

Chiese dipinte della Regione di Troodos, Cipro. Ausgemalte Kirchen in der Umgebung von Trodos, Zypern.

Tra le montagne di Troodos, nel cuore dell'isola di Cipro, si trova una delle maggiori concentrazioni di chiese bizantine nell'ambito di quelle che un tempo furono i domini di Bizanzio. Tutte hanno in comune un'architettura semplice, che contrasta nettamente con la sontuosa decorazione degli interni, riccamente affrescati.

Imperatori e Califfi

Protetta dalla stabilità dell'Impero d'Oriente, Cipro era scampata alle orde barbare, ma finì per soccombere a una nuova invasione proveniente dalle vicine coste dell'Oriente.

Nel 649, Mu'awiyya, governatore arabo della Siria e futuro primo califfo della dinastia omayyade, conquistò l'isola senza incontrare grande resistenza.

Le città costiere vennero distrutte, finì la prosperità economica e la produzione artistica fu paralizzata.



Le chiese di Troodos rivelano un legame molto stretto con le tendenze artistiche contemporanee di Bizanzio, da dove provenivano artisti incaricati di colmare il vuoto di trecento anni di inattività e che diedero vita a una vera e propria scuola autonoma.



Paradossalmente, il capolavoro pittorico dell'arte bizantina di Troodos appartiene al periodo in cui gli imperatori di Costantinopoli persero per sempre il dominio di Cipro.

Gli affreschi della chiesa Panagia Arakiotissa di Lagudera furono eseguiti nel 1192, nello stesso anno in cui l'isola venne venduta da Riccardo Cuor di Leone a Guido di Lusignano, capostipite di una dinastia che governò per tre secoli.

Territorio

Di forma irregolare, l'isola si restringe notevolmente all'estremità nordorientale, formando la penisola di Karpaso protesa a est verso le coste siriane. La maggior parte del territorio interno è costituita da una pianura piatta e spoglia, chiamata Massaria (greco, "tra le montagne"), che si estende dalle coste occidentali a quelle orientali ed è delimitata da rilievi montuosi: a nord dai monti Kyrenia (la cui massima elevazione è di 1019 m), disposti parallelamente alla costa fino alla penisola di Karpaso; a sud dai monti dell'Olimpo, dove si eleva la cima più alta di Cipro, il monte Tróodos (1953 m).

n. 43

Sopokani

"Dormizione della Vergine". Mariä Heimgang.

affresco, 1265 – 1270. Fresco 1265-1270.

Chiesa della Trinità, Sopokani. Dreifaltigkeitskirche. Sopokani.

Capitolo quarto: **Fedeltà e libertà**

"Ognuno di noi è sulla terra".

Solo la Chiesa è del cielo", dice Khmiakov.



Sopokani - "Dormitio Virginis", particolare degli affreschi della parete ovest della chiesa della Santa Trinità, 1263-68.

Al pittore la Chiesa impone una disciplina tanto spirituale che artistica. Regole dettagliate sono prescritte nei manuali e nelle guide: per preservare la purezza dell'arte religiosa i canoni fissano le istruzioni relative alla tipologia dei santi e delle feste. La Chiesa tiene le redini al talento. "Agiografo", l'iconografo scrive la santità per mezzo della pittura. La sua arte è quella della Chiesa. Il VII Concilio ecumenico afferma formalmente questa dipendenza: *"Quest'arte non è stata inventata degli artisti. Al contrario, è un'istituzione approvata dalla Chiesa cattolica. Solo il lato artistico dell'opera appartiene all'artista ma la sua istituzione dipende in modo evidente dai santi Padri ed appartiene loro"*.

Solo le personalità spirituali dotate di un reale talento sono chiamate a consacrarsi all'iconografia. Ricordando l'importanza dell'icona, la Chiesa vieta questa pittura agli artigiani non dotati *"perché la loro incapacità non*

sia un'offesa a Dio". Nel suo manuale intitolato *Ermeneutica della pittura*, Dionigi di Furna, iconografo attonito del XVII secolo, invita i pittori a praticare il disegno prima di affrontare l'iconografia: *"Chi vuole apprendere l'arte pittorica, innanzitutto studi e si eserciti un po' nel disegno, solo, anche senza canoni, fino a che divenga capace"*.

Sopokani, località della Serbia, presso Račka, in cui si trova la chiesa della Santa Trinità, eretta da re Stefano Uroš intorno al 1260. La chiesa fu decorata fra il 1263 e il 1268 da un ciclo di affreschi che costituiscono uno degli esempi più notevoli di pittura monumentale del XIII sec. e, insieme, la testimonianza dell'affermazione di un nuovo stile che, per quanto non scevro di influssi bizantini, si configura già come organica espressione della cultura serba.

Fra i molti soggetti compaiono, accanto alle figurazioni dell'abside e della cupola (*Eucarestia*, *Adorazione del Sacrificio* ecc.), nel *Katholikon*, *Storie evangeliche* e sulla parete ovest la *Dormitio Virginis* e il *Re Stefano Uroš*.

Dal punto di vista tecnico si nota la sovrapposizione di colori straordinariamente luminosi, stesi con pennellate larghe e sottolineati da frequenti lumeggiature bianche. Su tutta la composizione domina comunque una vigorosa forza vitale, il cui carattere epico e la cui monumentalità costituiscono la più valida testimonianza della raggiunta autonomia della giovane arte serba.



Dormizione della Vergine - Chiesa della Trinità - Sopocani - affresco 1265 ca. particolare

Enciclopedia Bompiani, Arte, Sopocani, "Dormitio Virginis", pag. 1415.

n. 47

Žiča

Dormizione della Vergine. Mariä Heimgang.

Affresco, 1309 – 1316. Chiesa della Dormizione di Žiča.

Fresco, 1309 – 1316. Chiesa della Dormizione (Kirche des Heimgangs Mariä) in Žiča.



Dormizione della Vergine - Chiesa della Trinità - Sopocani - affresco 1265 ca. particolare

Gli apostoli formano un arco suddiviso in due metà, le figure sono poste sullo stesso piano ed hanno uguale dignità. L'invisibile e l'incorporeo trovano i loro simboli: il Cristo porta in braccio un'infante in fasce, immagine dell'anima immacolata della Madre che dorme il sonno della morte.

Le costellazioni bizantine

Sotto il regno dei Macedoni la ripresa dell'arte va di pari passo con il rinascimento della politica dell'Impero. A questa seconda "età dell'oro" succede il periodo dei Comneni. Pur continuando a seguire fedelmente i canoni dell'accadentismo macedone, Bisanzio disegna un "umanesimo" che trova il suo compimento stupefacente al tempo dei Paleologi. Senza rompere con le principali coordinate della propria Tradizione, la Città dell'Immagine si dedica ad imitare il volume e lo spazio; esplorando l'umano lo trasfigura con i raggi del Tabor. La bi-unità calcedoniana del divino e dell'umano resta il fondamento della Bellezza. Ieratico, solenne ed "astratto", il classicismo bizantino celebra la trascendenza del divino. La gloria divina costituisce il suo carattere eminente. L' "astratto" ha la meglio sul "concreto". Nel XII secolo si manifestano l'umano, il sensibile e il reale: una volta assunti hanno, con gli ultimi bizantini, un'espressione folgorante. Il poeta Yves Bonnefoy lo ha colto con molta incisività: Bisanzio, che aveva rifiutato la "minaccia" del sensibile, alla vigilia della caduta lo abbraccia con il suo fuoco. L'arte non celebra più "Teodora nel suo oro ma Mistrà in rovine, non più il pavone ma la pietra". Gli aspetti contrastanti vengono armonizzati con sottigliezza. Nella tessitura tra umano e divino il trascendente penetra l'immanente, la luce increata culla il creato.



Dormizione della Vergine - Chiesa della Dormizione di Žiča - affresco 1309

n. 48

Feofan Greh. 1392

Icona che rappresenta la Dormizione o Assunzione. Heimgang oder Himmelfahrt Marias darstellende Ikone.

Dormizione, dipinta: Feofan Greh 1392. Gemälde Heimgang. Feofan Greh. 1392.

Cremlino e Piazza Rossa, Mosca. Fortezza a pianta triangolare situata nel centro di Mosca. Le imponenti mura del Cremlino (dal russo *kremľ*, "fortezza"), in origine di legno, furono ricostruite da maestranze italiane tra la fine del XV e

l'inizio del XVI secolo. Fra i numerosi edifici religiosi domina la cattedrale quattrocentesca della Dormizione, o dell'Assunzione, opera del bolognese Aristotele Fioravanti. La chiesa fu scenario dell'incoronazione degli zar, nonché luogo di sepoltura dei patriarchi e dei metropoliti della Chiesa ortodossa russa.



Enciclopedia Colorama, Fel-Juv, pp.

n. 49

Icona, XIX secolo, Russia

Dormizione della Vergine Maria. Mariä Heimgang.

Icona, XIX secolo, Russia. Ikone, 19. Jahrhundert, Russland.

Particolare, icona "Risurrezione e sedici feste", fotografata da Paolo Menegatti, sopra un banco del mercatino dell'antiquariato in villa Balladoro a Povegliano Veronese.

Maggio 1999.

Detail: Ikone, "Die Auferstehung und die 16 Marienfeste." Das Bild wurde im Mai 1999 auf dem Antikenmarkt in der Villa Balladoro von Paolo Menegatti fotografiert.



n. 50

Dormizione della Vergine Maria Mariä Heimgang

Icona, XVIII secolo, Russia. Ikone, 18. Jahrhundert, Russland.

Le feste del Calendario Liturgico annuale sono dodici: quelle canoniche

Si comincia dalle feste: i ricordi degli avvenimenti essenziali della Vita di Cristo e della Madre di Dio distribuite regolarmente lungo il corso dell'anno a scandire come modelli anche la vita di tutti i giorni; dalla Nascita alla Morte della Madre di Dio.



E' stata fotografata, da Paolo Menegatti, su un banchetto del Mercatino dell'Antiquariato che si svolge a Povegliano nella Villa Balladoro ogni 1° domenica del mese. Settembre 1999.

Die Ikone wurde im September 1999 auf dem Antikenmarkt in der Villa Balladoro von Paolo Menegatti fotografiert.

n. 51

Icona della Resurrezione

Dormizione. Mariä Heimgang.

Icona della Resurrezione e le 12 feste.

Ikone der Auferstehung und der zwölf Festtage.

Mosca XVIII secolo. Moskau. 18. Jahrhundert.



Natività di Maria Mariä Geburt.

Presentazione al Tempio Die Darstellung Jesu im Tempel

Annunciazione Mariä Verkündigung

Natale del Signore Die Geburt des Herrn

Gesù tra i Dottori Jesus unter den Gelehrten

Battesimo del Signore Die Taufe des Herrn

Entrata in Gerusalemme Der Einzug Jesu in Jerusalem

Trasfigurazione Die Verklärung Jesu

Pentecoste Pfingsten

Cena di Emmaus Das Mahl von Emmaus

Assunzione Mariä Himmelfahrt.

Dormizione Mariä Heimgang

Fotografata da un banchetto nel giorno del Mercatino dell'Antiquariato in Villa Balladoro a Povegliano Veronese, nel mese di Settembre 1999. Fotografo: Paolo Melegatti.

Das Bild wurde im September 1999 auf dem Antikenmarkt in der Villa Balladoro von Paolo Melegatti fotografiert.

n. (52,53) 54

Iconostasi da viaggio

Iconostasi da viaggio o da campo costituita da un trittico.

Fine del quindicesimo secolo, inizio del sedicesimo. Scuola di Mosca. Galleria Tretiakov, Mosca.

Aus einem Triptychon bestehendes Reise- oder Feldaltärchen. Ende 15., Anfang 16. Jahrhundert- Moskauer Schule. Tretjakov Gallerie, Moskau.

Questa icona moscovita segue la tradizione di Novgorod. Quando è aperto completamente, il registro inferiore alla fila dell'iconostasi raffigurante il gruppo secondo, delle Festività della Chiesa e infine superiore vi appaiono i profeti e i padri della L'oro sullo sfondo è assai consumato in tutte rivela il gesso sottostante.

Il registro della Deesis e quello che mostra i altri santi avvicinarsi alla Vergine seduta in Bambino, sono dipinti nei colori solenni e prediletti da Mosca per presentare tali augusti. Lo stile di queste sezioni del dipinto presenta rassomiglianza con quello della Deesis nelle Tavole 40 – 43 e in entrambe le opere le principali sono raffigurate in piedi su un verde. I toni del terreno tendenti al marrone, sulla fila inferiore e superiore della tavola dell'icona qui rappresentata e nel registro della tavola sinistra, sono dovuti probabilmente allo sporco e a successive. In questa iconostasi in miniatura il registro Festività che mostra, guardano da sinistra a l'Annunciazione, la Natività, la Presentazione il Battesimo, la Resurrezione di Lazzaro, in Gerusalemme, la Crocifissione, la Discesa Resurrezione del Signore, l'Incredulità di San l'Ascensione, la Santissima Trinità dell'Antico



Iconostasi da viaggio o da campo. Scuola di Mosca. Fine del quindicesimo secolo, inizio del sedicesimo.

fedelmente

corrisponde
Deesis, il
in quello
chiesa.
le tavole e

profeti e
trono con
austeri
soggetti.
una marcata
illustrata
figure
terreno
visibili
destra
inferiore

ridipinture.
delle
destra,
al Tempio,
l'Ingresso
agli Inferi o
Tommaso,
Testamento

e la **Dormizione della Vergine**, si mantiene assai fedele alla tradizione di Novgorod, persino nell'uso dei toni brillanti di rosa e nel giallo limone che costituiscono un aspetto così peculiare di questa scuola.

Libro: *Icone Arte e Devozione*, Magis Editore.
Tavole da 47 a 49

n. 55

Collezione Ostroukhov.

Icona della Dormizione

Sedicesimo secolo. Stile tardo della scuola di Novgorod. artista della scuola di Mosca. Proveniente dalla collezione **Ikone des Heimgangs Mariä. 16. Jahrhundert. Spätstil der Novgorud. Der Künstler kommt warscheinlich aus der Schule. Sammlung Ostroukhov....**

Questa icona è stata concepita per la fila delle Festività di un'iconostasi. Descrive un'elaborata versione della Dormizione, collegata iconograficamente ad alcuni dipinti relativi alla stessa scena e risalenti al tredicesimo e quattordicesimo secolo che appaiono in certe chiese jugoslave. piano l'immagine della Vergine nel sepolcro, mentre Cristo all'interno di un'aureola e sorregge la sua anima, dall'aspetto Angeli, arcangeli e cherubini Lo osservano dall'alto; da lati apostoli, padri della chiesa, religiosi e pie donne fluiscono cappelle di stile novgorodiano, per radunarsi attorno alla bara **l'ebreo Amponio cerca di avvicinarsi per toccarla ma un vendicatore lo ferma recidendogli le mani. Le anime dei apostoli guardano dal cielo e anche la Vergine contempla dall'alto, all'interno di una mandorla sorretta da due angeli.**

In questo dipinto le proporzioni delle figure sono slanciate, secondo i dettami della scuola di Novgorod, ma l'evidente interesse dell'artista per la composizione si riflette nel raggruppamento, nelle pose drammatiche e nei movimenti inclinati delle figure. Le vesti sono elaborate ma i colori sono più scuri e spenti rispetto alla tradizione di Novgorod mentre l'uso abbondante dell'oro e la tendenza realistica rivelata dalla forma delle cappelle laterali, che presentano anche un tentativo di prospettiva, risente dell'influenza moscovita.

Dormizione (dal lat. *dormitio* –onis, atto dell'addormentarsi), termine che nell'antica liturgia cristiana indicava, in generale, la morte di ogni fedele, ma specialmente quella dei martiri; lo stesso termine venne poi usato in senso assoluto per determinare la morte della Vergine Maria (cioè il suo *transitus*, passaggio, in cielo). Nella Chiesa orientale, la festa della dormizione (16 Agosto) corrisponde a quella dell'Assunzione nella Chiesa occidentale (15 Agosto).

Libro: *Icone Arte e Devozione*, Magis Editore.
Tavola 45
Enciclopedia Bompiani, Religione, pag. 206,207.

n. 56

Museum of Macedonia

The Dormition of the Virgin, by the painter Dmitar

Tempera on wood. 73x36,5 cm. Fourth of the 16th c. Skopje, Museum of Macedonia,

This Mariä Heimgang von Dmitar. Tempera auf Holz 73x36,5 cm. Letztes Viertel des 16. Jahrhundert. Skopje. Mazedonisches Museum.

The Dormition of the Virgin, by the painter Dmitar

Tempera on wood. 73x36,5 cm. Fourth of the 16th c. Skopje, Museum of Macedonia,

Yugoslavia. Legends and texts the scrolls in Greek.

icon from Slepče monastery near Bitola (Macedonia) is signed in the upper left-hand corner, above the frame of the composition. Master Dmitar repeated a very ancient version of the scene of the Virgin's death with the figures of the Byzantine poets, John of Damascus and Cosmas of Maiuma, in separate fields. Icons with sixty four full colour plates, Bracken Books, London.

Tempera su legno. 73x36,5 cm. Fine del 16° secolo. Skopje, Museum of Macedonia, Jugoslavia. Legende e testi sono in Greco.

Questa icona dal monastero di Slepče vicino a Bitola (Macedonia) è firmata nell'angolo in alto a sinistra, sopra la cornice della composizione. Maestro Dmitar ha ripetuto una versione molto antica della scena della Morte della Vergine con le raffigurazioni dei poeti bizantini, John of Damascus e Cosmas of Naiuma, in diversi sfondi. Icona con 64 lamine di colore. Bracken Books, London.



Icona della Dormizione. Nome antico della festività del 15 agosto dedicata alla Madonna, ancora usata in Oriente, mentre fra i Cattolici è più comune il termine Assunzione. Scuola di Novgorod. Probabile opera di un artista della scuola di Mosca. Sedicesimo secolo. Collezione Ostroukhov.

Probabile
Ostroukhov.
Schule von
Moskauer

murali

In primo
appare
di bimba.
entrambi i
da due
mentre
angelo
dodici
la scena



The Dormition of the Virgin, by the painter Dmitri
Temper on wood, 73x36.5 cm, 19th c. Slovo, Museum of Slavonic, Yegorovsk

n. 57

Coll. priv. Libano.

Dormizione della Vergine, 31x27, Russia, XVIII secolo. Coll. priv. Libano.

Mariä Heimgang, Russland, 17. Jahrhundert. Privatsammlung Libano.

La composizione non è più in profondità ma in altezza, la folla è composta di teste di uguale grandezza. I corpi sono ridotti alle linee di base e i volti sovrapposti si sporgono verso colui che guarda, per accoglierlo.

Gli apostoli si riuniscono per contemplare la Madre di Dio nella sua Dormizione. Al centro della composizione il Cristo in piedi forma una croce con il corpo disteso della Madre.

La figura del Salvatore domina la scena. “Il Signore stesso è presente – canta Giovanni Damasceno – lui che tutto riempie ed abbraccia tutto l’universo, che non è in alcun luogo poiché l’universo è in Lui, come nella causa che l’ha creato e lo contiene”. I discepoli di Cristo circondano la Madre della Vita. “Erano tutti presi di Lei, la luce dello spirito risplendeva e i suoi raggi scintillanti li illuminavano, mentre con rispetto e timore, immobili in un atteggiamento d’amore, fissavano su di lei il puro sguardo dello spirito”. La sovrapposizione delle teste dei discepoli non obbedisce alla logica, la composizione si sviluppa in altezza. Allineate e sovrapposte le teste sono d’uguale grandezza. Accanto a loro si riconoscono dei vescovi, dei prelati e un gruppo di pie donne.

L’assemblea dei santi non conosce personaggi secondari.

L’assenza della legge di gravità e il rifiuto del rilievo e del tattile fanno dell’icona un’arte puramente pittorica. La scultura che modella in tre dimensioni è impossibile. Il volume tangibile è escluso e lo spazio artificiale rovesciato: la profondità di campo non è più dietro il quadro ma davanti ad esso.

L’immagine dipinta converge verso colui che le si avvicina: lo spettatore è introdotto ad essa.



n. 58

Monastero di Notre Dame de Balamand Libano.La Vergine offre la sua cintura a san Tommaso **Die Jungfrau bietet dem heiligen Tommaso ihren Gürtel an..**

Particolare della Dormizione della Vergine.

Detail aus Mariä Heimgang

L'icona è un'immagine dipinta a tempera, con pigmenti di colori naturali macinati e mescolati col giallo d'uovo, sulla superficie di una tavola di legno ricoperta di un fondo di gesso stemperato nella colla. "Il mondo è un tempio cosmico di cui l'uomo è il sacerdote" dice san Massimo il Confessore. L'icona è un microtempio: i suoi materiali fanno sì che alla sua creazione partecipino i diversi elementi del mondo visibile.

Il legno rappresenta il mondo vegetale, la colla e l'uovo quello animale, i pigmenti di colore e il gesso quello minerale.

"Noi ti offriamo ciò che è tuo, da ciò che è tuo, in tutte le cose e per tutte le cose" canta la liturgia di san Giovanni Crisostomo. Usati allo stato naturale dopo essere stati puliti, gli elementi naturali partecipano con il pittore alla lode del loro creatore.

Sono rare le icone che portano il nome di chi le ha dipinte e quelle firmate sono spesso accompagnate da qualificativi, che rilevano l'umiltà dell'artigiano.

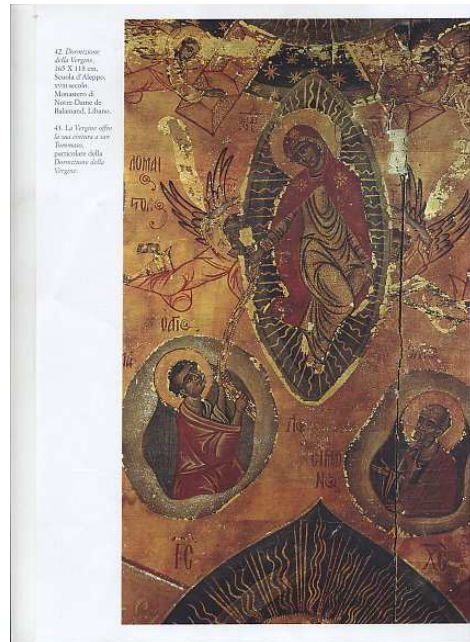
Artigiano e artista, obbediscono scrupolosamente alla Tradizione, l'iconografo crea ed innova. L'enigma segreto dell'icona s'iscrive in quest'ambiguità. Un'estetica che sembra statica, compiuta e chiusa, resta paradossalmente aperta, soggetta a mutamenti continui. L'imitazione di un modello non esclude l'intervento dell'originalità dell'artista. L'immagine familiare è rivestita di luce nuova. "Di gloria in gloria" l'icona si rinnova senza mai esaurirsi

2) Particolare delle donne di Gerusalemme.

