

«Deo è lo scrivano ch'el canto à insegnato». *Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone*. Atti del Convegno internazionale, Collazzone, 7-8 luglio 2006, a cura di Ernesto Sergio Mainoldi e Stefania Vitale

## «Regina s'è de l'agneli». L'immagine di Maria e degli angeli nell'iconografia musicale nel tempo di Iacopone

di Donatella Melini

§ Le rappresentazioni della Madonna con Bambino si connotano per caratteri fortemente simbolici originati nel Concilio di Efeso (431), codificati dai Padri della Chiesa e poi arricchiti di numerose leggende popolari che diedero vita ad altrettanti *topoi* figurativi. Anche gli angeli subirono un processo di progressiva simbolizzazione: da messaggeri divini “umani” nella Genesi, vennero associati al vento nel Libro dei Profeti sovrapponendosi alla Nike dei romani e appropriandosi del suo attributo più noto: le ali. Strettamente connessi alla figura di Maria essi diedero luogo a quella tradizione iconografica in cui vere e proprie formazioni orchestrali angeliche accompagnano le vicende della vita della Madonna. L'organico (inizialmente solo le trombe dell'Apocalisse) si arricchì progressivamente di tutti gli strumenti dell'epoca di Iacopone (quelli che accompagnavano le laudi in Santa Maria Novella di Firenze). Uno strumentario angelico, dunque, che accompagna la lode alla Madre di Cristo al pari della voce umana fondendosi spesso con questa.

§ The ancient pictorial representations of the Virgin and Child are full of symbolic implications whose roots can be found in the doctrinal positions of the Council of Ephesus (431), in the writings of Church fathers and popular legends and figurative *topoi*. The angels too were protagonists of a process of symbolization: described simply as “men” in the book of Genesis, in the book of Prophets they began to be associated with the wind assuming the same role that anciently belonged to the Nike; from now on they were represented with wings. Strictly connected with the Virgin, they were pictorially represented as members of angelical orchestras. At the beginning of this pictorial tradition they used to play mainly (or exclusively) trumpets (the instruments of the judgment day), but later on, they began to play the instruments actually in use in the age of Iacopone: harp, vielle, lute, portable organ, recorders, trumpets, drums.

Donatella Melini

«REGINA S'È DE L'AGNELI»

L'IMMAGINE DI MARIA E DEGLI ANGELI NELL'ICONOGRAFIA  
MUSICALE NEL TEMPO DI IACOPONE

Lo scopo del mio intervento è quello di ripercorrere la storia della raffigurazione di *Maria con il Bambino e gli angeli musicanti* al tempo di Iacopone da Todì per poter mettere in luce quanti significati (oggi spesso per noi sconosciuti o poco noti) siano sottesi a questo tipo di immagine.

Le rappresentazioni della Madonna con Bambino si connotano per caratteri fortemente simbolici che, pur traendo le proprie origini nel V secolo, trovano ampia ed esauriente codificazione nel medioevo ad opera dei Padri della Chiesa. Per quanto riguarda la figura di Maria, punto di partenza è la lettura del Nuovo Testamento soprattutto, paradossalmente, per le poche notizie che nel testo sacro si possono leggere a proposito della madre di Cristo. Come già notava san Bernardo i passi in cui Maria prende la parola sono solo quattro: l'Annunciazione, la Visitazione, il rimprovero a Gesù che si era attardato al tempio, le Nozze di Cana. Inoltre, altro fatto significativo, la sua presenza ai piedi della Croce è citata solo dal Vangelo di s. Giovanni (19, 25). Un silenzio, quindi, a suo modo molto eloquente e grazie al quale l'immaginazione popolare (e non solo) è stata libera di creare leggende e *topoi* figurativi. Se il Nuovo Testamento è scarso di notizie, per così dire, "storiche", riguardo alla Madonna, assolutamente nulle sono le descrizioni del suo aspetto ma, nonostante l'affermazione di sant'Agostino «*Neque enim novimus faciem uirginis mariae*»<sup>1</sup>, la sua *pulchritudo corporalis* non è mai stata messa in dubbio soprattutto in ambito artistico.