La sobria ebbrezza. I volti delle icone sono animati di un "espressionismo" segreto. Pur obbedendo a una struttura geometrica prestabilita il volto non si trasforma in segno grafico ma vive, sente e s'illumina. Non parla, non esprime, è. Non è una nullità che si azzera in Dio. Trasfigurato, il sentimento diviene l'essere. L'icona incarna le profondità dell'emozione umana. Il lirismo si mescola all'ebbrezza, la beatitudine alla tristezza, il pentimento all'allegrezza e l'angoscia all'impassibilità. Volti d'angeli e volti d'uomini sono sempre animati da un misurato soffio d'emozione.

3) L'icona restituisce l'essenziale della realtà visibile. Particolare (bianco e nero)**"Dormizione della Vergine"**

185x119 cm Scuola di Aleppo, XVIII secolo, Monastero di Notre-Dame de Balamand, Libano

Cintola della Madonna. Data a San Tommaso al momento della propria

assunzione al cielo.

Secondo la tradizione, la Cintola della Madonna (1), un pezzo di stoffa di lana colore verde, lungo circa 90 centimetri, con ai capi delle cordicelle per legarlo, sarebbe da identificare con la cintura che Maria avrebbe donato a *San Tommaso* al momento della propria ascensione in cielo. La leggenda, già consolidata nel Duecento, vuole che questa reliquia sia stata portata a Prato intorno al 1141 da un mercante, un certo Michele che, sposatosi a Gerusalemme, l'avrebbe ricevuta in dote dalla madre della sposa.

Tornato in patria, Michele l'avrebbe poi conservata gelosamente per anni per poi donarla in punto di morte,

nel 1172 circa, alla Pieve di Santo Stefano che ancora oggi la conserva. Riconosciuta come reliquia dalle autorità ecclesiastiche, la Cintola divenne oggetto da venerazione e di culto la cui fama oltrepassò ben presto le mura cittadine, richiamando fedeli e pellegrini da città e terre anche lontane.

Fra i numerosi devoti compaiono sovrani come Luigi II d'Angiò, re di Sicilia e di Gerusalemme che, venuto a Prato per motivi politici, volle anche rendere omaggio alla
 della Cintola, principi come Francesco Gonzaga, personaggi
 come Matteo d'Humières, ambasciatore fiorentino proprio
 vedere la preziosa reliquia, ospite anch'egli come i
 di Francesco di Marco Datini nella sua dimora. Oggetto
 potere taumaturgico, fulcro della devozione cittadina.



Madonna
 illustri
 per poter
 precedenti,
 sacro dal





(1) Dormizione della Vergine 165x118 cm, Scuola d'Aleppo, XVIII secolo. Monastero di Notre Dame de Balamand, Libano.

(1) Riccardo Cavallara, Internet.

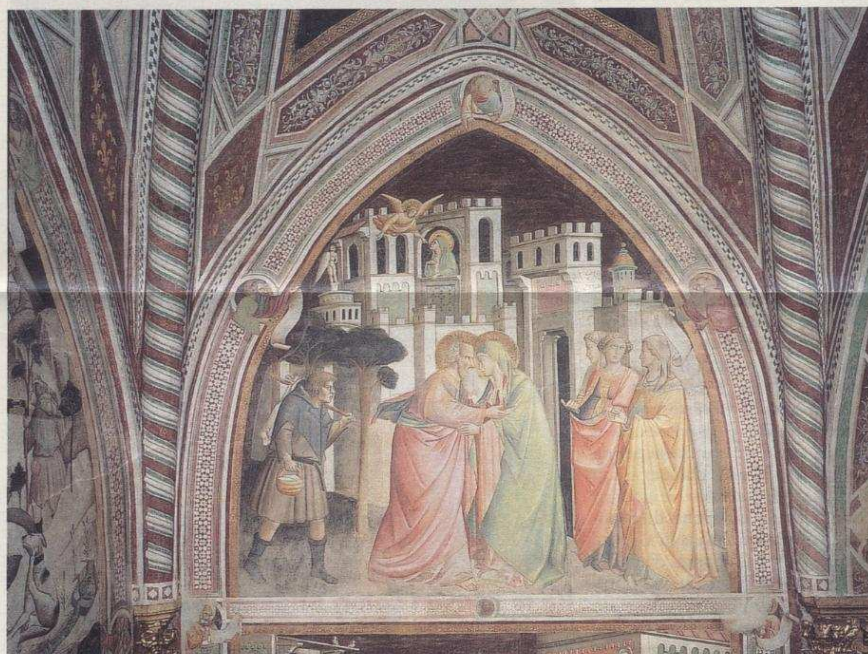
Cintola, opera del grande pittore del Trecento

GENTE

Gaddi, rivale di Giotto

Si sono conclusi i restauri degli affreschi di Agnolo Gaddi della cappella della Sacra Cintola del Duomo di Prato • Raffigurano la storia della Vergine e della Cintola • Cresciuto alla scuola di Giotto, Agnolo Gaddi presto si allontanò dalla scuola del maestro

di Riccardo Bianchi



Sono i genitori della Madonna Prato. Tra gli affreschi restaurati della cappella della Sacra Cintola c'è questo "Incontro tra Gioacchino e Anna alla porta Aurea", che rappresenta i genitori della Vergine. La cappella venne costruita dal 1386 al 1390 per custodire la Sacra Cintola e gli affreschi furono eseguiti da Agnolo Gaddi, che era uno dei pittori più celebrati del momento. Era il figlio di Taddeo Gaddi, uno dei discepoli di Giotto, ma si discostò dallo stile del grande maestro.

Prato, giugno

È stato un restauro difficile quello che tra il 1998 e il 2000 ha interessato gli affreschi della cappella della Sacra Cintola del Duomo di Prato. Le pitture, sebbene apparissero in buono stato, in realtà portavano le cicatrici di numerosi interventi volti a preservarle

dall'incuria del tempo, ma rivelatisi a conti fatti distruttivi.

Diretti da Isabella Lapi Ballearini con la collaborazione di Paolo Mazzoni e Franco Vestri della Soprintendenza dei Beni ambientali e architettonici di Firenze e condotti con colta e filologica sensibilità da Alessandra Popple, i lavori hanno comportato una prima fase di inda-

gine storico-filologica e chimico-fisica. Poi ci si è addentrati nei "fogli" delle tante rinfrescature e dei passati restauri.

Per bloccare il decadimento si è così dovuto combinare una delicata ripulitura delle opere eseguita con tamponi imbevuti di speciali soluzioni alcoliche, e una altrettanto delicata fissatu-

(continua a pag. 116)

la Vergine, secondo le Sacre Scritture, regalò a san Tommaso prima di essere assunta in Cielo. La Sacra Cintola è la reliquia più venerata dai pratesi.

n. 59

Scuola di Palekh Fine XVIII secolo cm 36x31.

Dormizione della Vergine

Pittura miniata

Scuola di Palekh – Fine XVIII secolo – cm 36x31.

Mariä Heimgang. Miniaturmalerei aus der Schule Palekhs. Ende 18. Jahrhundert, 36x31 cm



n. 60

Pittura miniata. Scuola di Mosca Inizio XIX secolo cm 35x30.

Resurrezione e sedici feste.

Die Auferstehung und die 16 Marienfeste.

Pittura miniata. Scuola di Mosca – Inizio XIX secolo – cm 35x30.

Miniaturmalerei aus der Moskauer Schule. Anfang 19. Jahrhundert. 35x30 cm

Natività di Maria

Gesù tra i Dottori

Santissima Trinità

Annunciazione

Natale del Signore

Presentazione al Tempio

Battesimo del Signore

Domenica delle Palme

Trasfigurazione del Signore

Assunzione di Gesù al cielo

Resurrezione di Lazzaro

Morte di Giovanni Battista

Esaltazione della Croce

Dormizione – Assunzione

Pentecoste

Festa dei Santi

Mariä Geburt.

Jesus unter den Gelehrten

Die Heilige Dreifaltigkeit

Mariä Verkündigung

Die Geburt des Herrn

Die Darstellung Jesu im Tempel

Die Taufe des Herrn

Palmsonntag

Die Verklärung des Herrn

Die Aufnahme Jesu in den Himmel

Die Erweckung des Lazzarus

Der Tod Joannes des Täufers

Die Kreuzerhöhung

Mariä Heimgang- Mariä Himmelfahrt.

Pfingsten

Das Fest Allerheiligen



n. 61

Inizio XIX secolo cm 35x30.

Resurrezione e sedici feste – Pittura miniata – Scuola di Mosca

Inizio XIX secolo – cm 35x30.

Die Auferstehung und die 16 Marienfeste. Miniaturmalerei. Moskauer Schule. Anfang 19. Jahrhundert. 35x30 cm

La resurrezione

Il Cristo più glorioso e radioso di così non lo si poteva disegnare è dipinto con una tale leggerezza che lo fa volare. Sembra che dica: *“ecco quello che il Padre ha detto si è avverato”*.

Si presenta un Cristo annunciatore. La tunica è di colore rosso *“amore”*, e il mantello è diventato bianco, in alto, il Cristo e il Padre e i simboli della passione, la croce che salva, per indicare la giusta via. Lo sfondo oro rappresenta il paradiso. Le sedici Feste...

Nascita di Maria:

Annunciazione

Santissima Trinità:

Natale del Signore

Presentazione al Tempio

Gesù fra i Dottori

Battesimo del Signore

Trasfigurazione del Signore

Domenica delle Palme

Resurrezione di Lazzaro

Crocifissione del Signore

Decapitazione di Giovanni Battista

Il Profeta Elia

Esaltazione della Croce

Solennità dell'Assunzione del Signore

Dormizione (Assunzione della Vergine)

Mariä Geburt.

Mariä Verkündigung

Die Heilige Dreifaltigkeit

Die Geburt des Herrn

Die Darstellung Jesu im Tempel

Jesus unter den Gelehrten

Die Taufe des Herrn

Die Verklärung des Herrn

Palmsonntag

Die Erweckung des Lazarus

Die Kreuzigung des Herrn

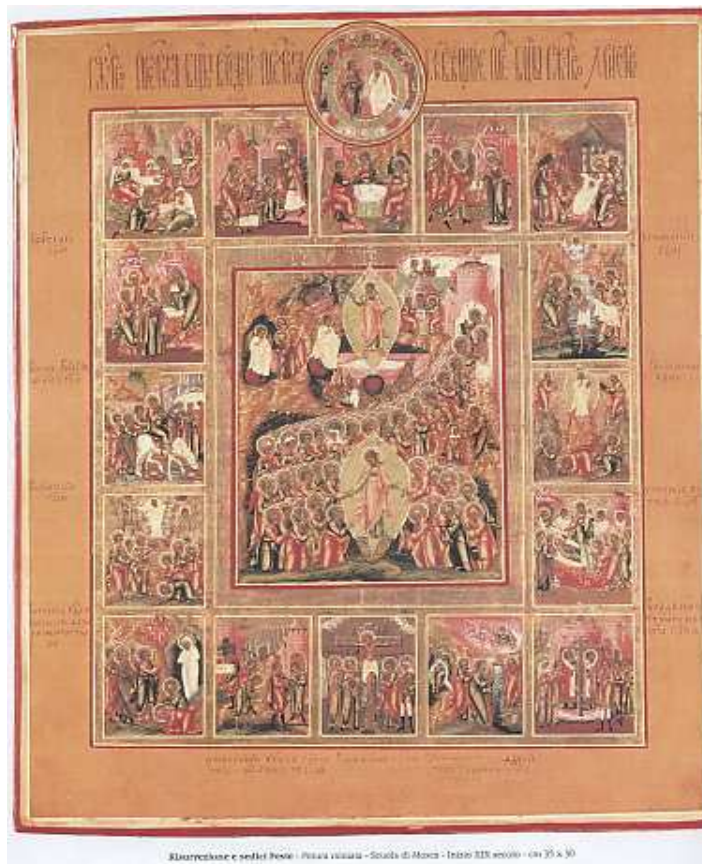
Die Enthauptung Joannes des Täufers

Der Prophet Elia

Die Kreuzerhöhung

Der Festtag Christi Himmelfahrt

Mariä Heimgang (Mariä Himmelfahrt).



Resurrezione e sedici Feste - Pittura miniata - Scuola di Mosca - Inizio XIX secolo - cm 35 x 30

n. 63

Church of SS Peter

Dormizione

Church of SS Peter & Paul, Meriden, CT

Altra versione della *Dormizione della Madre di Dio*.

Al centro della composizione Maria, sdraiata, riposa su un lettino mortuario che occupa il piano orizzontale della composizione. La figura del Cristo in piedi forma una croce con il corpo sdraiato della Vergine. Tra le due architetture dello sfondo, sopra il Cristo, un angelo serafico con le sei ali di fuoco viene a porsi in cima alla volta del cielo formando una nicchia che inquadra le due figure.

Accompagnati da due vescovi, gli apostoli sono riuniti intorno alla spoglia mortale. A loro si aggiungono due figure femminili che rappresentano le vergini di Gerusalemme. Allineate e sovrapposte le teste sono di uguale grandezza: disposte asimmetricamente queste raffigurazioni introducono un momento dinamico che “spezza” la croce assiale della composizione.



Dormitione – Church of SS Peter & Paul, Meriden, CT

Riccardo Cavallara, Internet.

n. 64

Chiese ortodosse a New Carlisle

Dormizione – Orthodox Churches in New Carlisle

(Chiese ortodosse a New Carlisle)

Mariä Heimgang. Orthodoxe Kirchen in New Castle (Carlisle)????



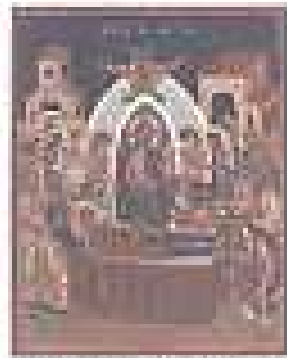
Dormitione, Orthodox Churches in New Carlisle

n. 65

Anonima icona Greca Monastero della Sacra Trasfigurazione

Anonymous Greek icon – Holy Transfiguration Monastery, Brookline, MA, USA

Griechische Ikone unbekannter Herkunft. Die Verklärung Jesu. Kloster Brookline, Ma Usa.



Anonymous Greek icon – Holy Transfiguration Monastery, Brookline, MA, USA

(Anonima icona Greca – Monastero della Sacra Trasfigurazione)

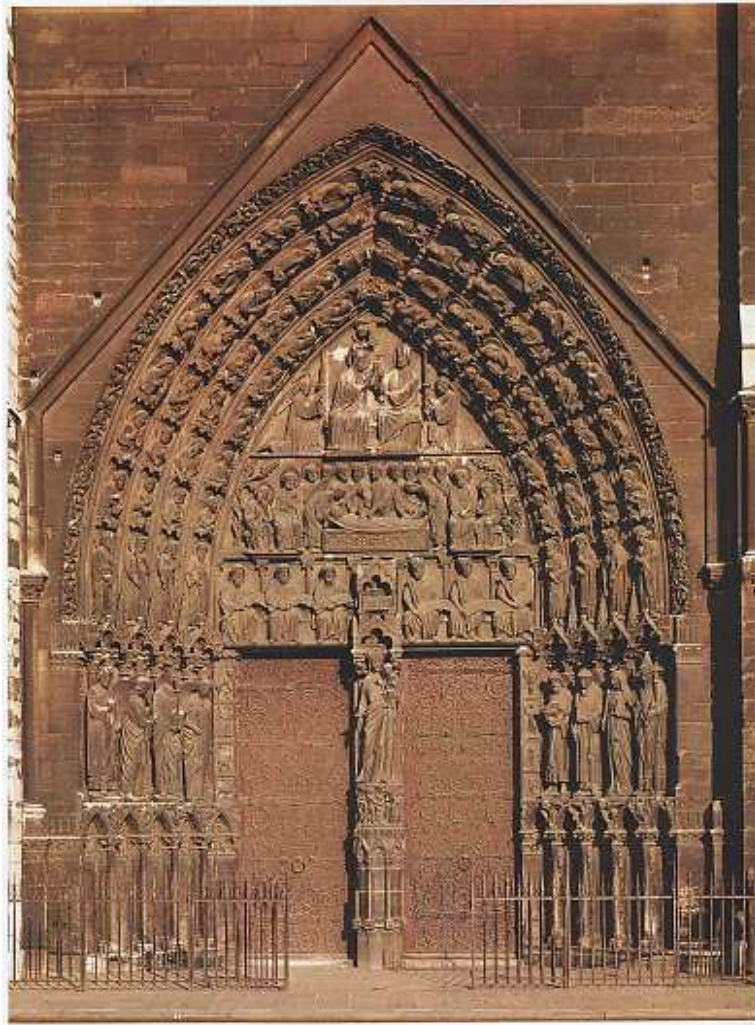
n. 67

Parigi Notre Dame 1210.

“Portale della Vergine”, Parigi, Notre Dame, 1210.

“Marienkrönungsportal”., Paris, Notre Dame, 1210.

Chiesa metropolitana di Parigi. vescovo Maurice de Sully nel 1163 di una chiesetta romanica, fu ultimata più puro stile gotico, i lavori sono sotto la direzione di Robert del La facciata inquadra tre portali assai ricchi di statue (la centrale dedicata a rappresentazione del giudizio e con la Redentore benedicente, e i laterali **Morte e Incoronazione**, e a San robusti contrafforti che acquistano la torri riquadrate. La cattedrale di conserva la preziosa reliquia della Battista portata dai crociati da Costantinopoli.



Iniziata dal sulle rovine nel 1330 nel stati seguiti Luzarches. strani e Cristo, con la statua del alla Vergine, Filmino), fra forma di alte Notre Dame testa del

Enciclopedia Bompiani, Gotico, pag. 627.

n. 68

**Fotografata dal Signor Paolo
Ikona “Dormitio Virginis”**

Ikone: Mariä Heimgang.

Menegatti

Ikona che raffigura la “Dormitio Virginis” fotografata dal Signor Paolo Menegatti in un banco al mercatino dell’antiquariato, che si svolge, ogni prima domenica del mese, in Villa Balladoro di Povegliano Veronese. Fotografata nel mese di febbraio 2000



N. 69

Icona, fusione in rame.

Sono raffigurate le sedici feste dell'anno liturgico, in un riquadro è rappresentata la **“Dormizione della Vergine Maria”**.

Fotografata in un banco del mercatino dell'antiquariato, che si svolge ogni prima domenica del mese, in Villa Balladoro di Povegliano Veronese. Fotografata nel mese di Marzo 2000.

Ikone, eingefügt in Kupfer: dargestellt werden die 16 Feste des Kirchenjahrs. Auf einem Bild ist Mariä Heimgang dargestellt. Die Ikone wurde im März 2000 auf dem Antikenmarkt in der Villa Balladoro von Paolo Menegatti fotografiert. Dieser Markt findet am jedem ersten Sonntag im Monat statt.



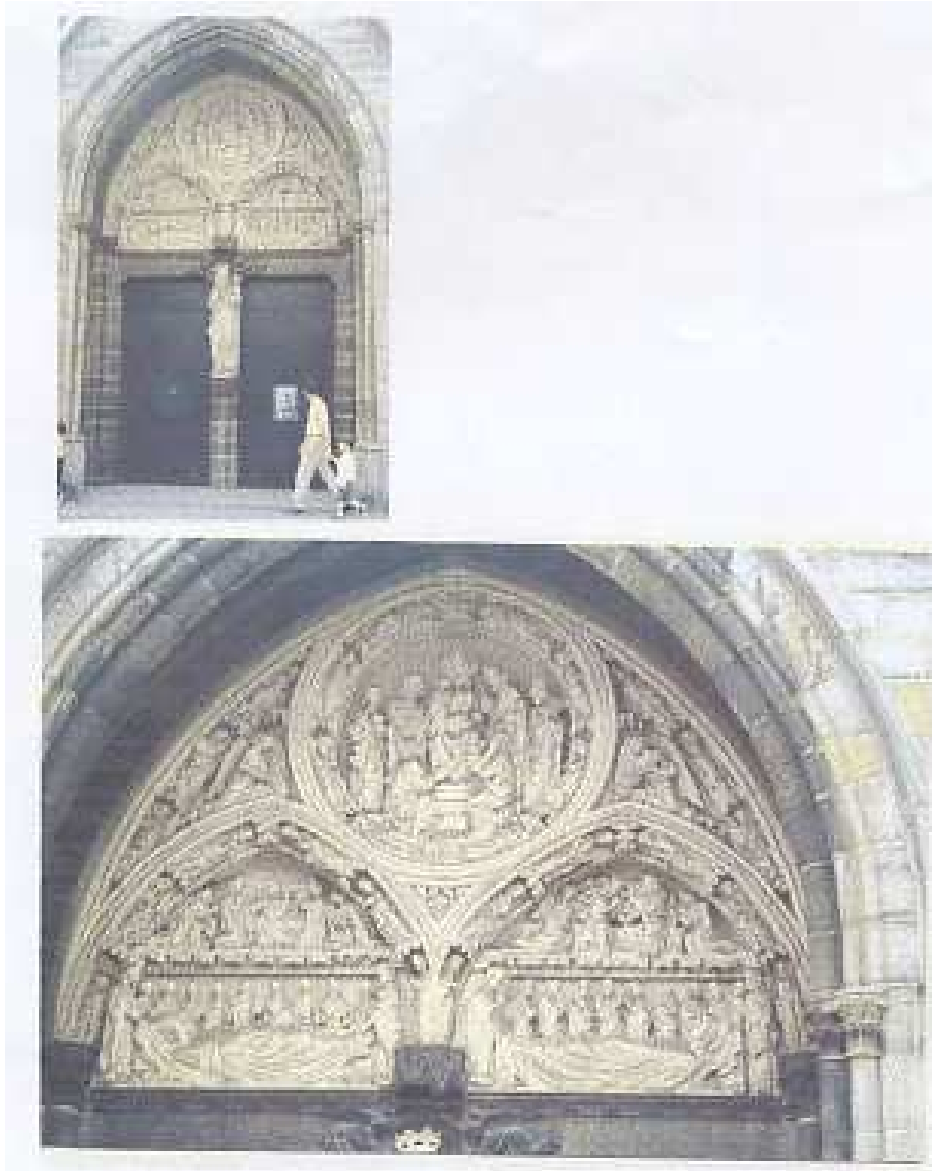
Pagina 70)

Bruges città del Belgio

Bruges (fiammingo *Brugge*), città del Belgio nordoccidentale, capoluogo della Fiandra Occidentale. Situata vicino al porto di Ostenda, è collegata tramite canali a Gand e all'avamposto di Zeebrugge, sul Mare del Nord. La città è sede di industrie tessili e chimiche, birrifici e cantieri navali. Rilevante è la produzione di merletti, per i quali è internazionalmente nota. Caratteristica di Bruges, città che ha mantenuto pressoché intatta la sua originaria fisionomia medievale, sono gli innumerevoli ponti sui canali, che vengono sollevati per permettere il passaggio delle navi. Bruges ha conservato numerosi edifici medievali, fra cui le *Halles* (XIII secolo), con il celebre *beffroi* (torre campanaria), la cattedrale del Santissimo Salvatore (XIII-XIV secolo), la Cappella del Santo Sangue (XII secolo), l'ospedale di San Giovanni (XII secolo), **la duecentesca chiesa di Notre-Dame**, con un campanile alto 122 m e il municipio più antico del Belgio, iniziato nel XIV secolo. La città possiede inoltre numerosi tesori

d'arte, fra cui la statua marmorea della *Madonna con il Bambino*, attribuita a Michelangelo, e i dipinti di Hans Memling e Jan van Eyck, conservati nel Museo di Groenninge.

Portale della duecentesca chiesa di Notre-Dame. Raffigura nella lunetta di destra l'annuncio dell'eminente morte alla Vergine, posto sotto, gli apostoli giunti al capezzale, in fianco nell'opposta campata, la Vergine della Dormitio Virginis, sopra la Gloriosa Incoronazione.



n. 71

Gubbio Chiesa di San Francesco

Dormizione, Gubbio, Chiesa di San Francesco, affreschi della cappella di sinistra.

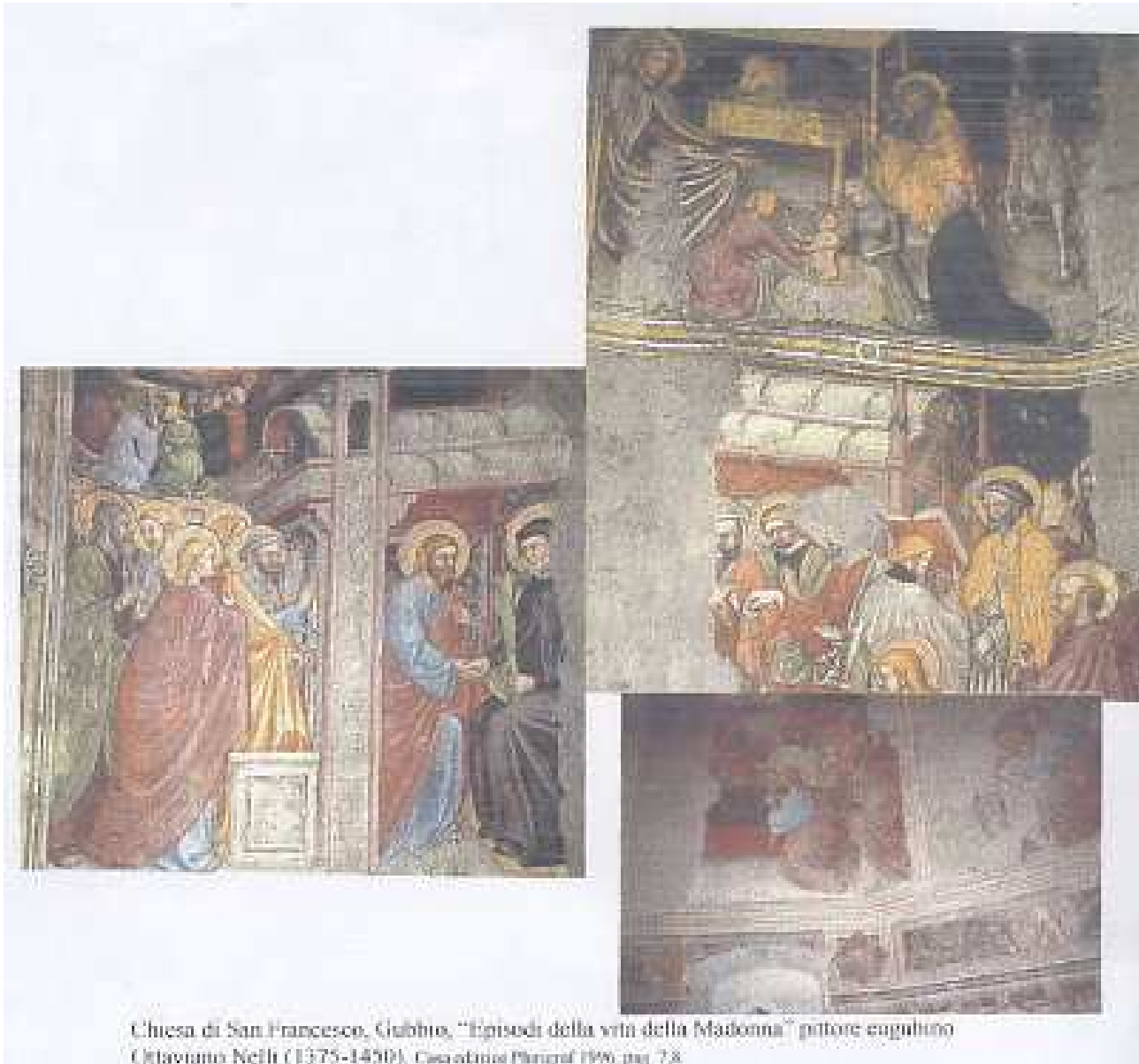
Ottaviano Nelli (Gubbio 1370 circa – 1444). non è molto diverso dai migliori tra i suoi colleghi dell'Umbria centromeridionale e il politico di Pietralunga (Perugia, Galleria Nazionale), del 1403 e dunque la sua più antica opera conosciuta, potrebbe star bene accanto a Giovanni di Corraduccio e al Maestro della Dormitio. Del resto, prima di passare nel corpus di Giovanni, le Storie di Sant'Antonio Abate affrescate in San Francesco a Montefalco erano state credute di un pittore che annunciava Ottaviano ed anche dello stesso Ottaviano. Ma passare dalla vallata centrale e dall'appenninico che la chiude verso Oriente al nord dell'Umbria, all'eugubino e al vicino territorio altotiberino è come cambiare regione. Ciò si deduce anche dal meccanismo di crescita dell'artista, che dopo il politico di Pietralunga entra rapidamente, con il ciclo delle *Storie della Vergine* in San Francesco a Gubbio, in pieno gotico internazionale e più tardi, nelle *Storie della Vergine* affrescate nella cappella del Palazzo Trinci a Foligno(1424), in una tra le varianti più sovraccariche del nuovo stile. Poiché accorrerà spigarsi perché

l'ambiente eugubino si mostrasse così predisposto a favorire un tale orientamento, verrà subito in mente che Gubbio e Fabriano appartengono allo stesso settore della dorsale appenninica, che li rende insieme separati e contigui; ma non dovrà essere per questo senz'altro accantonata l'affermazione del Vasari circa lavori eseguiti da Gentile a Gubbio e a Città di Castello. Che un uomo come Gentile per visitare la Toscana abbia aspettato di essere chiamato a lavorare a Siena e a Firenze e che un simile itinerario non facesse parte del suo primo tirocinio, ma è poco credibile. Questa considerazione, mentre rafforza la notizia vasariana, apre forse di più di uno spiraglio sulla vocazione gotica di Ottaviano Nelli e fa crescere le possibilità di incontri o di occasioni a dir poco stimolanti.

Se nella costruzione chiaroscurale della figura e nell'acuta sensibilità della maschera fisiognomica, l'eugubino è in debito con Gentile, il suo modo di sceneggiare e di disporre protagonista e coro non sarebbe senza l'esempio di Lorenzo Salimbeni, che tuttavia egli interpreta ingolfando in boccascena di comparse, oppresse a loro volta da drappi sui quali l'oro delle bardure e degli accessori riluce come un barbarico abbellimento. Questi due incontri, forse, non escludono naturalmente la forte incidenza di altre fonti culturali, prevedibile in un pittore con gli interessi di Ottaviano, e cioè esempi probabilmente anche assai scelti di imagerie lombarda ma anche francese, ai cui repertori rimandano anche i fondi a stelle, a nidi d'ape o comunque operati, che il pittore impiega fin troppo generosamente. Si è anche parlato di un ascendente senese, con speciale riferimento a Tadeo di Bortolo, attivo com'è noto a Perugia nel 1403-1414. Volendo cercare ancora in area senese o filo senese, il bersaglio dovrebbe essere spostato verso sud, se alcune delle Storie della Vergine di San Francesco di Gubbio, un'opera relativamente giovanile, fanno venire in mente cose orvietane tra Ugolino di Prete Ilario e Cola Petruccioli.

Gubbio Cittàdina dell'Umbria in provincia di Perugia; sorge sulle pendici del monte Ingino, da dove domina una breve conca pianeggiante. Fondata dagli umbri, ebbe dai romani il nome di *Iguvium* e poi *Eugubium*; distrutta dai goti, risorse nell'XI secolo, quando si costituì come libero comune. Grazie alla sua florida attività manifatturiera (specializzata in maioliche) raggiunse il massimo splendore nel XIV secolo, periodo in cui si arricchì di monumenti e assunse il caratteristico impianto medievale che ancora oggi la caratterizza. Dal 1384 divenne parte del Ducato di Urbino e con questo passò alla Chiesa nel 1631. Interessanti notizie della *Iguvium* preromana, dei culti, dell'ordinamento e delle cerimonie religiose sono fornite dalle "tavole eugubine", sette tavole bronzee scritte in lingua umbra conservate presso il Museo civico, nel trecentesco Palazzo dei Consoli. Il palazzo, importante esempio dell'architettura pubblica medievale, si affaccia in piazza della Signoria, aperta come una balconata sul piano sottostante. Sul lato opposto della piazza si trova il Palazzo Pretorio, trecentesco ma molto rimaneggiato, oggi sede del Municipio.

Una suggestiva strada tra antichi edifici sale ripida al Duomo gotico, del XIV secolo, e al quattrocentesco Palazzo Ducale, con elegante corte d'onore di forme rinascimentali. Tra i monumenti religiosi sono da ricordare anche il grandioso complesso conventuale di San Francesco, eretto intorno alla metà del XIII secolo, che conserva al suo interno un ciclo di affreschi del Quattrocento, e la chiesa trecentesca di San Domenico. Testimonianza di età romana è il Teatro, risalente al I secolo d.C. e uno dei più grandi del suo tempo. Sul monte Ingino sorge la basilica di Sant'Ubaldo, di origine medievale e meta della tradizionale "Corsa dei Ceri" (che si svolge ogni anno il 15 maggio); vi si può salire anche in funivia.



Chiesa di San Francesco, Gubbio, "Episodi della vita della Madonna" pittore eugubino
 Ottaviano Nelli (1375-1450). *Cassatini Pinardi 1990, pag. 78*

n. 72

Filippo Lippi 1406-1469

Dormizione e Incoronazione della Vergine Maria, Duomo di Spoleto, affreschi dell'abside di Filippo Lippi (1406-1469).

Lippi, Filippo (Firenze 1406 ca. - Spoleto 1469), pittore italiano del primo Rinascimento e padre di Filippino Lippi. Si inserì nell'ambito intellettuale della pittura fiorentina con una forma d'arte più leggera e decorativa, di più semplice comunicazione. Orfano, fu allevato nel monastero di Santa Maria del Carmine, a Firenze, dove apprese i primi elementi della tecnica pittorica e, nel 1421, si fece frate. I suoi primi lavori risentirono molto dell'influenza di Masaccio. L'affresco della *Conferma della regola carmelitana* (1432, chiesa del Carmine, Firenze), ad esempio, rivela l'influenza del maestro fiorentino nella solida rappresentazione delle figure umane, mentre nell'*Annunciazione* (1438, San Lorenzo, Firenze) si notano le tecniche prospettiche da poco sperimentate da Masaccio.

Dopo il 1440, Lippi abbandonò gradualmente i precetti di Masaccio in favore di uno stile più decorativo che, richiamandosi al gusto gotico, mostrava vesti vaporose, attenuate e colori sfarzosi. Nelle sue opere si riscontra una particolare attenzione all'elemento umano: le Madonne, caratterizzate da un'aura di devozione, hanno un aspetto le rappresentazioni del Cristo bambino e dei cherubini sono giocosi e vivaci, ad esempio, nella famosa *Madonna con e due angeli* (1455, Uffizi, Firenze), uno degli angeli rivolge all'osservatore del dipinto. Un'altra opera di particolare importanza è la serie di affreschi degli *Evangelisti* e delle *santo Stefano e di san Giovanni Battista* (1452-1465 ca., Cattedrale, Prato). In seguito, senza dubbio anche a causa rinuncia ai voti e del matrimonio, avvenuto nel 1461, l'anticonformismo di Filippo Lippi si accentuò, ed egli alle ultime opere anche tocchi drammatici.

Lippi esercitò una notevole influenza sull'arte fiorentina successivi; il suo stile precorse direttamente quello di Botticelli, e nella *Vergine delle rocce* di Leonardo da Vinci ravvisare l'influenza delle sue ambientazioni gotiche.



figure
sebbene
grazioso;
spesso
Bambino
un sorriso

Storie di

della

aggiunse

degli anni
Sandro
si può

Bibliografia: G. Vasari, *Le Vite de' più Eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, Da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550), ed. a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, pp. 372-381; L. Fausti, *Le pitture di Frà Filippo Lippi ne Duomo di Spoleto*, in *Archivio per la Storia ecclesiale dell'Umbria*, II, 1915, pp. 1-36.

n. 73

La Sagra di San Michele

La Sepoltura di Gesù, la Madonna morta, la Madonna Assunta.

Oltrepassata la porta della chiesa, ci ferma, a il più grande affresco che si conserva alla di San Michele: è opera di Secondo del Bosco Poirino. L'affresco occupa tutta la parete di della navata destra; misura m. 6,30 x 4. Il seppe dividere lo spazio con ottimo criterio distribuendovi tre scene: la Sepoltura di Gesù, Madonna morta, la Madonna Assunta. L'esecuzione denuncia la presenza di più certamente quella di un grande Maestro e di un suo scolaro. La scena migliore è quella calato nel sepolcro, per l'espressivo dolore del movimento accentrato delle persone, la semplice freschezza dei colori, specialmente il corpo di Gesù morto. Il pittore nel dipingere la Madonna morta si fa in parte alla "leggenda ponendo in mano all'apostolo Giovanni (il più giovane), la palma dell'annuncio, che il figlio mandò per mezzo dell'arcangelo Michele; troviamo, undici apostoli che contornano il cataletto della Vergine, il dodicesimo, San Tommaso è posto più in alto sulla sinistra che dalla Vergine, mentre sale al cielo, la cintola. leggenda.



sinistra,
Sagra
da
fondo
pittore

la

mani:
quella
di Gesù
viso, il

bel

aurea",

suo gli
inoltre

prende
Altra

La Sepoltura di Gesù, la Madonna morta, la Madonna Assunta.

La Sagra di San Michele, la tipografia Stresa 2000, pag. 33. Questo libro è dono delle Signore: Natalina, Pierina, Angiolina.
n. 75

Arazzi delle Officine di Ferrara

Arazzi delle Officine di Ferrara, Firenze e Anversa sec. (XVI) stile gotico.
 “Morte della Vergine”

Caterina Schivi

(1) Guida Artistica d'Italia. Eletra Editrice Venezia 1987. Como, Cattedrale. Arazzo con la Morte della Vergine, pag.



Como, Cattedrale. Arazzo con Morte della Vergine.

n. 77

Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro, Arezzo 1412 ca. - 1492), pittore italiano.

Dopo un periodo di formazione artistica a Firenze, Piero lavorò in molte città del Nord e Centro Italia, tra le quali Roma, Urbino, Ferrara, Rimini e Arezzo. Le sue opere giovanili mostrano l'influenza di Masaccio e Domenico Veneziano: al primo è da ricondurre la tendenza a costruire figure solide e ben compiute, mentre al secondo si deve il gusto per i colori delicati e la luce fredda e limpida. Il suo stile più maturo cominciò a manifestarsi con opere come *Il battesimo di Cristo* (1445 ca., National Gallery, Londra) e il *Polittico della Misericordia* (commissionato nel 1445, Pinacoteca Comunale, Sansepolcro, Arezzo), nelle quali la figura umana è rappresentata a tutto tondo – un volume entro lo spazio – e i contorni hanno la razionalità e la precisione dei disegni geometrici.

Quasi tutte le opere di Piero sono di argomento religioso: numerose le pale d'altare e gli affreschi lasciati nelle chiese, anche se i nobili e meditati ritratti di *Federico da Montefeltro* e *Battista Sforza* (1465, Uffizi, Firenze) sono oggi le sue tavole più famose. L'unico grande ciclo di affreschi che ci è pervenuto integro è quello della *Leggenda della vera Croce* (1452 ca. - 1465 ca.), commissionato per la chiesa di San Francesco ad Arezzo: figure silenziose e monumentali ritratte entro uno spazio cristallino descrivono una sequenza di scene grandiose, collegate tra loro da rapporti di analogia e contrasto. Così, ad esempio, i nudi statuari nella *Morte di Adamo* sono contrapposti alle figure vestite sontuosamente dell'*Incontro di Salomone con la Regina di Saba*, e la luce intensa della *Vittoria di Costantino* fa da contraltare al buio del *Sogno di Costantino* (una delle prime scene notturne dell'arte occidentale). Inoltre, ogni affresco è organizzato in due sezioni, un quadrato abbinato a un rettangolo, a creare una marcata scansione ritmica.

I classici della pittura, Maurizio Fagiolo dell'Arco e Maurizio Marini, A. Curcio Editore Roma. 1978.

Notiamo: L'Arcangelo Michele, consegna alla palma, (leggenda aurea), e il Padreterno, con il mani, chiama a se la Vergine, proteso a pigliarla. Piero della Francesca

“La storia della vera Croce”.

Dipinta in dieci riquadri.

- 1) Comincia in alto con la morte di Adamo, figlioli d'Adamo sotterandolo, gli pongono lingua il seme dell'albero. Questo albero diventerà un giorno il legno per la Croce di Cristo.
- 2) La regina di Saba si reca in visita dal re Salomone ed ha una premonizione in un ponticello di legno riconosce il legno della Croce, e per questo Salomone fa trasportare legno da quei tre uomini, perché è spaventato dalla profezia della regina di che le confida che da quella tavola sarebbe un giorno la distruzione degli Ebrei.
- 3) Dopo alcuni secoli, Costantino combatte Massenzio, come vedi impugna una piccola perché la notte prima gli era parso in sonno angelo, annunciandoli che se avesse combattuto nel segno della Croce avrebbe l'esercito di Massenzio senza colpo ferire.
- 4) Si vede la tortura di un ebreo di nome l'unico che conosca dove è stata nascosta la Casroe re dei Persiani. Rinchiuso in un senza cibo e ne acqua confesserà il nascondiglio dopo sei giorni.
- 5) Si vede Giuda che convertitosi alla fede cristiana, guida al ritrovamento delle tre accompagnato da un nano e da Sant'Elena Costantino.
- 6) A destra invece, accanto al tempio di ispirato alle architetture di Leon Battista Alberti avviene la verifica della vera Croce grazie alla quale un morto risorge.
- 7) Questo è il penultimo dipinto della leggenda è la stupenda battaglia dove l'imperatore Eraclio sconfigge il re dei Persiani e riconquista la Croce. Qui a destra si vede l'epilogo del combattimento il vecchio Sassonide è in ginocchio in attesa di essere decapitato.



Vergine una gesto delle

dacché i sotto la

Cristo.

vera via il

Saba, venuta

contro croce, un

sconfitto

Giuda, Croce da pozzo

Croci, madre di

Venere,

- 8) E' intitolato l'esaltazione della vera Croce che l'imperatore Eraclio riporta trionfalmente la Croce a Gerusalemme.
- 9) L'unico episodio estraneo alla leggenda è l'annunciazione che compare sulla parete di fondo. Non si sa perché Piero l'abbia inserito nel ciclo, qualcuno ha detto che stato per stabilire un punto d'incontro tra il vecchio e il nuovo testamento, i dubbi in ogni modo rimangono tanto perché non si sa se si tratti della vera annunciazione della nascita di Cristo, o quella della morte della Madonna.
- 10) *Professore Zeri Federico. "Professore qual è il vero significato dell'apparizione dell'angelo alla Madonna nel ciclo d'Arezzo?" "Vedi lì l'angelo porta in mano, una palma. La palma è il tipico attributo quando l'angelo Gabriele (Michele?) annuncia a Maria la sua eminente morte. La palma è il tipico attributo, non è possibile che l'angelo arrivi ad annunciare la nascita di Cristo con la palma in mano. La palma viene dai Vangeli Apocrifi, che viene anche rappresentata in pittura dove l'angelo porta la palma alla Madonna. La palma non può essere rappresentata come annuncio della nascita di Gesù tanto che se lei nota, il Padreterno sta così come chiamando a se la Madonna. Il perché Piero abbia inserito l'annuncio della morte della Madonna nel ciclo degli affreschi questo non lo so, ma ci deve essere sicuramente, cera e ci deve essere una fonte che giustifica questo inserimento".*

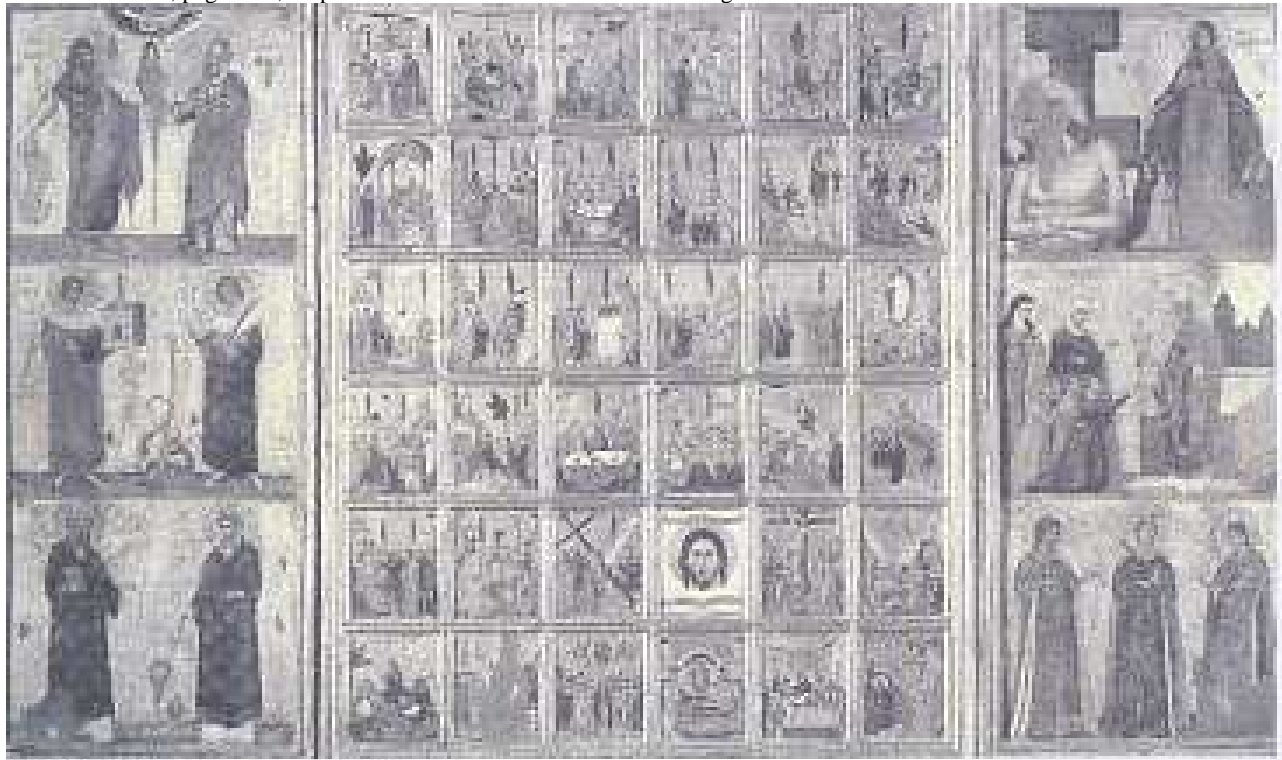
Prof. Federico Zeri

n. 78

Pittore Veneziano, 1330 circa, trittico di Santa Chiara, tavola. Trieste, Museo Civico.