1. Agostino di Ippona, *De Trinitate*, ed. W.J. Mountain, SL 50, lib. VIII, 5, 13.

Secondo Réau<sup>2</sup>, 'Maria', trascrizione latina dell'ebraico 'Myriam', sarebbe da ricondurre etimologicamente a «grassa» e, di conseguenza, conformemente agli ideali di bellezza orientali, bella, "speciosa". Ecco che allora trova un ulteriore significato l'uso metaforico fatto dai Padri della Chiesa, subito passato in ambito artistico, del Cantico dei Cantici e delle litanie mariane in cui la Vergine, come la giovane fanciulla del poema, è detta: «*Pulchra ut luna, electa ut sol*» (6, 10), «*Flos campi*» (2, 1), «*Lilium inter spinas*» (2, 1), «*Turris David*» (4, 4), «*Fons hortorum*» (4, 15), «*Puteus aquarum viventium*», «*Hortus conclusus*» (4, 12). Ancora ai Padri della Chiesa, «appassionati di etimologie fantasiose e di *calembours*»<sup>3</sup>, si deve la composizione di canti di lode attraverso acrostici del nome 'Maria' che, in ambito figurativo, si condensano in particolari elementi botanici e minerali molto spesso portatori di ulteriori significati simbolici. Per san Bonaventura, Maria è *Mediatrix, Auxiliatrix, Reparatrix, Illuminatrix, Advocata*, per Pietro da Udine *Margarita, Adamas, Rubinus, Iaspus, Amethystus*, pietre preziose che molto spesso decorano il bordo del manto della madre di Gesù<sup>4</sup>.

Sant'Anselmo, san Gerolamo, san Bernardo, poi, riconducono il nome 'Maria' a «stella del mare» e, non a caso, spesso si può notare una *stella* appuntata sul manto della Vergine all'altezza della spalla, posizione ritenuta dai teologi francescani «*collo trasfundente*», ossia luogo d'origine della grazia. Da questa tecnica di prestidigitazione tanto cara agli studiosi medievali, nasce anche un fortunato e significativo *bouquet* di fiori composto da *margherita, aquilegia, rosa, jnette* (narcisi) - *Anastatica heirochuntica* (rosa di Gerico), essenze botaniche che, spesso, si ritrovano nei dipinti narrati con la precisione di un *tacuinum sanitatis*.

La figura dogmatica di Maria *Theotokos* – Madre di Dio – trova la sua legittimazione solo nel Concilio di Efeso del 431, anche se la più antica raffigurazione della Madonna con Bambino (in particolare si tratta di un affresco di una *Maria Lactans*) risale al II sec. e si trova nelle catacombe romane di Santa Priscilla. È, però, in area bizantina che bisogna ricercare l'origine, la codificazione e la diffusione di quasi tutti i più importanti

2. L. Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, vol. 2, t. II, p. 53.

3. Réau, *Iconographie* cit., p. 54, traduzione della scrivente.

4. Per san Bernardino i *Lapides pretiosi*, che simboleggiano la misericordia di Maria e la sua grazia verso l'umanità sono: *Amano*, per i tiranni, assassini e oppressori dei poveri; *Sanir*, per peccatori carnali; *Hermon*, per i profani, gli scomunicati e i sacrilegi; *Cubilia leonum*, per i ladri, i pirati, i superbi; *Montes pardorum*, per i bugiardi, ipocriti, falsari e traditori; cfr. San Bernardino da Siena, *Le prediche volgari sul campo di Siena 1427*, a cura di C. Delcorno, Milano, Rusconi, 1989, 2 voll., Predica I, vol. 1.