Trittico di santa Chiara, proveniente dal monastero benedettino di San Cipriano a Trieste e ora al Museo Civico della città, databile alla fine del terzo decennio del Trecento. Si tratta di un'opera di estremo interesse, costituita da due diverse parti: al centro una serie di ben trentasei *Storiette della Vita di Cristo*, disposte attorno all'immagine del *Volto di Cristo* – icona della liturgia bizantina che esprime la storicità di Cristo – e lateralmente, in tre file, figure di santi. Le *Storiette* sono caratterizzate da una grande vivacità narrativa, da figurette piccole, costruite con una pennellata superficiale e rapida, in un colore cupo dai toni profondi, come i rossi vinosi di tradizione balcanica più che veneziana; le due parti laterali invece mostrano un linguaggio mostrano un linguaggio veneziano, legato, ai modi di Maestro Paolo.

Francesca Arcais, pagina 19, La pittura nel Veneto – Trecento – Electa Regione del Veneto.



n. 79

Paolo Veneziano, Annunciazione e Natività particolare del paliotto, tavola. Venezia, San Pantalon.

Paolo Veneziano. In questo ambito e in questo clima, così radicalmente legato alla tradizione bizantina, e così poco sensibile agli stimoli nuovi e moderni della pittura di terraferma, si collocano gli inizi dell'attività di Paolo da Venezia, il maggiore artista del primo Trecento veneziano, e una delle figure più significative del mondo gotico padano. Con Paolo la pittura veneziana asce dal suo isolamento e si colloca a buon diritto come voce protagonista del nuovo linguaggio gotico nel grande territorio della Padania caratterizzato dal punto di vista delle arti figurative, già a partire dagli inizi del quarto decennio, da una svolta moderna. Figura chiave appunto nel contesto del variegato mondo delle corti padane, perché la sua personalità fu essenziale nella creazione di stilemi ed elementi linguistici caratterizzati in chiave di eleganze formali, gli seppe elaborare e sviluppare un particolarissimo linguaggio in sottile equilibrio tra mondo bizantino e istanze gotiche, tra suggestioni di astrattezze lontane e la vivezza dell'attualità e della storia. La ricostruzione critica



della sua
personalità è opera abbastanza recente: ancora il Cavalcaselle, nel 1887, gli attribuiva solamente quattro dipinti; in seguito, il catalogo delle sue opere venne ampliandosi, fino ad arrivare a una trentina (Sandberg-Vavalà, 1930).

**Paolo Veneziano, Presentazione al Tempio e Morte della Vergine
particolare del paliotto, tavola. Venezia, San Pantalon.**

Tra le tavole attribuibili a Paolo, in una fase precedente il politico vicentino, mi sembra di poter accettare il paliotto della chiesa di San Pantalon a Venezia, con al centro la madonna con bambino e lateralmente quattro *Storiette della Vergine*: il dipinto è composto ancora tutto secondo una tipologia bizantina e nelle *Storiette* l'iconografia non presenta varianti rispetto alla tradizione. Vi si trovano anzi alcuni elementi linguistici assai simili all'*Incoronazione* Kress, per esempio l'uso costante delle lumeggiature dorate sui manti della Vergine e gli accostamenti dei rossi di diverse tonalità cromatiche. E tuttavia alcuni particolari, come l'eleganza delle stoffe ricamate d'oro, sopra l'altare nella *Presentazione al tempio* e sul catafalco della *Dormitio*, ci trasportano in ambito squisitamente veneziano.

Paolo Veneziano, *Presentazione al Tempio e Morte della Vergine*, particolare del paliotto, tavola. Venezia, San Pantalon. La Pittura nel Veneto Il Trecento. Pagina 53.

n. 80

Seguace di Paolo Veneziano, *Dormitio Virginis* e santi, tavole, Murano San Donato.

Il paliotto della chiesa di San Donato di Murano, con la *Dormitio Virginis* e santi, opre nelle quali suggerimenti del linguaggio paolesco si uniscono tuttavia a forti arcaismi. Ne emerge un panorama assai complesso, ricchissimo di dipinti dislocati oltre che a Venezia e nell'entroterra padano anche in Istria e in Dalmazia, e tra loro legati da una sorta di "aria di famiglia". La maniera di Paolo ebbe infatti una più immediata diffusione in Dalmazia, attraverso la presenza di opere del Maestro e della sua immediata cerchia.

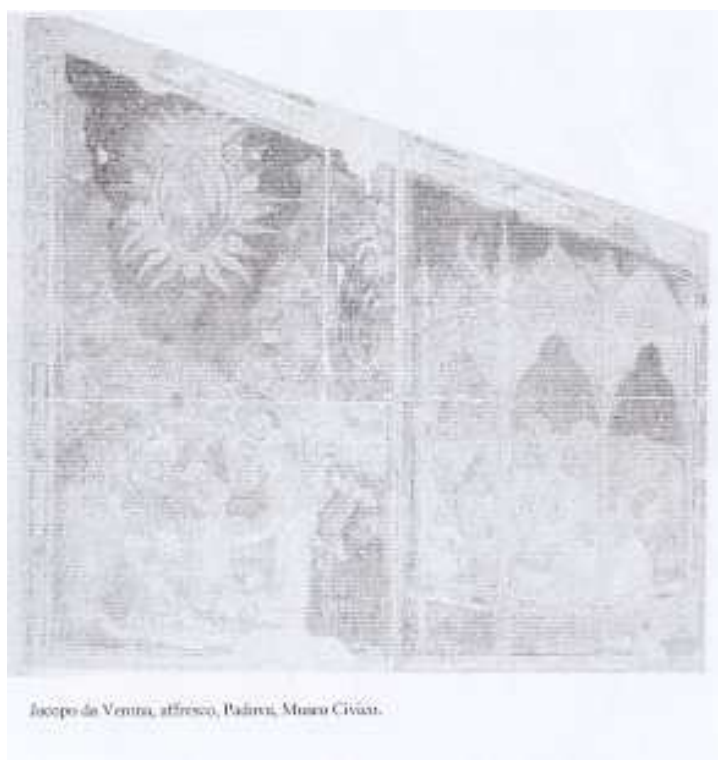


Seguace di Paolo Veneziano, Dormitio Virginis e santi, tavole, Murano San Donato. La pittura nel Veneto Il Trecento, pag. 53.

n. 82

Jacopo da Verona, Morte della Vergine e Pentecoste, affresco. Padova, Museo Civico.

Jacopo fa esplicito riferimento alle composizioni di Altichiero, come a modelli di indiscusso valore, variandoli con una narrativa densa di particolari descrittivi e di annotazioni cronachistiche. La ricerca dei modelli ai quali affidarsi lo conduce a un eclettismo nel quale confluiscono derivazioni tratte da Giotto, tramite Giusto, oppure dalla pittura bolognese e da Avanzo e persino dall'anonimo giottesco di Pieve di Sacco nella Dormitio Virginis.



Jacopo da Verona, affresco, Padova, Museo Civico.

F. d'Arcais, Jacopo da Verona e la decorazione della cappella Bovi in San Michele a Padova, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 9-24, nota 20, con precedente bibliografia. La Pittura nel Veneto Il Trecento, pagina 173.

n. 83

Giustino di Gherardino da Forlì, Dormitio Virginis, Antifonario. Belluno, Biblioteca Lolliniana.

Attivo nella seconda metà del XIV secolo. Questa firma, accompagnata dalla data 1365, appare nel colophon del Graduale della scuola di Santa Maria della Carità di Venezia, oggi alla Biblioteca Marciana (ms. Lat. II, 119-2426); su tale base non sono mancati gli incrementi al corpus del miniatore, dalla Historia destructionis Troiae della Biblioteca Bodmeriana di Ginevra, riferitagli dal Buchtal (1971), ad altri pezzi sparsi della Fondazione Cini di Venezia, attribuitigli dalla Mariani Canova (1978), a un Corale anepigrafo della Biblioteca Lolliniana presso il Seminario di Belluno.



Giustino di Gherardino da Forlì, Dormitio Virginis, Antifonario. Belluno, Biblioteca Lolliniana. La Pittura nel veneto Il Trecento, pagina 271.

n. 84

Andrea da San Felice, Tomba di Giovanni Dolfìn, Venezia, Santi Giovanni e Paolo.

Al 2 marzo 1362, infatti, risale il saldo al tagliapietre Andrea da San Felice, che ne eseguì le parti in pietra. La decorazione pittorica di questa tomba prosegue, come ho avuto occasione di accertare in seguito al restauro del monumento Vendramin che ne prese il posto tra il 1815-1819, cfr. G. A. Moschini, Guida per la città di Venezia. Venezia 1815, p. 149, che segnala l'opera ancora in sito.

La parte in pietra, infatti, fu trasferita nella adiacente cappella Cavalli. Quanto alla decorazione pittorica nella lunetta, ne possediamo una sintetica descrizione dal Moschini, Guida... "sopra l'urna vi si osservava dipinta a fresco e conservata la figura di N.D., à cui lati stavan ginocchioni il doge e altra figura di donna; ma a questo dipinto si diede ora il bianco per collocarvi quelle due opere salvate, come le altre, della cappella della Pace".

Si potrà, inoltre, notare l'affinità dei quadrilobi dello zoccolo dipinto con quelli di palazzo Ducale, sia sopra il loggiato, sia del sottotetto.



n. 85

Scultore Veneto 1340, tomba di Francesco Dondolo, Santa Maria dei Frari, Venezia.

Il doge morì il 31 Ottobre 1339 e, nel testamento del 26 dello stesso mese, manifestava la volontà di essere sepolto ai Frari, in un "tumulus honorabilis atque decus" (A. Da Mosto, I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata, Milano 1966, p. 133).

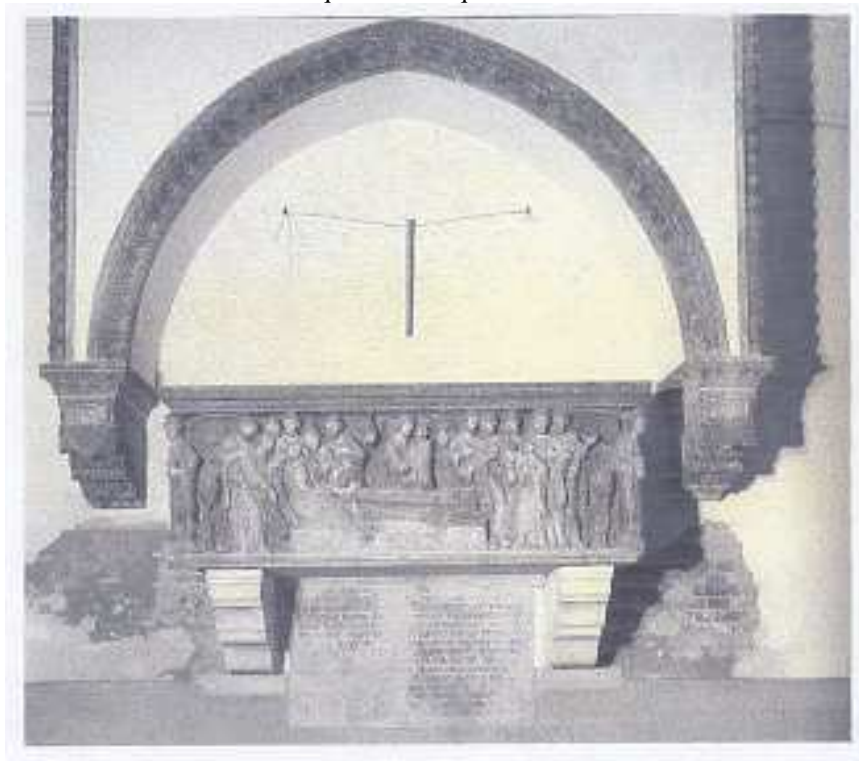
A meno dell'esistenza di altri monumenti non conservati integri, la tomba è una delle prime ad avere un arcosolio scolpito e sorretto da mensoloni, sul tipo di quello che Andreolo sperimentava a Padova, circa un lustro dopo, se non più tardi; al momento cioè, dell'esecuzione dell'altra tomba carrarese, quella documentata, di Ubertino (1351)

G.A. Moschini, La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia, Venezia 1942, p. 75. La lunetta misura allo stato attuale 158,5x231 cm, mentre la luce è lunga, alla base, 119,5 cm e quella sinistra 111,5 cm. Se ne deduce

che, in occasione della sua rimozione dalla nicchia che la conteneva, essa venne mutilata: sul lato destro di poco meno di 20 cm, su quello sinistro di poco meno di 30; con il conseguente sacrificio anche di parte della veste di san Francesco.

Su tale datazione concordano tutti gli studiosi, come peraltro sull'assegnazione della tavola a Paolo, cui venne ascritta, per la prima volta, dalla Sandberg-Vavalà (E. Sadberg-Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano*, in "Te Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903, pp. 502-503).

Si deve tuttavia precisare che questo tema, soprattutto a Venezia, è comunissimo. Con poche varianti, anzi, esso è documentato almeno dal 1204, essendo svolto se non altro in un riquadro dei riquadri della Pala d'Oro.



n. 87

Jacopo Bellini, Annunciazione, tavole. Brescia, Sant'Alessandro.

Assai collegata all'esordio musivo del Giambono e profondamente influenzata dall'opera veneziana di Gentile e del Pisanello sembra essere dal punto di vista strettamente linguistico l'Annunciazione della chiesa di Sant'Alessandro a Brescia. Il dipinto, come è stato più volte sottolineato dalla critica, si compone di due tavole principali con l'Arcangelo Gabriele e l'Annunciata – Figure inquadrare entro una rigorosa prospettiva angolare di tipo albertino.

Documentate nei registri del convento dei Serviti di Brescia, alla data del 1° febbraio 1445, le spese del suo trasporto da Vicenza a Brescia e quelle "alli maestri che fecero la predella" con cinque episodi di soggetto mariano di qualità pittorica inferiore. Dall'esame dei dati stilistici e documentari sembra di poter concludere che l'opera fosse stata eseguita da Jacopo nel quarto decennio del secolo per un convento di Vicenza, per essere trasferita nel 1445 a Brescia adattandola a mo' di politico con l'aggiunta della predella. L'opera nel suo complesso sostituiva un'Annunciazione dipinta per lo stesso convento dall'Angelico nel 1432 e subito distrutta, forse da un incendio.



La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, tomo I°, pp. 60, Electa, Milano

n. 87

Maestro del coro Scrovegni.

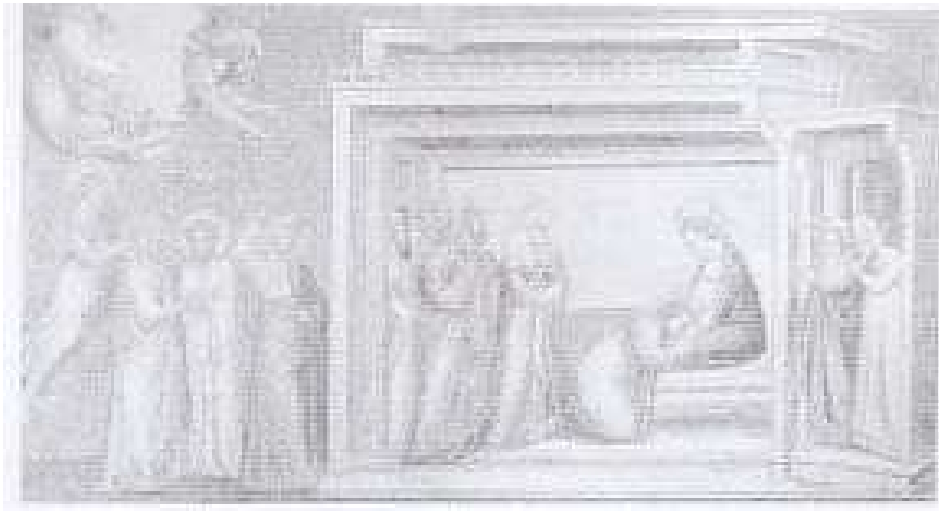
Gli apostoli che visitano la Vergine morente, affresco. Padova, cappella degli Scrovegni.

I Funerali della Vergine, affresco, Padova, cappella degli Scrovegni.

Un collaboratore di Giotto infatti completò la decorazione absidale con gli Episodi della vita di Maria dopo la morte di Gesù.

L'anonimo pittore, un giottesco formatosi ad Assisi nella cappella della Maddalena, secondo il profilo tracciato dal Bologna, o a Padova, come proposto dal Lucco, attinge dagli affreschi di Giotto del vano centrale un repertorio di immagini senza essere sorretto da rilevanti personali capacità realizzative. Il suo comporre, ancora suggestionato nelle singole figure dalla monumentalità delle figure di Giotto, assume un ritmo più accelerato, fitto e denso, ove tutto è riportato in primo piano. I fondali architettonici, di derivazione assisiati, comprimono incongruamente la scena senza determinare in alcun modo una profondità di campo visivo. Tratti caratteristici sono riavvisabile nei volti, disegnati con una linea di contorno uniformemente riduttiva nell'iterazione della tipologia adattata, oppure nelle pieghe delle vesti fittamente falcate, o nell'espressione accentuatamente forzata dei corpi. Su composizioni e forme elaborate stentatamente la stesura del colore anziché alleggerire l'effetto d'insieme accentua la compatta uniformità. Dell'attività di questo anonimo giottesco permangono in Padova alcuni riquadri votivi.

Maestro del coro Scrovegni, Gli apostoli che visitano la Vergine morente, affresco. Padova, cappella degli Scrovegni. La Pittura del Veneto Il Trecento. Pagina 117



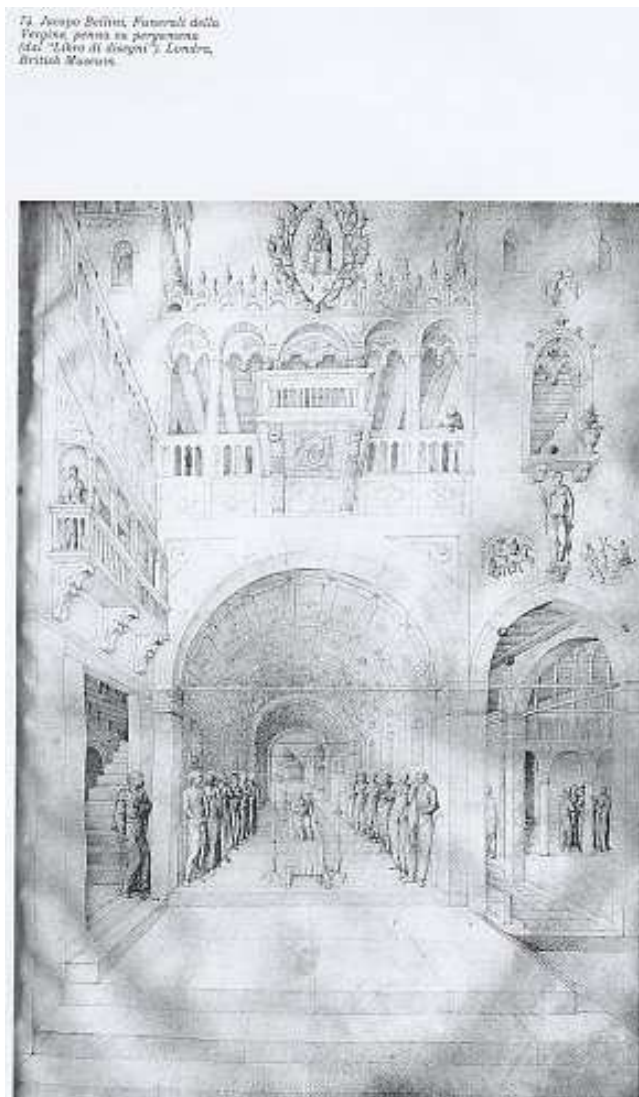
Entro il secondo decennio sono pure da registrare altri due episodi pittorici di anonimi giotteschi: la Dormitio Virginis nell'oratorio adiacente al duomo di Pieve di Sacco.

n. 88

Jacopo Bellini Funerali della Vergine, penna su pergamena (dal "Libro di disegni"). Londra, British Museum.

Ad essi infatti risale con ogni probabilità gran parte dell'opera grafica dell'artista, raccolta in due Libri di disegni: quello del Louvre di Parigi che costa di 11 quinterni in pergamena (425x288 mm circa), rilegati insieme ancora vivo l'artista, per un totale di 95 disegni tracciati a punta d'argento e ripassati a penna in bruno; quello del British Museum di Londra, con data 1430 e firma apocrife, costituito da 191 fogli disegnati a matita di piombo su carta "bombasina" di 415x335 mm.

Il libro di Londra, che denuncia dunque in sé l'esigenza della compiuta formalizzazione sul piano figurativo del mondo iconografico e stilistico di Jacopo, trova coincidenza cronologica di tipo consequenziale nella osservata registrazione della data 1450 in alcuni fogli, come nel n. 7, con San Giorgio che uccide il drago. Anche la presenza in un gran numero di questi disegni di relazioni iconografiche e stilistiche con il ciclo musivo dei Mascoli firmato dal Giambono (Un tempio; Una casa; Presentazione di Maria al Tempio; I dodici apostoli; I tre morti; Annunciazione; La Morte della Vergine).



n. 89

“Maestro degli Innocenti”, Dormitio Virginis, affresco. Treviso, Santa Caterina, cappella degli Innocenti.

(Attivo a Treviso, 1430 circa). Con questo nome convenzionale il Coletti (1947), ha identificato l'autore di alcune immagini affrescate entro la cappella degli Innocenti (fra queste un riquadro con la Strage degli Innocenti; ma sulle ulteriori ragioni della denominazione, si veda nel testo) in Santa Caterina a Treviso; una mano che sarebbe distinta da quella responsabile del resto della decorazione (in qualche modo affine a Francesco de' Franceschi e a certa cultura gotica spagnola, non escluso il tramite di Dello Delli), per le sue caratteristiche culturali di derivazione marchigiana, più nel verso dei Sanseverinati che di Gentile da Fabriano. Ciò non toglie che in parte dei giudizi citati vadano confermati; in certe parti più deboli della cappella degli Innocenti (ad esempio nel riquadro della Presentazione al Tempio o della Dormitio Virginis a noi sembra attivo il Maestro dei Battuti di Serravalle". L. Coletti.



La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, tomo I°, pp. 113, 350, Electa, Milano

n. 90

Girolamo Strazzaroli da Aviano, *Dormitio Virginis*, tavola. Treviso, Collezione Cassa di Risparmio della Marca Trevigiana. La figura dominante della pittura trevigiana del secolo Quattrocento, Girolamo da Treviso il vecchio, della famiglia Strazzaroli da Aviano, ha una formazione verosimilmente padovana a giudicare dalle prime opere documentate nel suo catalogo: *Il San Girolamo nel deserto* già Bergamo, collezione Piccinelli, che reca la scritta nel retro “Hieron Tarvis 1475 facieban in monasteri Heremitani Padue”, e la “*Dormitio Virginis* (Treviso, Collezione Cassa di risparmio della Marca Trevigiana della quale è attestata la firma e la data 1478, ora abrasa).



La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, tomo I°, pp. 548, Electa, Milano

n. 91

Libera da Verona, predella con Storie della Vergine, tavola. Verona, Vescovado.



La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, tomo I°, pp. 548, Electa, Milano

n. 92

Artista ferrarese circa 1490, **La Morte della Vergine**, tavola. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Bisogna registrare a Ferrara almeno un caso che, seppure problematico, si impone per eccezionale livello qualitativo. Ci si riferisce alla tavola raffigurante la Morte della Vergine già nella raccolta Massari di Ferrara e recentemente pervenuta alla pinacoteca Ambrosiana di Milano. Il riconoscimento in essa della tavola “de dodici apostoli” eseguita intorno al 1502 da Baldassarre d’Este per le suore del convento di Mortara, sostenuto da Venturi, ma sembra pertinente: la fisionomia di Baldassarre in questi anni ci è infatti abbastanza nota grazie al Ritratto di Tito Strozzi della collezione Ceni di Venezia, datata 1499, e all’affresco con le Stimate di San Francesco e una devota nell’Oratorio della Concezione. L’oltranza ercoliana che compare nella tavola già Massari (dove il cataletto cita alla lettera quello dei Funerali della Vergine della cappella Garganelli a Bologna; il che comporta una data non anteriore al 1485) è calata entro un livello formale di segno volutamente arcaizzante, anche nella scelta dei partiti decorativi del fondo dorato. Sulla base di tali singolari connotazioni è stata avanzata anche l’ipotesi di un artista straniero: il giovane Alonso Berruguete per Longhi (1934) o un anonimo di cultura ibero-siciliana per Bologna. Il problema resta però aperto ed è reso tanto più acuto dalla qualità incredibilmente alta e della ricchezza di riferimenti culturali che compaiono nella tavola altre che dall’impossibilità di individuare alcuna altra opera che legghi stilisticamente con essa.



n. 93

Giovanni di Corraduccio, Morte della Vergine, affresco. Giano dell’Umbria (Perugia), San Francesco.

Una generazione certamente già adulta all’aprirsi del secolo è quella di Giovanni di Corraduccio da Foligno e del Maestro della Dormitio di Terni, se nel 1402 Giovanni è già maestro e se un’opera che entra con ogni naturalezza nel catalogo del Maestro della Dormitio, la lunetta con la Madonna, Bambino e i Santi Nicolò a Spoleto, reca la data 1412. Dal punto di vista geografico, l’abbondante materiale riunito sotto il nome di Giovanni di Corraduccio interessa l’intera valle centrale umbra e numerosi centri delle attuali Marche, da Visso a Camerino, da Tria a Massa Fermana. E’ vero che l’attribuzione di queste opere non ha vita tranquilla e che perfino opere folignate sono destinate a uscire dal catalogo di Giovanni, come sembra fatale, ad esempio, per gli affreschi dall’antico refettorio del monastero di Sant’Anna, dal momento che la ritrovata paternità di una Natività della Vergine in Sant’Agostino di Gualdo Cattaneo, parente strettissima, nonostante lo stato di conservazione, delle scene del refettorio, indirizza energicamente verso Andrea di Cagno, fin qui nome senza opere. Possiamo considerare sia Giovanni di Corraduccio sia il Maestro della Dormitio di Terni, che dei due è certamente più anziano, come nomi-pilota, la cui scelta, condizionata dallo stato delle conoscenze e, ancor più, dalla tabella dei salvataggi, è mirata a disegnare un vasto fenomeno linguistico che interessa almeno il primo quarto del Quattrocento.



La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, Electa Milano, pp. 355.

n. 94

Maestro dell'Osservanza, Natività della Vergine, tavola. Asciano (Siena), Museo d'Arte Sacra.

Una variante aggiornata dei modi del Sasseta si manifesta anche nella Natività della Vergine, in origine posta nella cappella sotto questo titolo della Collegiata d'Asciano e ora conservata nel locale Museo d'Arte Sacra, che, probabilmente nei primi anni cinquanta, apre la fase matura del Maestro dell'Osservanza. Pur conservando la struttura a trittico, il pittore riesce a realizzare la composizione secondo l'unità di uno spazio continuo verificato mediante gli accordi luminosi e cromatici, già definiti dall'Angelico e dal Veneziano e allora riproposti dal Lippi, e di tentare una rispondenza prospettica tra la carpenteria, che ripete quello della pala di Borgo, e la spazialità delle volte. Da questo momento il problema spaziale, se pure rielaborato è quasi dissimulato in una direzione tradizionale, costituirà la tematica predominante della produzione del Maestro



Bibliografia: M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, La libreria di coro dell'Osservanza e la miniatura senese del Quattrocento, in L'Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati, Milano 1984, pp. 111-154.
La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, Electa Milano, pp. 355.

n. 95

Porri di Spinello, Madonna della Misericordia, tavola. Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna.

Del tutto isolato e completamente chiuso nel suo mondo magico di una fantasia legata alla corrente internazionale del Gotico fiorito è un artista aretino di primo piano: Porri di Spinello. Le sinuose eleganze del suo disegno, le forme slanciate e allenatissime delle sue figure, vibranti nella gotica torsione, avvolte in veli leggeri, sono già accennate nella prima opera conosciuta, databile intorno al 1428: Madonna della Misericordia di Santa Maria delle Grazie in Arezzo. Ma la tavola che si può considerare la sua opera più compiuta e significativa è quella conservata nel Museo Statale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo: la Madonna della Misericordia tra i santi Lorentino e Pergentino, con Storie dei Santi martiri aretini e la Dormitio Virginis.



La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, Electa Milano, pp. 355.

n. 96

Beato Angelico Annunciazione, tavola. San Giovanni Valdarno (Arezzo), Santuario di Santa Maria delle Grazie.

La splendida pala con la Annunciazione fu dipinta dall'Angelico per la chiesa di San Domenico durante la sua permanenza nel convento domenicano di Cortona dove soggiornò fino al 1438. Per tanto la datazione più probabile sembra non debba essere posta dopo quell'anno in cui fu richiamato a Firenze; non però in una data antecedente poiché l'artista vi mostra una tale sicurezza nella rappresentazione prospettica che sembrerebbe già il risultato di uno stretto contatto con il Michelozzo, l'architetto del chiosco e del convento di San Marco, soprattutto nella scena della predella con la Presentazione al Tempio. Tra le altre scene della predella particolarmente ammirata è quella della Visitazione perché presenta "per la prima volta un paesaggio vero, quello che si scorge dall'altura dell'amena città: la penisola di Castiglion del Lago protesa sulle chiare acque del Trasimeno". Seguono le altre scene della predella: lo Sposalizio della Vergine, la Visita dei Re Magi e la Dormitio Virginis.

Beato Angelico, Annunciazione, tavola. Cortona, Arezzo Museo Diocesano



La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, Electa Milano, pp. 344.

n. 97

Maestro del Trittico di Beffi, Trittico con la Madonna e il Bambino, la Natività di Gesù, la Morte e l'Incoronazione della Vergine, tavola.

(Attivo tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo). Il trittico di Beffi (1416-1420 circa), con la Madonna con Bambino, la Natività di Gesù, la Morte e Incoronazione della Vergine, già nella parrocchiale di Santa Maria del Ponte presso Beffi e ora al museo aquilano, variamente attribuito a Francesco di Gentile (Berenson 1932), a un pittore prossimo ai modi di Tadeo di Bartolo (Carli 1942) o in stretto rapporto con il bolognese Jacopo di Paolo (Brandi 1948), è stato infine riconosciuto opera dello stesso maestro che aveva dipinto, agli inizi del XV secolo, la maggior parte degli affreschi dell'aspide di San Silvestro all'Aquila scoperti con la rimozione dell'allestimento barocco che li occultava (Bologna 1948).



La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, tomo II°, Electa Milano, pp. 439-695.

n. 98

Andrea Delitio, L'Annuncio della morte a Maria, affresco. Atri (Teramo), Duomo.

Delitio Andrea, (pittore abruzzese attivo tra il quarto e l'ottavo decennio del XV secolo). Il ritrovamento alle fine del secolo scorso ad Altri nel contratto stipulato il 2 ottobre 1450 tra i frati francescani e "magistro andrea pictore di lictio" o "da Leccia" per gli affreschi, oggi perduti, della chiesa di san Francesco di Sulmona, ha dato l'avvio agli studi su questo artista che prima era del tutto sconosciuto (Sorricchio1897).



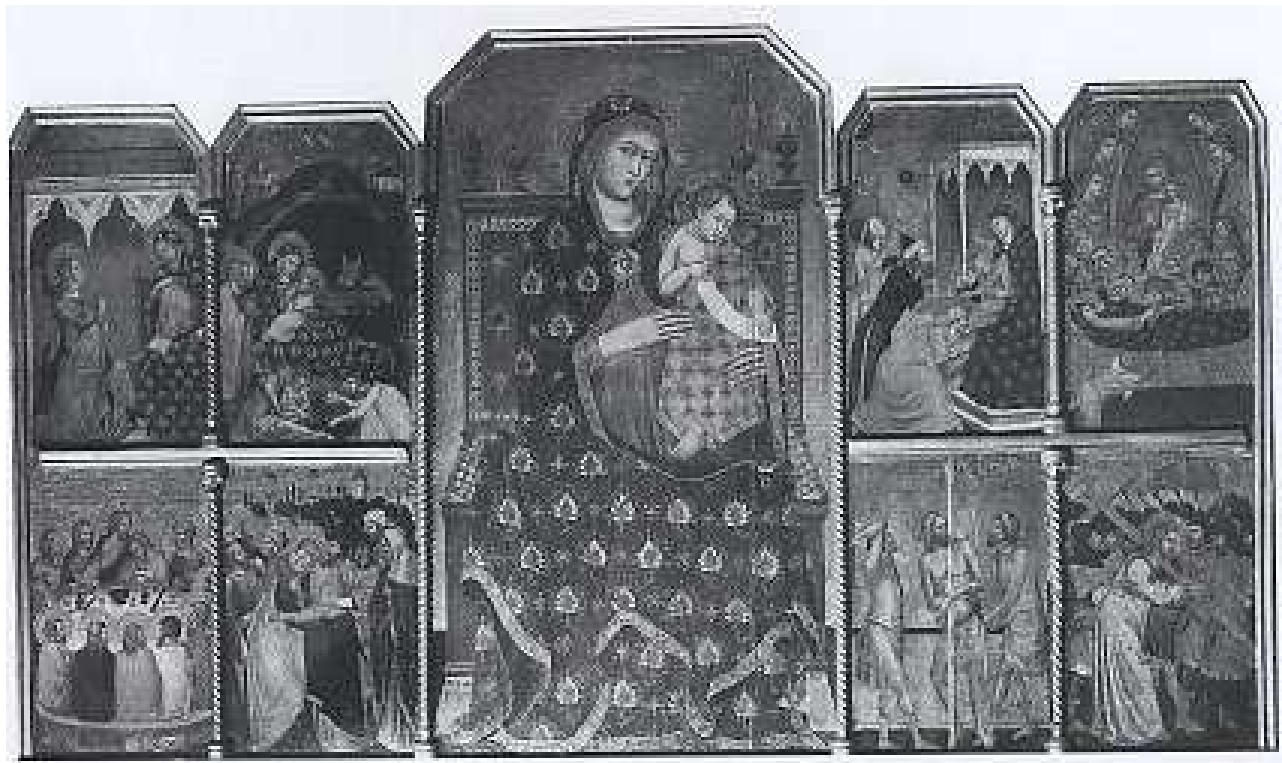
La Pittura nel Veneto Il Quattrocento, tomo II°, Electa Milano, pp. 440-613.

n. 99

Maestro di Lavagnola, Politico, Storie della vita di Maria e della Passione. Albi, Cattedrale.

Pittura del Duecento in Liguria Giovanni Romano, pp.34,

Maestro di Lavagnola, 1345. Nome convenzionale che indica l'ignoto autore del grande polittico originariamente a Lavagnola Savona e ora nella Cattedrale di Albi, in Provenza. Già noto al Bortolotti (1834), al Torteroli (1847), e all'Alizeri (1870), del polittico si erano perse le tracce fino alla segnalazione del Meiss (1962), che l'aveva attribuito ad artista toscano attivo nel sud della Francia; in seguito Castelnovo (1962) ne sottolineava la cultura mediterranea, avanzando anche l'ipotesi di una paternità ligure.



Bibliografia: Bortolotti, *Viaggio nella Liguria marittima*, Torino 1834, pp. 384-385; T. Torteroli, *Monumenti della pittura, scultura e architettura nella città di Savona*, Savona 1847, pp. 126-130; F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, Genova 1870, pp. 97-104. *La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, tomo primo, pag. 34, Electa Milano. 1986.

n. 100

Maestro di Lavagnola, *Politico*, Storie della vita di Maria e della Passione. Albi, Cattedrale.

Pittura del Duecento in Liguria Giovanni Romano, pp. 34,

Maestro di Lavagnola, 1345. Nome convenzionale che indica l'ignoto autore del grande polittico originariamente a Lavagnola Savona e ora nella Cattedrale di Albi, in Provenza. Già noto al Bortolotti (1834), al Torteroli (1847), e all'Alizeri (1870), del polittico si erano perse le tracce fino alla segnalazione del Meiss (1962), che l'aveva attribuito ad artista toscano attivo nel sud della Francia; in seguito Castelnovo (1962) ne sottolineava la cultura mediterranea, avanzando anche l'ipotesi di una paternità ligure.



Bibliografia: Bortolotti, *Viaggio nella Liguria marittima*, Torino 1834, pp. 384-385; T. Torteroli, *Monumenti della pittura, scultura e architettura nella città di Savona*, Savona 1847, pp. 126-130; F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, Genova 1870, pp. 97-104. *La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, tomo primo, pag.34, Electa Milano. 1986.

n. 101 ?

n.102

Abbazia Santa Maria delle Cerrate

Dormitio Virginis, affresco. Abbazia Santa Maria delle Cerrate, Squinzano, Lecce.

La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento, tomo secondo, pp. 454,456,694, Electa Milano. 1986.

Al XII secolo appartiene la decorazione pittorica della chiesa abbaziale di Santa Maria delle Cerrate, a pochi chilometri a nord di Lecce. All'interno di una struttura architettonica "latina", a pianta longitudinale, esso conserva affreschi discretamente conservati nell'abside centrale e di destra, fortemente frammentari sulle pareti della navatelle e della controfacciata, assai ridipinti sugli intradossi degli archi ogivali. Di questi affreschi non è ancora stata formulata una datazione precisa.



La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento, tomo primo, pp. 454,457, Electa Milano. 1986.
M. P. Di Dario Guida, Cultura artistica della Calabria medioevale, Cava dei Tirreni 1978.

n. 103

Roberto d'Oderisio, (Napoli, documentato nel 1382).

L'unica notizia documentaria relativa a Roberto d'Oderisio è la testimonianza del 1 febbraio 1382 in cui Carlo re di Napoli dal 1382 al 1386, lo nomina proto pittore di corte, familiare, e lo ospita nelle reggia. Il documento è quindi la testimonianza della riconosciuta stima del nuovo re verso il che per lunghi anni aveva lavorato a Napoli con successo presso Di grande contesto è il polittico con la Dormitio Virginis e Incoronazione della Madonna tra i Santi Nicola di Bari, Giuliano e Antonio Abate, i profeti e l'Annunciazione (collezione privata), che fu presentato dal Bologna come il più riflusso del polittico di Giotto, presumibilmente del medesimo dipinto per la cappella regia in Castelnuovo nel 1331. L'opera commissionata da Antonio Coppola per il sacello, datato della cripta del Duomo a Scala, divenne un prototipo assai nell'area salernitana dall'Oderisi stesso, come testimoniano nella sacrestia della chiesa di San Giovanni in Toro a Ravello.



Maestro di Narni, Transito della Vergine, Narni (Terni), Pinacoteca.

Durazzo,
suo

pittore
la corte.

Giacomo,

precoce
soggetto,

1332,
diffuso
l'affresco

Bibliografia: P. Toesca, Il Trecento, Torino 1951; F. Bologna, Opere d'arte nel XII al XVIII secolo, Napoli 1955, p. 77 nota 7.
La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento, tomo secondo, pp. 501, 656, 1986.

n. 104?

n. 105

Salernitano dal
Electa Milano.

Maestro di Narni, *Transito della Vergine (Terni)*, *Pinacoteca*.

Maestro del 1409 di Narni (attivo agli inizi del Quattrocento in Umbria e nel Lazio). Il catalogo dell'artista è stato ricostruito da Zeri (1958), partendo da un polittico i cui elementi si trovano divisi in varie raccolte. La tavola centrale, datata 1409, è nel Museo del Petit Palais ad Avignone, i laterali nella Pinacoteca Vaticana e le predelle nell'Alte Pinakothek di Monaco. A questo complesso, che forse in origine si trovava in sant'Agostino a Narni, lo Zeri ha aggiunto numerosi affreschi a Narni e Terni, dove in San Pietro l'artista mostra, la conoscenza diretta dell'opera assiate di Simone Martini.

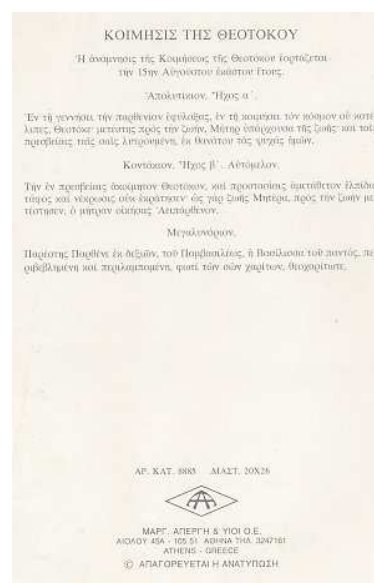
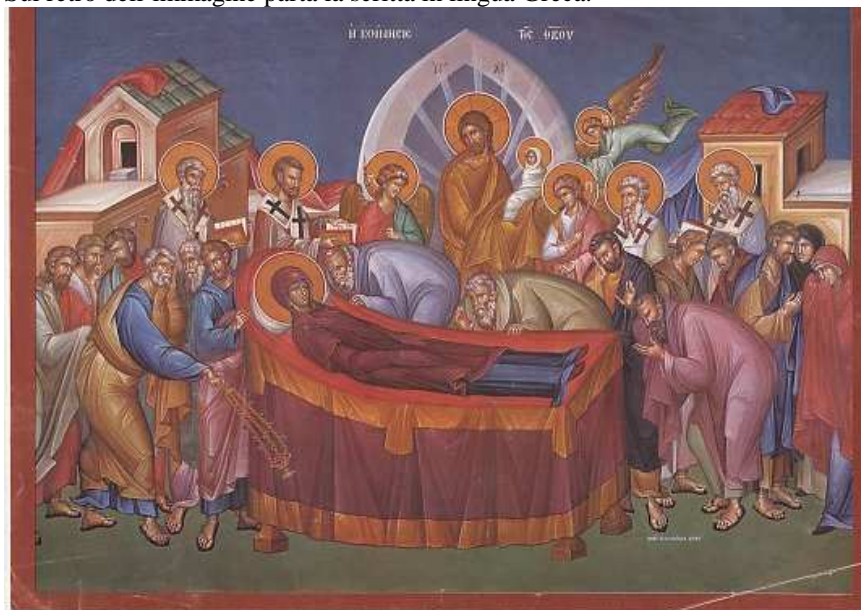
La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento, tomo secondo, pp. 615, Electa Milano. 1986.

n. 106

Grecia

Dormitio Virginis, Grecia, Atene Cattedrale. Ce l'ha portata la Signora Pierina Principe.