modelli iconografici della *Madonna con Bambino* come la *Panagia Hodigitria* («che mostra il cammino»), la *Panagia Nikopoia* («della vittoria») o la *Panagia Glykophilousa* («dolce amica»). La *Panagia Hodigitria* raffigura la Vergine in posizione eretta o a mezza figura, mentre regge con il braccio sinistro il Bambino benedicente e con la mano destra lo indica. La straordinaria fortuna di questo modello iconografico in occidente è testimoniata dalla ricca produzione di madonne dell'arte gotica. La *Panagia Nikopoia* è caratterizzata dalla postura rigorosamente frontale della Vergine che, in piedi o seduta sul trono, presenta con le mani giunte il Bambino. Nell'arte europea questo modello darà vita alla *Madonna in Maestà* (*sedes sapientiae*) in cui Maria, caratterizzata sempre da un'espressione grave e solenne, a volte ieratica, tiene il Bambino sulle ginocchia. L'impostazione della *Panagia Glykophilousa*, per la particolare gestualità dei protagonisti, è forse la più interessante e affascinante. In questo caso la Madonna stringe tra le braccia il Bambino che ricambia il gesto ma, come sottolinea Réau<sup>5</sup>, è il Bambino che appoggia la propria guancia contro quella della madre, le accarezza il mento o si getta al suo collo mentre la Vergine, persa nella tristezza, sembra indifferente alle effusioni del figlio che non guarda neppure. Ancora in qualche modo legata a questa interpretazione più umana e materna della figura di Maria è la *Panagia Galaktotrophousa* che però trae le proprie origini iconografiche dalla raffigurazione egizia, poi cristianizzata dall'arte copta, di Iside che allatta Arpocrate. Tutte immagini, comunque, caratterizzate da una postura abbastanza rigida e severa di Maria.

È nel Duecento, invece, che si assiste ad un sostanziale cambiamento che vede passare la raffigurazione di Maria dalla ieraticità di marca bizantina ad una dolcezza più vicina alla donna reale. Questo tipo di raffigurazione è mutuata da un modello greco-romano culturalmente, come è noto, sensibile e attento al corpo umano come mezzo espressivo. Questa nuova sensibilità verso l'umanità di Cristo (quella che è stata anche chiamata "enfasi incarnazionale") – e, quindi, verso la donna nel cui corpo il verbo di Dio s'era fatto uomo, Maria – fu sottolineato soprattutto dai poeti e predicatori francescani proprio nel corso del XIII secolo.

Per quanto riguarda la figura degli angeli, invece, così come oggi siamo abituati a vederli, ossia dotati di ali, è solo dagli scritti biblici dei Profeti in poi che si trovano descritti in questo modo. È solo dai Profeti che si incomincia a sottolineare quel legame speciale tra il vento e i messaggeri divini («*qui facis angelos tuos spiritus*», recita il Salmo CIV) che avrebbe, poi, por-

5. Réau, *Iconographie* cit., p. 73.

tato alla raffigurazione alata. Nella Genesi, infatti, i messaggeri divini sono chiamati semplicemente «uomini» («tre uomini» predicano ad Abramo la nascita di Isacco, «due uomini» sono ospitati da Lot a Sodoma) e, per esempio, hanno bisogno di una scala nel sogno di Giacobbe (Gn 28, 10) per salire e scendere dal cielo. Gli angeli alati dell'arte cristiana derivano, più propriamente, dalla *Nike* greca<sup>6</sup> che, è interessante notare, in una delle sue varianti suona uno strumento a fiato e nello specifico un *aulos*. Nella tradizione cristiana la citazione più antica di angeli musicanti si trova nella Bibbia e più precisamente nel Vangelo secondo Matteo (24, 31) e nell'Apocalisse di s. Giovanni (8, 6): terribili angeli con potenti squilli di tromba annunciano il messaggio finale di Dio.

Sarà nel III sec. d.C., invece, che oramai si troverà compiuto il passaggio che associa gli angeli al canto di lode, almeno secondo il pensiero di san Basilio, che scrive: «il canto è un'armonia divina come opera degli angeli, decreto celeste, emanazione dello Spirito». Il riconoscimento dogmatico di queste figure celesti, da parte del Concilio di Nicea del 325, porta ad un cambiamento sostanziale nella raffigurazione dei messaggeri divini che, riconosciuti come intermediari tra cielo e terra, perduta la ieraticità degli angeli sterminatori, iniziano a cantare e suonare strumenti a pizzico, ad arco, a percussione. Sarà il celebre trattato dello Pseudo Dionigi, *De caelesti hierarchia* (fine IV secolo) a illustrare il ruolo degli angeli come tramite attraverso il quale, secondo un preciso schema gerarchico (la I gerarchia, la più vicina a Dio, è composta da Serafini, Cherubini, Troni; la II da Dominazioni, Virtù, Potestà; la III da Principati, Arcangeli, Angeli), la parola di Dio scende fino all'uomo.