Sul retro dell'immagine parla la scritta in lingua Greca.



n. 107

Naturno San Procolo, Hans Nothdurfter, "La morte di Maria". Capitolo: Gli affreschi gotici più recenti, pag. 27, intorno al 1400. "La parete nord della navata... Nel registro inferiore era rappresentata la Morte di Maria. Il dipinto della misura di 220x105 cm è stato staccato (municipio), martellinature ne indicano la zona. Il dipinto ha la stessa bordatura di quello di sopra ed è perciò dello stesso periodo. A sinistra quattro discepoli con la croce pregano, di dietro sta un gruppo di uomini e donne. Nel centro è distesa Maria morente, sostenuta da Giovanni. Cristo accoglie la sua anima. Pietro recita la preghiera per i moribondi, come indicano il tavolo, il libro e l'aspersorio. Sopra un angelo con incensiere e candela. A destra altri sei discepoli in afflizione.

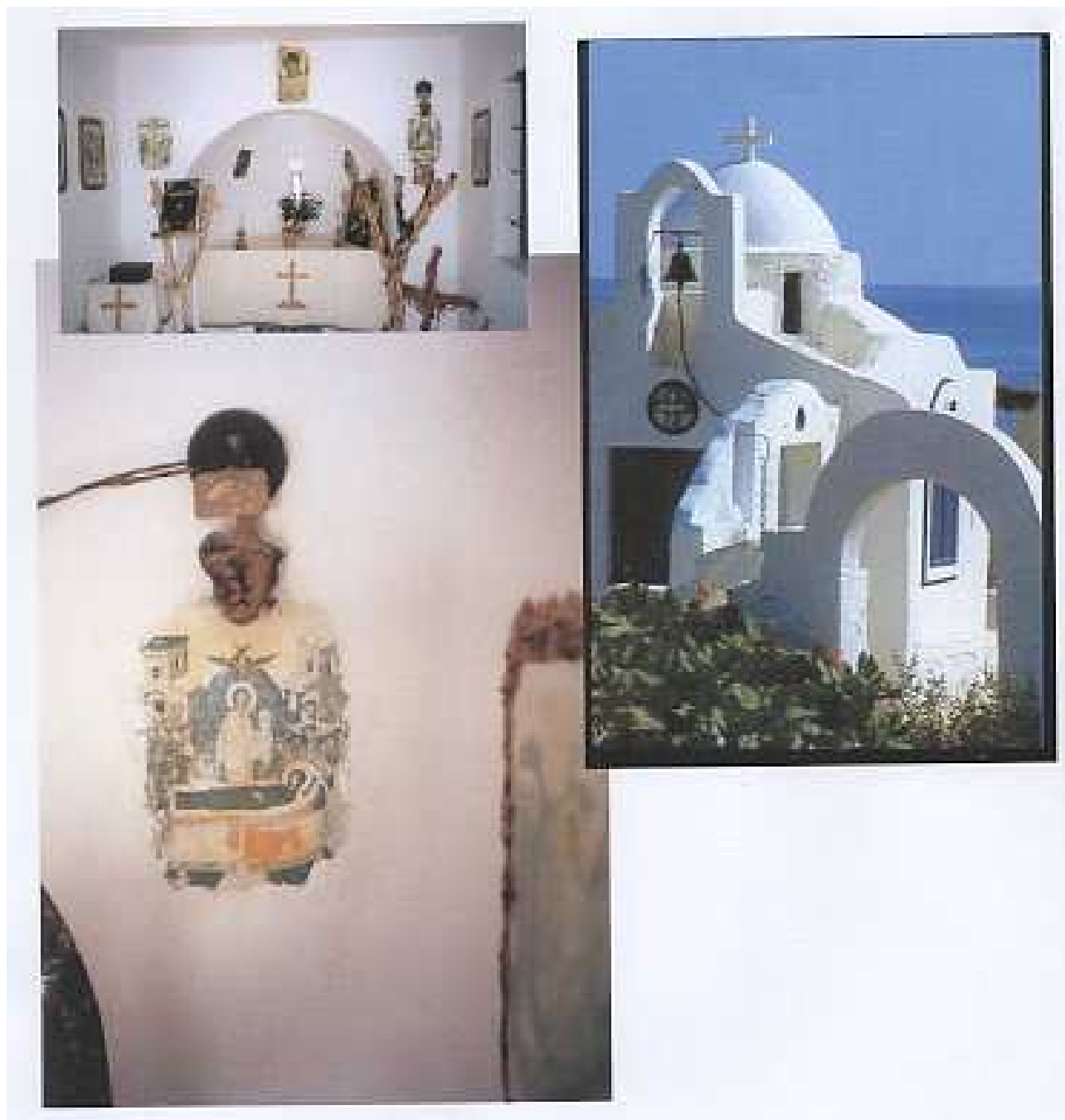
Nel paese di Naturno sono stati a passare i giorni di ferie la famiglia Giuliano Venturi e ci ha portato il libretto con la descrizione dell'affresco della Dormizioni ma manca di fotografia. Anno 2001.

n. 108?

n. 109

Creta.

Dall'isola di Creta il Signore Titoni ha portato le foto di un'immagine dipinta a fresco della "Dormizione", che ha trovato nella chiesa del Museo Contadino.



n. 110

La Cappella di Santa Caterina, Castell'Arquato, Piacenza

La Cappella di Santa Caterina fu costruita ai primordi del 1400. I dipinti d'autore ignoto e sicuramente di scuola toscana, rappresentano: alle pareti l'intero ciclo della Passione di Gesù, al centro le esequie della Vergine e la sua Gloria. Purtroppo all'inizio del 1770 la cappella, come tutta la chiesa, subì lo scempio dell'intonaco. Nel 1899 un professore dell'Accademia di Belle Arti di Breda scoprì le pitture e con lavoro paziente ed abile di diversi anni le restaurò.



La signora Teresa Angela De Togni di Povegliano Veronese si è recata in visita alla cappella di Santa Caterina d'Alessandria e gentilmente ci ha portato la fotografia con dipinto a fresco la Dormizione, l'Assunzione e l'Incoronazione della Vergine.

n. 111



n. 112



n. 113

Tadeo di Bartolo 1401

Morte, Assunzione e Incoronazione della Vergine. Cattedrale di Montepulciano.



n.114

Cappadocia

MERYEM ANA

A nove chilometri a sud di Efeso, su un fianco dell'antico monte Solmesso, circondata da una folta vegetazione si erge la piccola cappella conosciuta come casa della Madre Maria (Meryem Ana).

Preceduta da un vestibolo risalente al VII secolo, la piccola costruzione termina con un'abside mantenuta nel suo stato primitivo (sec. IV). Sulla base delle ricerche archeologiche condotte pare comunque che essa, almeno nelle sua fondamenta, risalga al I° secolo d.C.

Nel 1891 dei Padri Lazzaristi, residenti a Smirne, trovarono la supposta abitazione della Vergine in concordanza con la descrizione offerta dalla Emmerich: la casa in rovina, la sua collocazione sul pendio del monte, ed il mare di fronte.

Da quel momento la casa della Madonna è divenuta centro di pellegrinaggi.

Sulla presenza di Maria a Efeso, le fonti scritte del cristianesimo primitivo non forniscono indicazioni. Il fatto, però, che al momento della crocifissione Cristo abbia affidato sua madre all'apostolo Giovanni, il quale "da quel momento la prese in sua casa" (Gv19,27), risulta significativo. Si sa, infatti, che l'apostolo risiedeva per un certo tempo ad Efeso. Alla sua presenza in questa città fanno riferimento Ireneo, Policarpo, Policrate (che accenna anche la sua tomba), Ippolito, Clemente, Origene... Tutti costoro, però, non accennano mai ad un possibile soggiorno di Maria ad Efeso. Uguale silenzio si riscontra nei testi apocrifi dei primi secoli.

La piccola e umile costruzione della Casa della Madonna, visitata anche dai papi Paolo VI e Giovanni Paolo II, è stata restaurata nel 1951.

Pittura rupestre della Cappadocia raffigurante la "Dormitio Virginis".



Guida alla Turchia, Piemme, pag. 145. Il libro mi è stato portato dal Signor Giuseppe Zuccher

n. 115

Dott.ssa Carla Galardi,
Guida Turistica Autorizzata
Siena e Provincia,
Via Franciosa, 58
Tel-Fax 057746898
53100 Siena

Siena lì, 13 dicembre 2001.

Alla cortese attenzione della Signora Caterina Schivi, nel mese di Settembre ho accompagnato un gruppo di Povegliano Veneto alla visita di Siena e dell'Abazia di Monte Oliveto Maggiore. In quell'occasione ho avuto modo di conoscere il Vostro lavoro di ricerca iconografica tramite un signore del quale, pultroppo, non ricordo più il nome.

Colgo per tanto l'occasione di ringraziarlo, tramite Lei, per l'invio del CD-Rom che mi ha permesso di seguire il vostro viaggio attraverso le immagini mariane relative in modo particolare alla "Dormitio Virginis" ed all'Assunta.

E' Con molto piacere che contribuisco alla Vostra iniziativa inviando qualche immagine e breve nota relativa ai cicli mariani presenti nel territorio senese, dei quali sono a conoscenza sia per i miei studi in Storia dell'Arte, sia per le frequenti abituali di raccolte o musei legate alla mia attività di guida turistica e appassionata d'arte.

L'argomento oggetto della Vostra ricerca è certamente vasto; per tale motivo mi permetto semplicemente di mandarvi le immagini che mi sono subito balzate alla memoria, senza avere effettuato una ricerca iconografica approfondita o basata su testi specifici.

Vorrei inoltre precisare che la città di Siena è dedicata alla Madonna ed il culto mariano è fortemente radicato nella collettività senese fin dai secoli del Medioevo; tale legame tra la città (Civitas Virginis, come in alcuni documenti viene chiamata Siena) e la Madonna è espresso in modo emblematico dalla dedizione a Maria Assunta della Cattedrale e della corsa del Palio del 16 agosto.

Gli artisti attivi in terra di Siena hanno avuto sempre presente tale riferimento storico-sociale; non è quindi raro incontrare immagini dedicate alla Madonna protettrice della città (esempi massimi sono la Maestà di Duccio di Buoninsegna, originariamente in Duomo e la Maestà di Simone Martini in Palazzo Pubblico a Siena), cicli della Sua vita ed anche della Sua morte.

Per questo motivo ciò che per Voi può assumere il valore di immagine rara o quantomeno atipica, nel senese ha una diffusione, se non frequente, quantomeno ben documentata.

Tante sono infatti le raffigurazioni dell'Assunzione della Vergine (con l'immagine della cintola a San Tommaso) ed è per questo motivo che, per il momento, Vi posso mandare solo qualche fotocopia delle tavole conservate presso la Pinacoteca Nazionale di Siena, (dove si trovano numerose opere di artisti senesi dal XII al XVI sec.) Le fotocopie inviate sono tratte dal catalogo della Pinacoteca: TORRITI P. La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo, ed. Monte dei Paschi di Siena 1977.

Nei prossimi mesi mi impegno a mandarvi una lista di altre tavole con la stessa raffigurazione sparse in altre sedi della provincia.

Vi nvio altresì alcune immagini della "Dormitio Virginis" e dell'Assunzione inserite nel ciclo affreschi dedicato alla vita della Madonna nell'Oratorio di San Bernardino a Siena. Si tratta di un ciclo dell'inizio del XVI sec. realizzato da tre pittori: Girolamo del Pacchia, Domenico Beccafumi (autore della "Dormitio") e Antonio Giovanni Bazzi detto il Sodoma.

Ulteriori informazioni su questo straordinario ciclo si trovano in Domenico Beccafumi ed il suo tempo. Catalogo della mostra. Siena 16 giugno- 16 settembre 1990, Milano, Electa 1990, dal quale alla pag. 616 e 619 ho ricavato le fotocopie che Vi invio.

Non sono ancora riuscita a trovare immagini riprodotte di due cicli mariani molto noti nel senese e che contengono la scena della "Dormitio" quali:

-TADEO DI BARTOLO, Storie della morte della Vergine, Palazzo Pubblico di Siena, affreschi (c. 1407)

-BARTOLO DI FREDI, Storie della Madonna, San Gimignano, Chiesa di Sant'Agostino (cappella laterale destra del coro), affreschi, fine XIV sec.

Per le immagini inviate, allego un breve elenco con i dati essenziali relativi alle opere, riportati anche dietro alle fotocopie.

Mi scuso per i tempi un po' lunghi con i quali ho risposto alla Vostra iniziativa, ma colgo l'occasione per incoraggiarVi a continuare nella ricerca, FarVi i complimenti per l'impegno ed il lavoro realizzato e per inviarVi i migliori auguri di Buone Feste.

Cordialmente

Carla Galardi

n. 116

LORENZO DI PIETRO detto IL VECCHIETTA

Carla Galardi

LORENZO DI PIETRO detto "IL VECCHIETTA", Assunzione della Madonna, Pienza (Siena). Cattedrale (1462).

L'Assunzione della Madonna tra i Santi Agata, Pio, Callisto e Caterina da Siena.



n. 117

Domenico Beccafumi

Morte della Vergine, Siena. Oratorio di San Bernardino, affresco (1518).

L'apostolo Giovanni tiene in mano la palma.



n. 118

Giovanni Antonio Bazzi

GIOVANNI ANTONI BAZZI detto "Il Sodoma", Assunzione della Vergine, Siena. Oratorio di San Bernardino, affresco (1529 circa).

Troviamo rappresentata la Vergine che salendo al cielo consegna la cintola a San Tommaso.

E' dipinta anche la leggenda che al posto della Vergine, nella tomba, gli apostoli hanno trovato fiori.



Carla Galardi

n. 119

Bartolomeo Bulgari

BARTOLOMEO BULGARINI ("MAESTRO DI OVILE"), Madonna Assunta, Siena. Pinacoteca Nazionale, tavola (1350-1360).

Tavola cm. 205 x 112, dall'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena.

I dieci Apostoli sono dipinti cinque in alto a destra e cinque in alto sulla sinistra.

In basso è raffigurato l'apostolo Tommaso che riceve la cintola della Vergine.



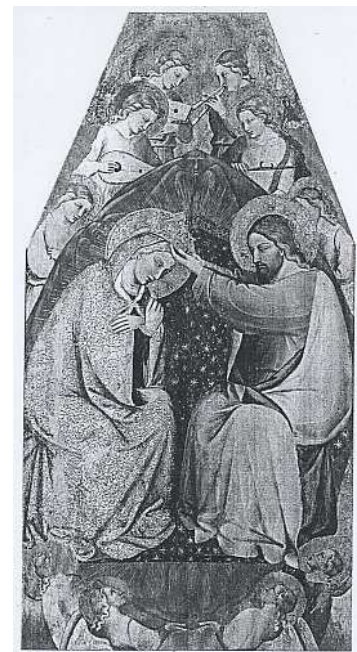
Carla Galardi

n. 120

Spinello Aretino

SPINELLO ARETINO, Politico di Monte Oliveto Maggiore, Siena. Pinacoteca Nazionale, tavola (1385) Incoronazione della Madonna, particolare della predella.

SPINELLI ARETINO, Transito della Madonna, Particolare della predella, Siena, Pinacoteca Nazionale, Framenti (pastigio e parete centrale della predella) di un grande politico, proveniente dall'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore (Siena), firmato e datato 1385.



Carla Galardi

n. 121

Sano Di Pietro

SANO DI PIETRO, Assunzione della Madonna, Siena. Pinacoteca Nazionale, tavola cm 71,7x53 cornice originale (metà XV sec).1406-1481

Anche in questa raffigurazione troviamo dipinte le due leggende: quella dell'apostolo Tommaso che arrivato all'appuntamento trova la Vergine che sale al cielo e da Lei la cintola; e la leggenda che gli apostoli recatisi tomba dove la Vergine è stata sepolta hanno trovato la piena di fiori e non il corpo della Madonna.



tardi
riceve
alla
tomba

Carla Galardi

n. 122

Giovanni Di Paolo

GIOVANNI DI PAOLO, Assunzione della Vergine, Siena. Pinacoteca Nazionale, tavola, cm 199x210 (seconda metà XV sec.). Dalla chiesa di San Silvestro presso Staggia (Siena).

Vicino al sepolcro vuoto è dipinto San Tommaso che riceve la cintola della Vergine.



Carla Galardi

n.123

Bartolo Di Fredi

BARTOLO DI FREDI 1353-1410

Assunzione della Madonna

Cuspide su tavola, cm 92x61

La cuspide fa parte del Politico dell'Incoronazione della Madonna recentemente ricomposta per l'esposizione nelle sale del Museo Civico e Diocesano di Montalcino Siena in quanto la tavola proveniva in origine dalla Chiesa di San Francesco in Montalcino. Notiamo nel dipinto: la tomba ripiena di fiori a simboleggiare la leggenda che narra che gli apostoli recatisi alla tomba della Vergine ci abbiano trova al posto del corpo la tomba fiorita.



n. 124

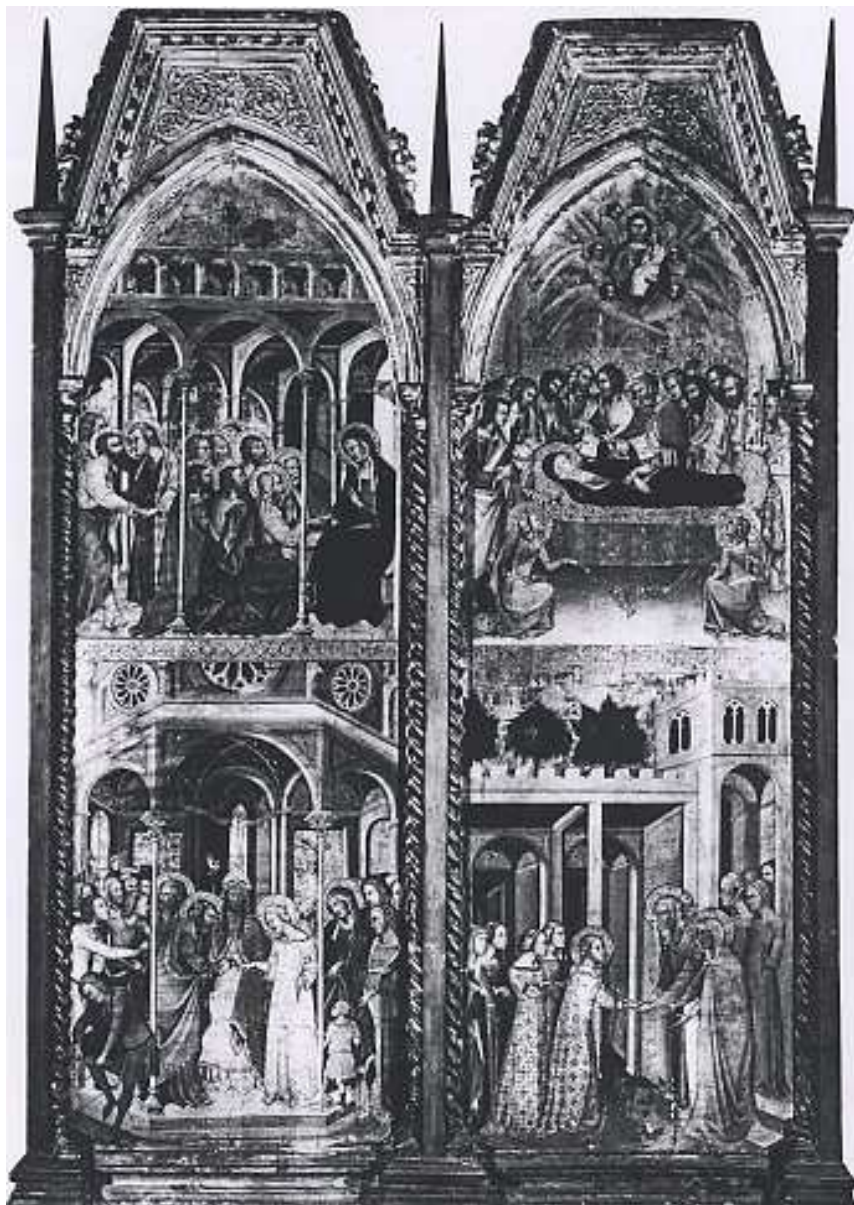
Bartolomeo Di Fredi

BARTOLO DI FREDI, Politico dell'Incoronazione della Madonna ora a Montalcino. Museo Civico e Diocesano, tavola cm 92x61 (Seconda metà XIV sec.).

La cuspide fa parte del Politico Dell'Incoronazione della Madonna recentemente riconposto per l'esposizione nelle sale del Museo Civico e Diocesano di Montalcino (Siena) in quanto la tavola proveniente in origine dalla Chiesa di San Francesco in Montalcino.

Assunzione della Vergine (particolare della cuspide)

Transito della Vergine (particolare delle storie laterali)



Carla Galardi
n. 125
 Beato Angelico

BEATO ANGELICO, Dormizione della Vergine, opera che si trova nel museo della chiesa di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno.



n. 126

Turchia

Guida alla Turchia, Piemme, pag. 111, Gülşehir

Gülşehir, St. Jean Kilisesi, Kapadokya - Turchia

L'immagine della Dormizione mi è stata regalata dal Signor Cordioli Francesco.

**n. 127**

Dormizione

Palma De Malora, Cattedrale.

Cappella della Corona, Imagen Vierge couchée "Dormicion"

*Palma de Mallorca*

n. 128

Assunzione di Maria SS. In Cielo.

Immagine trovata dal sig. Osvaldo Sorio, marzo 2004.

Registrata su Cd Rom dal Gruppo
Giovani
Povegliano Veronese
Via C. Colombo, 2
37064 Povegliano Veronese

**n. 129**

Dormizione

Immagine trovata dal sig. Osvaldo Sorio, marzo 2004.

Miniatura



Registrata su Cd Rom dal Gruppo Giovani
Povegliano Veronese
Via C. Colombo, 2
37064 Povegliano Veronese

n.130

Questa immagine di Maria Dormiente è stata trovata dal signor Osvaldo Sorio navigando in internet.

Viene catalogata dal Gruppo Giovani Povegliano e inserita nella raccolta delle immagini delle Dormizioni.



n. 130

Cefalù

Madonna con Bambino

Cefalù

La statua della Madonna con Bambino riporta scolpita sul basamento raffigurata la Dormizione.

N. 131

Miniatura

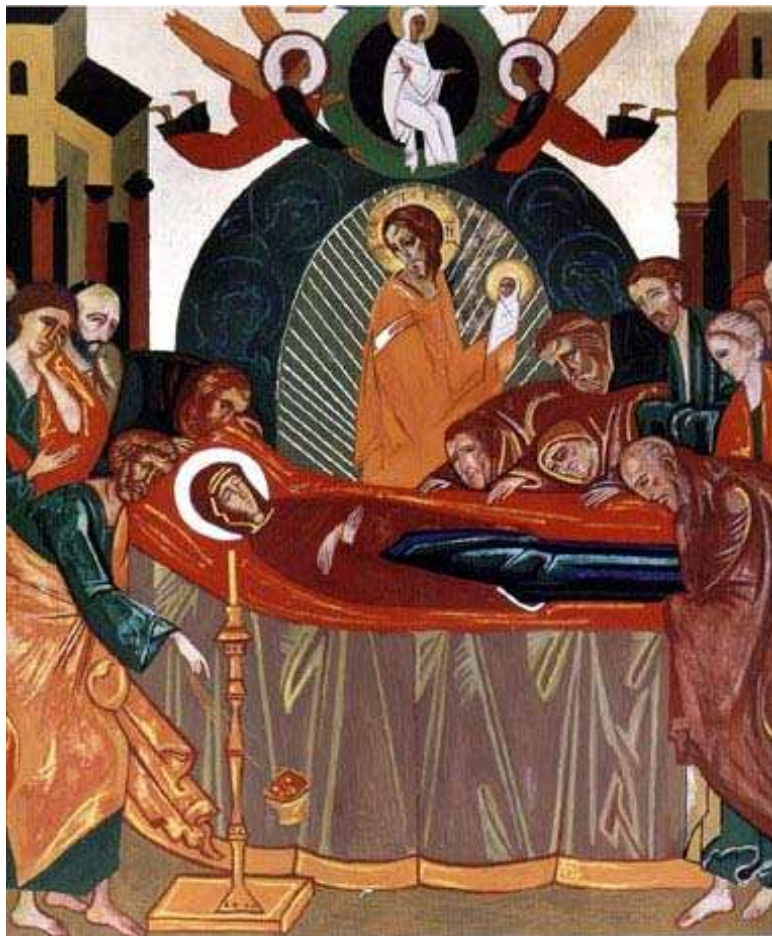
Trovata in un sito Internet dal signor Osvaldo Sorio, marzo 2004.

Dal Gruppo giovani Povegliano inserita nel catalogo delle Dormizioni.

**n. 132**

Icona trovata su di un sito internet dal signor Osvaldo Sorio.

Dal Gruppo Giovani catalogata ed inserita nella raccolta delle Dormizioni.
20 Marzo 2004.



n. 133

Questa immagine è stata trovata su di un sito internet dal signor Osvaldo Sorio nel mese di marzo 2004.

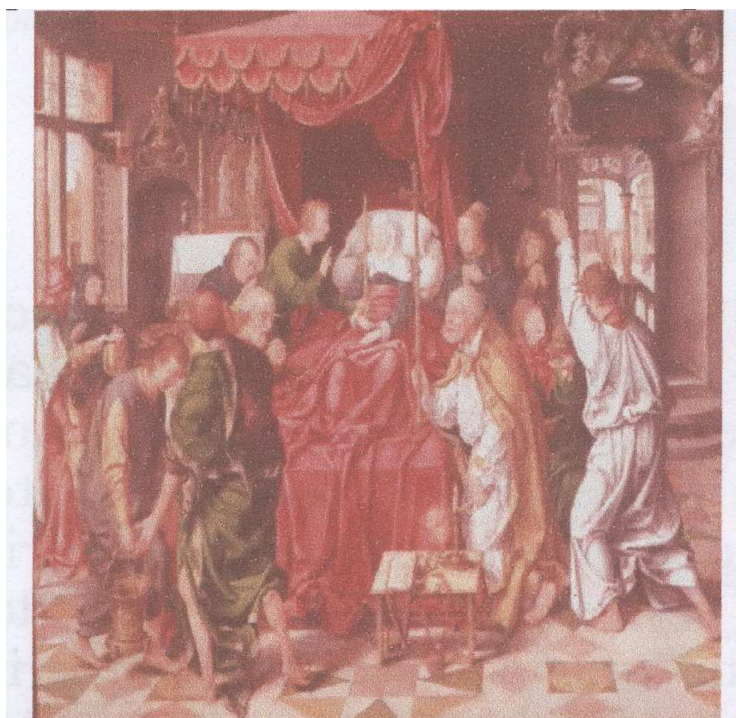
Il gruppo giovani l'ha inserita nella raccolta delle Dormizioni per avere un bellissimo ed importante racconto popolare.

**n. 134**

Joos Van Cleve,
Monaco

Questa immagine è stata trovata in un sito internet dal signor Osvaldo Sorio.

Dal Gruppo Giovani Povegliano catalogata nelle
raccolta delle Dormizioni.
Marzo 2004.



n. 135

Affresco

Immagine della Vergine Assunta, trovata da Osvaldo Sorio in un sito internet.
Catalogata dal Gruppo Giovani Povegliano tra le immagini delle "Dormizioni"
Viene riportata la leggenda di S. Tommaso che riceve la "cintola" della Vergine
Maria mentre sale al cielo.
Marzo 2004.

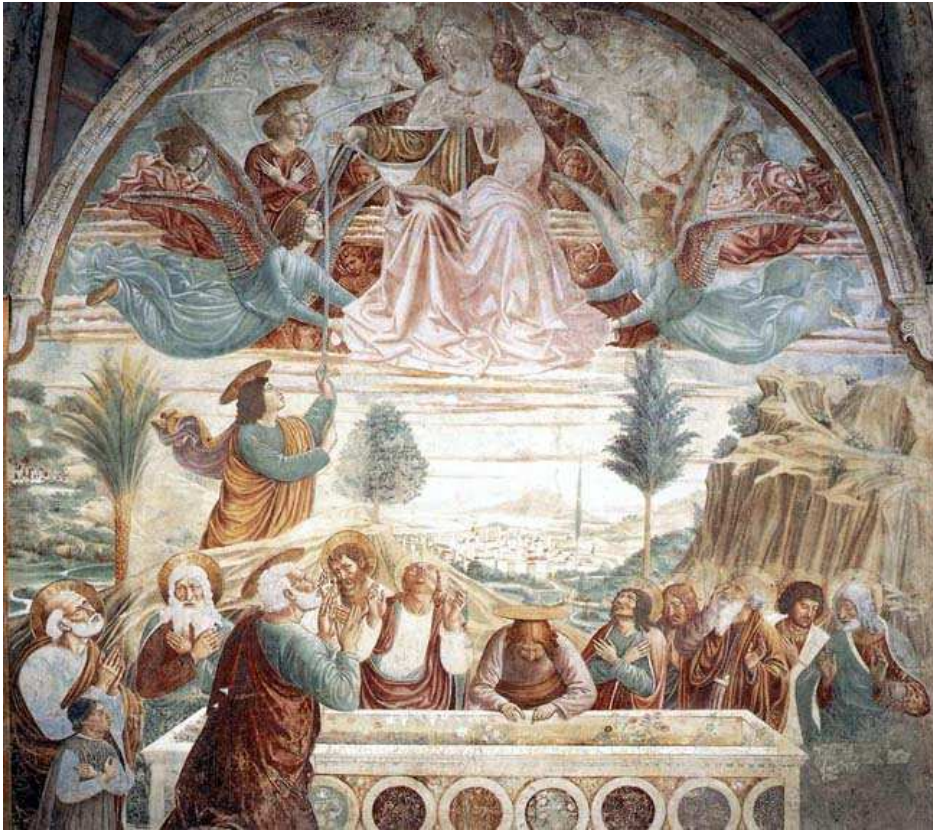
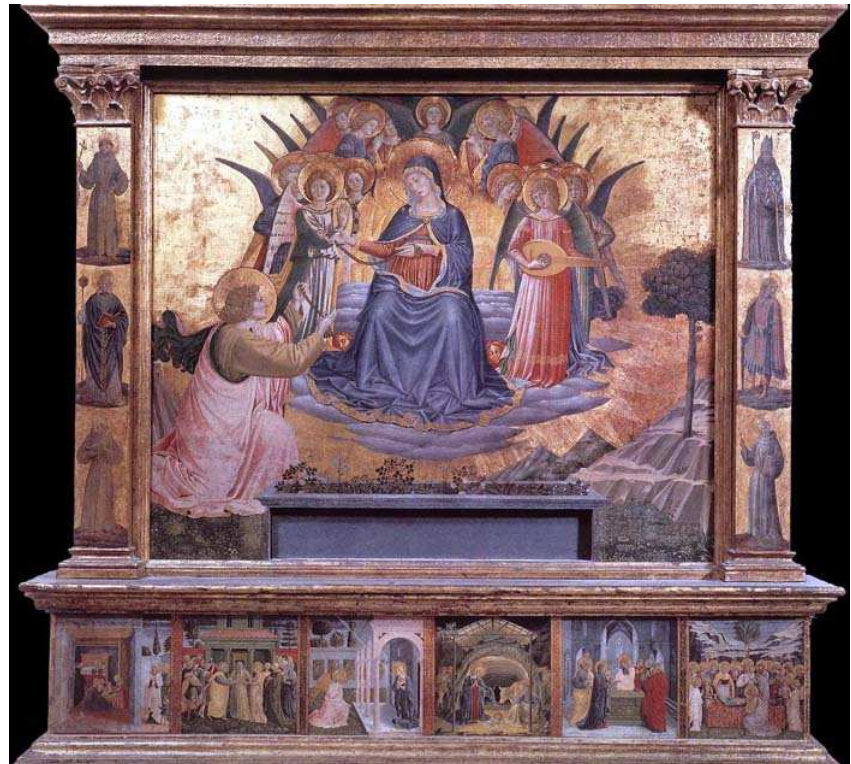
**n. 136**

Immagine dell'Assunta.
San Tommaso che riceve la "Cintola".
Nella sesta raffigurazione del paliotto è
dipinta la "Dormizione".
Immagine trovata da Osvaldo Sorio in
sito Internet.
Catalogata dal Gruppo Giovani
Povegliano



un

n. 137

Immagine segnalata dal signor Osvaldo Sorio.
Il Gruppo Giovani l'ha catalogata tra le Dormizioni.

Marzo 2004

Statua

SS. Vergine Assunta venerata nel Convento dei Padri
Cappuccini di Palermo.



SS. VERGINE ASSUNTA venerata nella Chiesa dei PP. Cappuccini di Palermo

n. 138**Chiesa di Santa Maria Assunta**

Salendo per la via che conduce alla Parrocchia, dal centro del paese storico, si giunge al piazzale antistante la Chiesa intitolata a S. Maria Assunta.

Non si conosce di questa chiesa la data in cui ebbero inizio i lavori, ma si è a conoscenza che terminarono circa agli inizi del '500 e che fu costruita sulle fondamenta di una preesistente Chiesa di stile gotico, forse, andata distrutta nella battaglia che infuriò nel 1496. Quella che si può ammirare oggi, non è però la stessa che fu eretta all'epoca degli Orsini perché tra il 1775 ed il 1791 la chiesa fu completamente rifatta in stile barocco.

L'opera nuova fu progettata e seguita dall'architetto Giuseppe Pellucchi, il quale operò come detto, un vero e proprio rifacimento architettonico conservando soltanto la zona absidale con gli affreschi della Scuola Raffaellesca. Anche il campanile, ricavato dalla torre della porta della terza cinta muraria, subì nel 1791 una parziale demolizione per essere riadattato allo stile delle chiese. A breve distanza di tempo, nel 1797, fu ampliata la piazza antistante la chiesa; questo lavoro comportò la demolizione della casa parrocchiale che impediva la vista della nuova facciata, e fu realizzato nel contempo il muraglione e la rampa mediante un riempimento di calcinacci e di terra. I lavori per lo sterro fecero emergere numerose sepolture che vennero trasportate nella chiesa di S. Caterina. I lavori per il rifacimento della Chiesa dell'Assunta procurarono varie controversie: la prima riguarda la precedenza data al restauro della Parrocchia rispetto a quella dei SS. Pietro e Paolo; la seconda, invece, riguarda la scelta del costruttore se dovesse ricadere su Mastro Stefano Bisconti, proposto dall'architetto Pellucchi, oppure su Mastro Giuseppe Lezzani, designato dal barone.

La prima controversia si risolse a favore della priorità della Collegiata per un solo voto di scarto del Consigliere Giuseppe Caccia. La seconda si risolse, com'era prevedibile, a favore del Maestro designato dal Barone.

La vicenda non finì qui perché un'altra contesa emerse tra il Lezzani ed i Luoghi Pii, i quali non corrisposero al Mastro la somma dovutagli ammontante a 12.000 scudi. La controversia si concluderà soltanto il 4 febbraio con il totale pagamento del credito da parte del sodalizio debitore.

Un quarto ed ultimo litigio nacque per il ricorso inoltrato alla Congregazione da Sante Modave, pittore romano, contro la Comunità di Trevignano, che ritardava il pagamento del saldo della somma di 200 scudi dovuti per il restauro della tribuna raffaellesca. La Chiesa fu edificata su di una posizione intermedia tra il borgo, ch'essa domina, ed il Castello dal quale è dominata a sua volta. Fu chiamata dapprima col solo nome di S. Maria, come risulta dalla Visita Apostolica del 1574, poi S. Maria del Castello ed, infine, Chiesa di S. Maria Assunta. E' collegiata: fino al XVII secolo, era curata da un Arciprete affiancato da un capitolo di Canonici. L'interno della Chiesa è costituito da un' unica navata con quattro altari, terminante con una maestosa abside; è illuminata da quattro finestre laterali, ha una volta a tutto sesto decorata dal pittore Sante Modave. La chiesa conserva inoltre opere di arte sacra rinascimentale e medioevale. All'ingresso e' posta l'acquasantiera a tazza marmorea, elegante, con immagini a rilievo nella base triangolare. Un'opera armoniosa che taluni riferiscono al XVI secolo ed altri ad epoca anteriore, forse proveniente dalla diruta Chiesa dei Santi Pietro e Paolo. Un marmoreo tempietto eucaristico, composto da un alto rilievo su cui emergono due cornucopie, la testa di un angelo e due busti di donna coronati d'alloro; ai lati le figure dei SS. Pietro e Paolo e gli stemmi degli Orsini. L'opera, che proviene dalla Chiesa degli Apostoli Pietro e Paolo, fu donata da un cittadino trevigianese che a ricordo ha fatto incidere.

Agli inizi del '500 la scena artistica di Roma, che in quegli anni rappresenta uno dei maggiori centri d'Europa, è dominata da Raffaello e dalle organizzazioni collettive della sua scuola. In questo periodo a Trevignano si realizza, ad opera di un artista insigne, **l'affresco di S. Maria Assunta**, sulla superficie absidale dell'omonima Chiesa. Come

in una recitazione teatrale l'artista affida a due angeli compito di aprire il tendaggio dello scenario, che colpisce per la sua maestosa iconografia, su cui compaiono i tre avvenimenti annunciati alla umanità dai due profeti posti ai lati.

La scena, che domina il centro absidale, è composta dalla figura della Madonna morente che l'artista presenta distesa sul letto funebre attornata da undici apostoli in mesto raccoglimento. Un angelo dall'alto brandendo una spada pone in fuga personaggio che, secondo la Leggenda Aurea di Jacopo de Voragine, intendeva rapire il Corpo della Vergine, e mozza le mani del complice riverso sul pavimento. Per conferire alla scena toni solenni e maestosi, l'artista, richiamandosi ad una tradizione classica, pone il tempio, che è poi il simbolo della sua cultura artistica. In uno squarcio di cielo, sul lato sinistro dell'affresco, appare l'immagine della Madonna che sale verso la volta celeste, tra uno stuolo di angeli.

Nella parte superiore dell'affresco, che comprende tutto intero il cielo del catino, decorato da cori di angeli osannanti, si compie il terzo avvenimento profetico: l'incoronazione, cioè, della Vergine ad opera del Cristo, mentre tra Madre e Figlio si libra la Colomba simboleggiante la terza persona della Trinità.

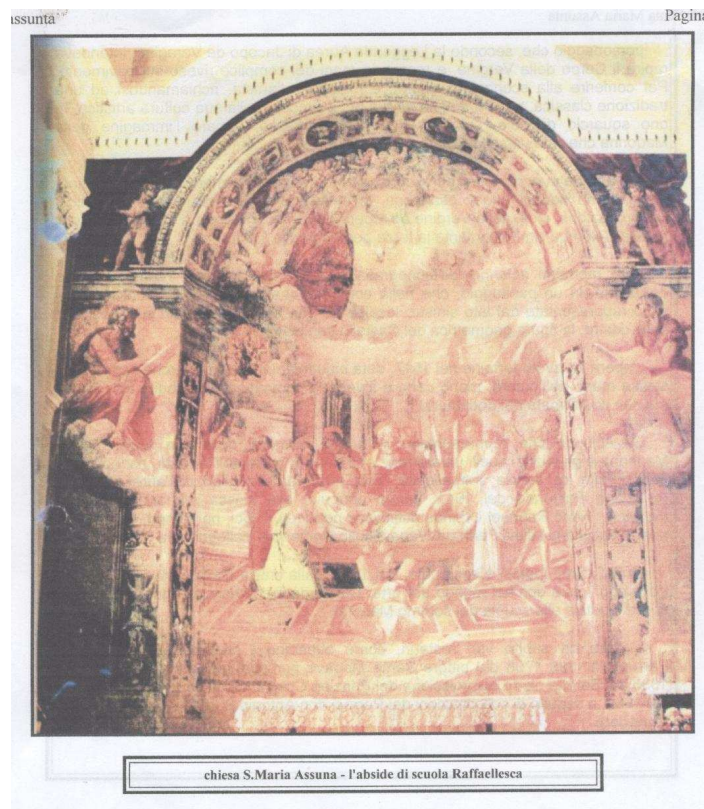
I tre momenti solenni dell'iconografia si svolgono, secondo l'immaginazione dell'artista, in un paesaggio, che nella composizione ha il ruolo di sfondo su cui sono rappresentate dal lato sinistro locali e serene scene campestri e di pesca, e dalla destra, la figura geometrica del Castello degli Orsini.

L'opera ha avuto termine nel 1517, data indubbiamente certa perché scritta dalla stessa mano dell'autore; meno certa è invece la committenza attribuita agli Orsini, ma non confermata dai documenti.

Gli episodi, che rappresentano gli ultimi momenti della vita terrena della Madonna e gli inizi di quelli ultraterreni, entrati a far parte dell'eternità, rispecchiano l'iconografia di scuola raffaellesca. Per tale verosomiglianza l'affresco, nella Relazione Pastorale del 1641, venne attribuito alla stessa mano del Maestro d'Urbino, "Hanc Raphael Urbinas dcfinxisse perhibetur", poi, nel tempo, fu attribuita ai suoi eccellenti allievi Perin dei Vaga, Giulio Romano e Pellegrino da Modena.

Quest'ultima ipotesi è sostenuta, dal 1962, dalla critica d'arte Vittoria Brugnoli e trova oggi vasta eco nel mondo dell'arte. Concorde è comunque l'attribuzione della critica artistica alla scuola del sommo Maestro.

L'opera ha subito vari restauri, come attestano i documenti conservati in Parrocchia. Nel 1796 dal pittore Sante Modave per una spesa di 200 scudi; nel 1836 dal Beretta dietro commissione del Principe Cosimo Conti ed infine, nel 1922 e nel 1960, a seguito di sollecitazioni dei Parroci don Antonio Bertolini e don **Carmelo Benedetti**.



n. 139

Statua della Vergine Dormiente.

Madonna Dormiente venerata a Sarrento.

Trovata su di un sito internet da Osvaldo Sorio nel marzo 2004.

Catalogata dal Gruppo Giovani Povegliano nella ricerca delle immagini della "Dormizione".

**n. 140****VALLO DI NERA - Visita dei Centro Storico**

Vallo di Nera vanta testimonianze antichissime risalenti al VIII sec. a.C. Dal 1178 divenne feudo del Duca germanico Corrado di Hurslingen. Passò poi a Spoleto, che però la distrusse a causa di una ribellione.

Si è comunque conservato l'aspetto di Castello medievale di poggio con le strade concentriche all'interno della cinta muraria.

Da vedere la Chiesa di S. Maria (già di S. Francesco) della fine del XIII secolo, con degli affreschi del XIV e XV secolo. La chiesa si affaccia su una piazza che permette di gustarne le forme sobrie e misurate della sua architettura; la nuda muratura della facciata e' movimentata in basso dal portale ogivale con colonnine che si concludono in capitelli fogliati.

Affresco.



Questa immagine è stata raccolta dal signor Osvaldo Sorio in un sito internet.

Il Gruppo Giovani Povegliano l'ha catalogata tra la raccolta delle Dormizioni il marzo 2004.

n. 141

Da' "L' Evangelo coma mi é stato rivelato" di M. Valtorta

Gloriosa assunzione di Maria Ss.

Quanti giorni sono passati? E difficile stabilirlo con sicurezza. Se si giudica dai fiori che fanno corona intorno al corpo esanime, si dovrebbe dire che sono passate poche ore. Ma se si giudica dalle fronde d'ulivo su cui posano i fiori freschi, fronde dalle foglie già appassite e dagli altri fiori vizzi, posati cote tante reliquie sul coperchio del cofano si deve concludere che sono passati dei giorni ormai.

Ma il corpo di Maria è quale era appena spirata. Nessun segno di morte è sul suo volto, sulle piccole mani. Nessun odore sgradevole è nella stanza. Anzi aleggia in essa un profumo indefinibile che sa d'incenso, di gigli, di rose, di mughetti e di erbe montane, insieme mescolati.

Giovanni, che chissà mai da quanti giorni addormentato, vinto dalla stanchezza, stando sullo sgabello, con le spalle appoggiate al presso la porta aperta che dà sulla terrazza. La lanterna, posata al suolo, lo illumina da sotto permette di vedere il suo volto stanco, pallidissimo, meno che intorno agli occhi dal piangere.

L'alba deve essere ormai incominciata, perché debole chiarore rende visibili all'occhio la gli ulivi che circondano la casa, chiarore che si più forte e che, penetrando dalla porta; fa più anche gli oggetti della camera, quelli che, per lontani dalla lucernetta, prima si intravedevano appena.

Ad un tratto una gran luce empie la stanza, argentea, sfumata d'azzurro, quasi fosforica, e cresce, annullando quella dell'alba e quella lucerna. Una luce uguale a quella che inondò Betlemme al momento della Natività divina. questa luce paradisiaca, si palesano delle angeliche, luce ancor più splendida nella luce potente apparsa per prima. Come già avvenne angeli apparvero ai pastori, una danza di ogni colore si sprigiona dalle loro ali dolcemente mosse, dalle quali viene come un armonico, arpeggiato, dolcissimo.