Vere e proprie formazioni orchestrali di angeli incominciano, così, ad accompagnare sia i momenti più propriamente ultraterreni della vita della Vergine, come l'*Assunzione* e l'*Incoronazione*, che quelli privati e più marcatamente intimistici, come la *Madonna del latte* e la *Madonna dell'umiltà*, con funzione di mediatori tra cielo e terra. Sospesi nel cielo, seduti a terra, in piedi, con o senza ali, gli angeli fanno solitamente da corona a Madre e figlio "con-cludendo" (*hortus conclusus*, *fons hortorum*, *plantatio rosae* recitano le litanie della Vergine) lo spazio intimo della scena. Nelle raffigurazioni della *Madonna con Bambino in trono*, invece, gli angeli si avvicinano alla coppia, invadendo sia lo spazio posteriore sia l'avampiano del trono, aprendo (questa volta) uno spazio anche per il fedele chiamato, potremmo dire, a

6. La prima raffigurazione in ambito cristiano di un angelo alato si trova nel mosaico della basilica romana di Santa Prudenziana e risale al IV secolo.

partecipare in prima persona alla scena. Gli strumenti musicali, che ormai si sono diversificati dalle semplici trombe del giudizio universale, suonati dagli angeli incominciano ad essere quelli che effettivamente sono impiegati nella musica dell'epoca di Iacopone anche se, almeno formalmente, il rimando dottrinale che continua ad essere presente è il Salmo CL che invita a lodare il Signore:

in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara,  
 laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo,  
 laudate eum in cymbalis benesonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis:  
 omne quod spirat, laudet Dominum.

Il Salmo fornisce un elenco “ideale” di strumenti adatti all'acclamazione ma non, ovviamente, un elenco di strumenti reali; solo le categorie strumentali posso essere prese in considerazione, ossia si acclami il Signore con strumenti a corda, a percussioni, a fiato.

Gli strumenti del tempo di Iacopone (quelli che accompagnavano, ad esempio, la recita delle laudi in Santa Maria Novella di Firenze e che ritroviamo riprodotti in diverse opere d'arte del periodo) sono arpe, vielle, liuti, organi portativi, flauti diritti, trombe, tamburi con cornici, naccheroni. Uno strumentario angelico, dunque, che accompagna la lode alla Madre di Cristo al pari della voce umana fondendosi spesso con questa. Un canto continuo di giubilo tra cielo e terra che, come dirà Iacopone:

Li cantaturi iubilaturi  
 Che tengo lo coro,  
 So' l'angeli santi, che fo dolci canti.



FIGURA 1

Archivio Storico Diocesano di Mantova, Archivio della basilica di S. Andrea, Codice Corale C, Graduale Proprium Sanctorum, fine sec. XIV - inizi sec. XV, ignoti miniatori di area lombarda, c. 120r (riproduzione per gentile concessione dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova)



FIGURA 2

Niccolò da Verona, Madonna degli Angeli, tavola, fine secolo XV, conservata nella chiesa parrocchiale di Santa Maria degli Angeli (Mantova). Riproduzione per gentile concessione dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova, dal sito: [www.parrochiaangeli.it](http://www.parrochiaangeli.it)

---

**Donatella Melini**, PhD in Musicologia (Università di Innsbruck), laureata in DAMS, specializzata in Storia dell'arte rinascimentale (Università di Bologna) e Maestro liutaio-restauratore (Scuola di liuteria di Milano). Da anni focalizza la propria attenzione sulle rappresentazioni figurative di strumenti, su cui abitualmente tiene conferenze e relazioni in convegni nazionali ed internazionali.

**Donatella Melini** is musicologist (PhD in Musicology) – Art Historian (Specialization in History of the Renaissance Art), and Master Lute maker and restorer. She is focusing her studies on the pictorial representation of musical instruments and sources, and on this subject she regularly holds lectures and papers in national and international conferences.