Le creature angeliche si dispongono a corona lettuccio, si curvano su di esso, sollevano il immobile e, con un più forte agitar d'ali, che suono già esistente prima, per un varco prodigiosamente nel tetto, come prodigiosamente s'aprì il Sepolcro di Gesù, se portando seco loro il corpo della loro Regina, santissimo, è vero, ma non ancora glorificato e perciò ancora soggetto alle leggi della materia, soggezione a cui non era più soggetto il Cristo perché già glorificato quando risorse da morte. Il suono dato dalle ali angeliche aumenta, ed è ora potente come un suono d'organo.

Giovanni, che s'era già, pur rimanendo addormentato, smosso due o tre volte sul suo sgabello, come fosse disturbato dalla gran luce e dal suono delle ali angeliche, si desta totalmente per quel suono potente e per una forte corrente d'aria che, scendendo dai tetto scoperti ed uscendo dalla porta aperta, forma come un gorgo che agita le coperture del letto ormai vuoto e le vesti di Giovanni, spegnendo la lucerna e chiudendo con un forte picchio la porta aperta.

L'apostolo si guarda intorno, ancor mezzo assonnato, per rendersi conto di ciò che avviene. Si accorge che il letto è vuoto e che il tetto è scoperto. Intuisce che un prodigio è avvenuto. Corre fuori sulla terrazza e, come per un istinto spirituale o per un richiamo celeste, alza il capo, facendosi soletto con la mano per guardare senza avere l'ostacolo del nascente sole negli occhi.



veglia, si è
seduto
muro,
luce della
in su e
arrossati

il suo
terrazza e
fa sempre
distinti
essere

una luce
sempre più
della
la grotta di
Poi, in
creature
già tanto
quando gli
scintille d'

mormorio

intorno al
corpo
aumenta il
apertosi

ne vanno,

E vede. Vede il corpo di Maria, ancor privo di vita ed in tutto uguale a quello di persona dormente, che sale sempre più in alto, sostenuto dallo stuolo angelico. Come per un ultimo saluto, un lembo del manto e del velo si agitano, forse per azione del vento suscitato dalla rapida assunzione e dal moto delle ali angeliche, e dei fiori, quelli che Giovanni aveva disposti e rinnovati intorno al corpo di Maria, e certo rimasti tra le pieghe delle vesti, piovono sulla terrazza e sulla terra dei Getsemani, mentre l'osanna potente dello stuolo angelico si fa sempre più lontano e quindi più lieve.

Giovanni continua a fissare quel corpo che sale verso il Cielo e, certo per un prodigio concessogli da Dio, per consolarlo e per premiarlo del suo amore alla Madre adottiva, egli vede, distintamente, che Maria, avvolta ora dai raggi del sole che è sorto, esce dall'estasi che le ha separata l'anima dal corpo, torna viva, sorge in piedi, perché ora Lei pure fruisce dei doni propri ai corpi già glorificati.

Giovanni guarda, guarda. Il miracolo che Dio gli concede gli dà potere, contro ogni legge naturale, di vedere Maria quale è ora mentre sale retta verso il Cielo, circondata, ma non più aiutata a salire, dagli angeli osannanti. E Giovanni è rapito da quella visione di bellezza che nessuna penna d'uomo, né parola umana, né opera di artista potrà mai descrivere o riprodurre, perché è di una bellezza indescrivibile.

Giovanni, stando sempre appoggiato al muretto della terrazza, continua a fissare quella splendida e splendente forma di Dio - perché realmente può dirsi così Maria, formata in modo unico da Dio, che la volle immacolata, perché fosse forma di Verbo incarnato - che sale sempre più in alto. E un ultimo, supremo prodigio concede Iddio-Amore a questo suo perfetto amatore; quello di vedere l'incontro della Madre Ss. col suo Ss. Figlio che, Lui pure splendido e splendente, bello di una bellezza indescrivibile, scende ratto dal Cielo, raggiunge la Madre, se la stringe sul cuore, e insieme, più fulgenti di due astri maggiori, con Lei ritorna da dove è venuto.

"Il vedere di Giovanni è finito. Egli abbassa il capo. Sul suo volto stanco sono presenti e il dolore per la perdita di Maria e il gaudio per la sua gloriosa sorte. Ma ormai il gaudio supera il dolore.

Egli dice: «Grazie, mio Dio! Grazie! Io presentivo che questo sarebbe accaduto. E volevo vegliare, per non perdere nessun episodio della sua Assunzione. Ma erano ormai tre giorni che non dormivo! Il sonno, la stanchezza, congiunti alla pena, mi hanno abbattuto e vinto proprio quando era imminente l'Assunzione... Ma forse Tu stesso l'hai voluto, o Dio, perché io non turbassi quel momento e non soffrissi troppo... Sì. Certo Tu lo hai voluto, come ora volesti che io vedessi ciò che senza un tuo miracolo non avrei potuto vedere. Mi hai concesso di vederla ancora, benché giù tanto lontana, già glorificata e gloriosa, come mi fosse vicina. E rivedere Gesù! Oh! visione beatissima, insperata, insperabile! O dono dei doni di Gesù-Dio al suo Giovanni! Grazia suprema! Rivedere il mio Maestro e Signore! Vedere Lui presso la Madre! Lui simile a sole e Lei a luna, splendidissimi entrambi, e per esser gloriosi e per esser felici d'esser riuniti in eterno! Che sarò il Paradiso ora che Voi vi splendete, Voi, astri maggiori della Gerusalemme celeste? Quale il gaudio degli angelici cori e dei santi? E fiale la gioia che mi ha dato il vedere la Madre col Figlio, cosa che annulla ogni sua pena, ogni loro pena, anzi, che anche la mia cessa, e in me subentra la pace. Dei tre miracoli che avevo chiesti a Dio, due si sono compiuti. Ho visto tornare la vita in Maria, e la pace la sento tornare in me. Ogni mia angoscia cessa, perché vi ho visti riuniti nella gloria. Grazie di ciò, o Dio. "E grazie per avermi dato modo, anche per una creatura, santissima ma sempre umana, di vedere quale è la sorte dei santi, quale sarà dopo l'ultimo giudizio, e la risurrezione delle carni, e la loro ricongiunzione, la loro fusione con lo spirito, salito al Ciclo all'ora della morte. Non avevo bisogno di vedere per credere. Perché io ho sempre creduto fermamente ad ogni parola del Maestro. Ma molti dubiteranno che, dopo secoli e millenni, la carne, fatta polvere, possa tornare corpo vivente. A costoro io potrò dire, giurandolo sulle cose più eccelse, che non solo il Cristo tornò vivo, per suo proprio potere divino, ma che anche la Madre sua, tre dì dopo la morte, se morte può dirsi tal morte, riprese vita, e con la carne riunita all'anima prese la sua eterna dimora in Cielo, al fianco del Figlio. Potrò dire: "Credete, o cristiani tutti, nella risurrezione della carne, alla fine dei secoli, e alla vita eterna e dell'anima o dei corpi, vita beata per i santi, orrenda per i colpevoli impenitenti. Credete e vivete da santi, come da santi vissero Gesù e Maria, per avere la loro stessa sorte. Io ho visto i loro corpi salire al Cielo. Ve lo posso testimoniare. Vivete da giusti per potere un giorno essere nel nuovo mondo eterno, in anima e corpo, presso Gesù - Sole e presso Maria, Stella di tutte le stelle". Grazie ancora, o Dio! Ed ora raccogliamo quanto resta di lei. I fiori caduti dalle sue vesti, le fronde degli ulivi rimaste sul letto, e conserviamoli. Serviranno... Sì, serviranno a dare aiuto e consolazione ai miei fratelli, invano attesi. Prima o poi li ritroverò"

Raccoglie anche i petali dei fiori sfogliatisi nel cadere, rientra nella stanza, tenendoli in un lembo della veste.

Nota allora più attentamente l'apertura del tetto ed esclama: «Un altro prodigio! E un'altra mirabile proporzione nei prodigi della vita di Gesù e Maria! Egli, Dio, da Sé risorse, e col suo solo volere ribaltò la pietra del Sepolcro, e coi suoi solo potere ascese al Cielo. Da solo. Maria, santissima ma figlia dell'uomo, per aiuto angelico ebbe aperto il varco per la sua assunzione al Cielo e, sempre per aiuto angelico, è stata assunta là. Nel Cristo lo spirito tornò ad animare il Corpo mentre esso era ancora sulla Terra, perché così doveva essere, per far tacere i suoi nemici e per confermare nella fede i suoi seguaci tutti. In Maria lo spirito è tornato quando il Corpo santissimo era già sulle soglie del Paradiso, perché per Lei non era necessario più altro. Potenza perfetta dell'infinita Sapienza di Dio!.. •.

Giovanni ora raccoglie in un telo i fiori e le fronde rimasti sul tettuccio, vi unisce quelli raccolti fuori, e li depone tutti sul coperchio del cofano. Poi lo apre e vi colloca il quancialetto di Maria, lo coperchia del lettuccio = scende nella cucina, raccoglie altri oggetti usati da Lei - il fuso e la conocchia, le sue stoviglie - e le unisce alle altre cose.

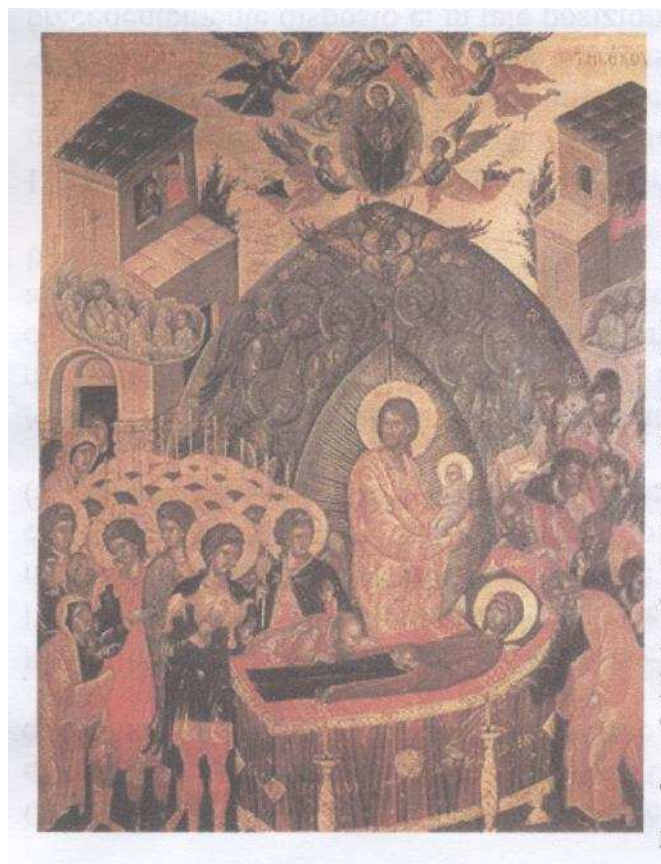
Chiude il cofano e si siede sullo sgabello esclamando = «Oro tutto e compiuto anche per me! Ora posso andare, liberamente, là dove lo Spirito di Dio mi condurrà. Andare! Seminare la divina Parola che il Maestro mi ha data perché io dia agli uomini.

Insegnare l'Amore. Insegnarlo perché credono nell'Amore e nella sua potenza. Far loro conoscere cosa ha fatto Dio-Amore per gli uomini. Il suo Sacrificio e il suo Sacramento e Rito perpetui, per cui, sino alla fine dei secoli, noi potremo essere uniti a Gesù Cristo per l'Eucaristia e rinnovare il rito del sacrificio come Egli comandò di fare. Tutti doni dell'Amore perfetto! Far amare l'Amore, perché credono in Esso come noi vi abbiamo creduto e crediamo. Seminare l'Amore perché sia abbondante la messe e la pesca, per il Signore. L' Amore tutto ottiene, mi ha detto Maria nel suo ultimo discorso, a me, da Lei giustamente definito; nel collegio apostolico, colui che ama, l'amante per eccellenze, l'antitesi dell'Isariota che fu l'odio, come Pietro l'irruenza e Andrea la mitezza, i figli d'Alfeo la santità e sapienza congiunta a nobiltà di modi, e così via. Io, l'amoroso. ore che non ho più il Maestro e la Madre da amare in Terra, andrò a spargere l'amore tra le genti. L'amore sarà la mia arma e dottrina. E con esso vincerò il demonio, il paganesimo, e conquisterò molte anime. Continuerò così Gesù e Maria, che furono l'amore perfetto inTerra>.

*Questa immagine è stata trovata su di un sito internet da Osvaldo Sorio.
Marzo 2004*

n. 142

La Santa Vergine nel culto e nella vita della Chiesa Ortodossa.



Il dogma dell'Assunzione della *Deipara* prima della morte è una logica conseguenza del dogma dell'Immacolata concezione. La morma è entrata nella creazione e nell'uomo a causa peccato originale. La *Theotokos* è nata priva di peccato originale e quindi l'Occidente è tentato a credere che fosse priva della possibilità di morire. Dopo aver eseguito il suo compito sulla terra la Tuttasanta è stata rapita in cielo con il corpo.

Pio XII, nella bolla con la quale proclamava il dogma dell'Assunzione, non affermava esplicitamente che la Santissima Vergine non sarebbe morta ma molti, al suo tempo, erano propensi a pensarlo e in quest'atmosfera fu redatta la bolla stessa. La Curia romana desiderava che le facoltà teologiche sottoscrivessero compatte una petizione per la dogmatizzazione dell'assunzione corporea di Maria in cielo ma ciò non avvenne. Dal punto di vista scientifico l'opposizione alla possibilità d'una tale definizione venne da arte del patrologo di Würzbur Berti Altaner. Per una tale visione, secondo Altaner, non esiste alcun fondamento né nella Bibbia né nella tradizione. Nei primi cinque secoli del cristianesimo non si trova traccia di questa dottrina. Solo uno scritto apocrifo del sesto secolo il *Transitzds Mariae* inizia a far circolare quest'idea. Tale scritto è però privo di qualsiasi valore storico. Altre fonti storiche, secondo Altaner, non esistono. Nonostante tali grani obiezioni, la costituzione *Munificentissimus Deus*. parla di "fede unanime della Chiesa fin dai primissimi tempi" e di prove tratte dalla Scrittura, dai Padri e dai teologi.

Tale costituzione evita prudenzialmente di affermare che la Tuttasanta sia morta ma non lo nega neppure; evita il problema lasciando ad ognuno la libertà di pensare come meglio ritiene.

Questa è la posizione cattolica difesa dal Magistero papale e alla quale i cattolici sono tenuti ad aderire, nonostante tutto. Esponiamo ora quella Ortodossa.

A parte l'esistenza della tomba di Maria, si sa che la devozione della sua morte è antichissima. Nella Scrittura è scritto che tutti gli uomini passeranno attraverso la morte. Cristo stesso non l'ha evitata anche se non ha potuto essere trattenuto da essa ed è risuscitato dai morti tracciando la Via che dalla terra porta al Cielo, dal buio alla luce, dalla Morte alla Vita. La morte non è più la realtà definitiva perché è stata distrutta. "Cristo è risorto dai morti diventando primizia dei defunti", afferma il Crisostomo.

Così come Cristo, la *Theotokos* è morta ed è risorta. Se si leggono i testi liturgici della Dormizione e le splendide omelie dei Padri per questa festa (particolarmente quella di San Giovanni Damasceno) la morte e la risurrezione della Vergine appaiono come una grande celebrazione pasquale del Cristo risorto che dà vita all'umanità intera. La Vergine è perciò la prima fra i redenti.

Papa Giovanni Paolo II ha cercato di accorciare la distanza tra queste due posizioni affermando che la Vergine è morta per condividere l'amara sorte del Figlio. Quest'affermazione presuppone una certa "revisione" se non delle basi del dogma dell'Assunzione almeno della mentalità ad esso soggiacente. Comunque è lecito porsi una domanda: tale revisione va nel tradizionale senso antico dove si conservano certi equilibri o cerca di forzare le espressioni per fare un'ulteriore non richiesta equivalenza-parallelo tra Cristo e la *Theotokos* affermando che esiste una Corredentrice perché c'è un Redentore)?

Nell'Ortodossia non è mai stato dogmatizzato questo punto. Perché si formuli un dogma è indispensabile che ci sia un'eresia e quindi la nazione d'una verità. Il dogma ha tutto il suo senso solo in questa situazione. Nella Liturgia la Chiesa Ortodossa celebra la Dormizione Maria con un'allusione alla sua assunzione al terzo giorno dalla morte. È per questo che nell'icona della Dormizione di Maria gli apostoli circondano il suo corpo defunto che viene portato in processione. Dietro a tutti sta Cristo con in braccio una bambina in vesti bianche.

L'uso russo per questa festa prevede un epitafio (= un drappo sul quale è ricamata l'icona della S. Vergine dormiente) per Maria, simile a quello usato per il Cristo defunto nella Settimana Santa. Tale epitafio si colloca in mezzo al tempio. Dopo tre giorni, al Vespro, si celebra 'Funerale della *Theotokos*'. L'epitafio viene portato in processione e, dopo avergli fatto fare tre giri attorno al tempio, viene innalzato sotto la porta d'ingresso in modo da fare passare tutti i fedeli sotto di esso. Infine viene ricollocato nel luogo in cui era stato precedentemente disposto e, in tale posizione, innalzato verso il cielo. Attraverso questo gesto si indica esplicitamente l'assunzione e tutti sanno che la Vergine Maria è stata assunta con il corpo quale primizia dell'umanità. Non serve nulla di più.

Molti dei titoli alla Santa Vergine che hanno marcato la devozione occidentale sono totalmente sconosciuti all'Oriente cristiano. In ciò l'ortodossia ha lasciato la *Theotokos* in quell'ombra di discrezione nella quale i Vangeli la collocano.

Questa immagine ci è stata data dal signor Osvaldo Sorio che l'ha trovata in un sito internet.

Marzo 2004.

Il Gruppo Giovani Povegliano ha elaborato l'immagine e aggiunto la spiegazione.

n.143

Statua

Immagine della Vergine Dormiente
Varallo Sesia.

Trovata da Osvaldo Sorio in un sito
Registrata dal Gruppo Giovani
Povegliano nel catalogo delle
"Dormizioni".

Va ricordato che una copia di questa
riportata al n. 31 del catalogo.



internet.

statua è

n. 144

Collegiata di Santa Maria Assunta

L'origine presunta della chiesa di S. Maria è, secondo il Campi, il 758. Dopo il terremoto del 1117 essa fu ricostruita e consacrata nel 1122. La chiesa si presenta a tre navate, con copertura a capriate, un accesso frontale mediano in facciata ed uno sul lato nord circa al centro di quel fianco. La lunghezza è di m. e la larghezza è di 15m., le colonne sono sette per parte, costruite in pietra arenaria e aventi un metro di diametro. La torre campanaria, datata XIII sec., è eretta sulla navata inferiore di sinistra, subito dopo la campata prima dell'abside e non fa parte del progetto originario. Nel 1899 si scoprono gli affreschi quattrocenteschi della cappella. La cappella dedicata a S. Caterina d'Alessandria venne costruita ai primordi del '400.

I dipinti, di autore ignoto e sicuramente di scuola toscana, rappresentano: alle pareti l'intero ciclo della Passione di Gesù, al **centro le esequie della vergine e la sua Gloria**. Purtroppo all'inizio del 1700 la cappella, come tutta la chiesa subì lo scempio dell'intonaco. Nel 1899 un professore dell'Accademia di Belle Arti di Breda scoprì le pitture e con un lavoro paziente ed abile di diversi anni le restaurò.

Castell'Arquato

Affresco, cappella S. Caterina.

Immagine trovata da Osvaldo Sorio nel marzo 2004 in un sito internet.

Registrata nel catalogo delle "Dormizioni" raccolte dal Gruppo Giovani Povegliano.



Foto: Vigo Massimiliano

GRUPPO GIOVANI POVEGLIANO

La ricerca ha avuto esito per il merito e l'impegno che questi "Giovani" si sono assunti con specifiche mansioni:

Riccardo Cavallara: ricerca da Internet.
 Marco Belligoli telecamera
 Francesca Biasi studente
 Pietro Guadagnini geometra
 Alessio Furi ragioniere
 Valeria Perina ragioniere
 Osvaldo Sorio fotografo
 Chiara Venturi prof.
 Sara Cordioli studente
 Paolo Menegatti: ricerca da Internet e fotografo..

Silvia Venturelli: ricerca da computer e musica.
 Marilisa Martari universitaria
 Rossana Perina: elaborazione testo.
 Giuliana Venturi: testo in lingua tedesca.
 Raffaella Casula testo in lingua tedesca.
 Corrado Furi Relazioni pubblicitarie.
 Silvia Cazzador: segretaria..
 Giovanna Zanutto universitaria
 Gaetano Zanutto: allestimento dell'esposizione.
 Andrea Naletto: CD-Rom
 Luca Zanutto: ricerca CD
 Luca Chiavegato: CD-Rom
 Caterina Schivi: relazioni con le scuole.

Presentazione dell'opera: Monsignore Alberto Piazzi.

Presentazione: Arch. Leonardo Biasi Sindaco di Povegliano Veronese.

Assistenza Culturale: Assessorato alla Scuola del Comune di Povegliano, Signora Anna Maria Avv. Bigon,.

Biblioteca Comunale Prof. Carla Massagrande di Povegliano Veronese.

Pro Loco di Povegliano: Veronese. Prof. Giovanni Biasi

Comitato per il Gemellaggio con Ockenheim. Coord. Corrado Guadagnini

Associazione Ballardoro: Arch. Giulio Squaranti

Scuola Media Statale: Prof. Rebecchi Mari

Direzione: Gaetano Zanutto

Testo: Gaetano Zanutto, Rossana Perina, Caterina Schivi.

Ricorrenza "Decimo Anniversario di Gemellaggio": Giuliana Venturi, Raffaella Casula.

Segretaria: Silvia Cazzador

CD-ROM: Luca Zanutto, Luca Chiavegato, Naletto Andrea, Grafica San Zeno Salesiani.

Ricerca da Internet: Riccardo Cavallara

Musica scelta da: Silvia Venturelli

Assistenza pubblicitaria: Corrado Furi

Fotografo: Paolo Menegatti

Telecamera: Marco Belligoli

Mostra espositiva di tutte le immagini raccolte della "Dormizione" e due computer con il CD-Rom per uso dei visitatori, per i giorni della Sagra del Paese, nei locali di Villa Ballardoro: anno 2000.

Gaetano Zanutto

Caterina Schivi

Silvia Venturelli

Silvia Cazzador

Dino Recchia

Bruno Biasi

Luci: Gianni Marcolini

Impianto Stereo: Fratelli Cazzador

Cartellonista: Giancarlo Perina

Computer Center Villafranca, Via Quadrato

Fiori ditta Bevilacqua