

## MARIA E LA PAROLA NELL'ICONOGRAFIA

*“Quel che abbiamo visto con i nostri occhi, quel che abbiamo contemplato e che le nostre mani hanno toccato della parola della vita... noi lo annunziamo anche a voi, perché voi pure siate in comunione con noi” (1 Gv 1,1.3)*

Nell'iconografia cristiana una delle tematiche che più riscontro ha trovato presso i pittori, o gli artisti in generale, è stata quella del rapporto della Vergine Maria con la Parola del Signore, come lo dimostrano le innumerevoli rappresentazioni dell'Annunciazione, secondo la narrazione di Luca. Tale attenzione si spiega perché nell'atteggiamento della Vergine di fronte alla proposta di diventare la madre del Figlio dell'Altissimo (Lc 1,32), si delineano i tratti del vero credente, e, soprattutto, si coglie l'unico modo di poter rendere visibile agli occhi del mondo il Trascendente. Come per Maria l'adesione alla Parola del Signore l'ha resa capace di accogliere l'Emanuele (Mt 1,23), ugualmente il Dio-con-noi trova la sua dimora in ogni persona che si apre alla potenza del suo amore.

Lo studio di questo tema iconografico, tuttavia, non può limitarsi al momento puntuale in cui avviene l'incontro della Vergine con l'angelo Gabriele, poiché la scena dell'annuncio e dell'incarnazione del Verbo, che racchiude in perfetta sintesi l'itinerario di fede di Maria, prefigura anche gli altri momenti del suo rapporto con la Parola. Le diverse raffigurazioni che hanno la Vergine per soggetto, ma con il Verbo incarnato che detiene il luogo centrale, aiutano senz'altro a comprendere in maniera più diretta e immediata il significato di quell'evento dove si attua il disegno divino di salvezza.

Per presentare la novità del Dio incarnato gli artisti non potevano pertanto prescindere della figura della Vergine, rappresentata sempre insieme al figlio Gesù, o in funzione della sua nascita. La continua attenzione data a Maria nell'espressione artistica doveva portare a riconoscere in lei la più alta testimonianza dell'intervento di Dio nella storia umana e, nel frutto delle sue viscere, il dono inestimabile dell'amore gratuito che annullava ogni distanza e separazione tra l'umano e il divino.

Come dichiara l'autore della Prima Lettera di Giovanni (1 Gv 1,1-3) è proprio attraverso l'esperienza sensibile (il vedere / il contemplare / il toccare) che l'essere umano può riconoscere la presenza di Dio invisibile. Per tale motivo, fin dalle origini del cristianesimo, le immagini artistiche furono considerate veicolo di trasmissione delle verità contenute nei testi della Scrittura che non sempre erano accessibili alla comprensione dei fedeli, e punto di riferimento sul quale orientare la pratica religiosa. Le prime rappresentazioni dei protagonisti dell'evento della salvezza diventano, nel seno della Chiesa nascente, strumento importante sia per la testimonianza dei credenti riguardo la loro fede nel Dio incarnato sia per trasmettere la novità della sua Parola. A questo riguardo si deve far notare che nel successivo sviluppo dell'iconografia cristiana il ruolo del pittore-artista non si ridurrà a quello del semplice illustratore di episodi legati alle Sacre Scritture, ma, in un certo senso anche di teologo che, con la sua abilità e la sua intuizione, frutto di studio e di meditazione, farà suoi quei personaggi, rendendoli riconoscibili e attraenti mediante la sua personale impronta<sup>1</sup>.

### ***Il valore dell'immagine come «scrittura visiva»***

Un notevole impulso alla diffusione della tipologia iconografica avente per soggetto Maria e la Parola, sarà dato dal pronunciamento ufficiale della Chiesa a favore delle immagini e dalla susseguente dottrina che considera le icone come uno strumento di rivelazione, formulata con il seguente assioma: ciò che la Parola porta all'orecchio, l'immagine lo porta davanti agli occhi<sup>2</sup>. Come uno specchio, in cui si riflette la realizzazione del disegno di Dio, le icone materializzano le parole della Scrittura e mediante la loro figurazione simbolica rendono visibile il messaggio di salvezza. La complementarietà fra parola e immagine aveva anche lo scopo di suscitare nel fe-

---

<sup>1</sup> Alle indicazioni dei teologi e dei predicatori, che fornivano una varietà di tematiche e di immagini con cui rappresentare le verità di fede, si dovevano anche aggiungere le esigenze dei committenti.

<sup>2</sup> Nell'870 il IV Concilio di Costantinopoli (VIII ecumenico) riassume la posizione della Chiesa sul valore delle sacre immagini: «ciò che viene comunicato con le parole, l'immagine ce lo annuncia e ce lo consegna mediante i colori» (can. 654), cf. H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum*. Dehoniane, Bologna 1995. Già Agostino, Paolino di Nola e Gregorio Magno si erano pronunciati allo stesso modo, ritenendo l'arte pittorica come insegnamento, soprattutto per gli illetterati. Pensiero parallelo a quello di Giovanni Damasceno, Gregorio di Nissa e Basilio, che celebrano le immagini sacre come valido strumento, poiché quanto la parola riporta all'udito, la pittura muta mostra per imitazione, cf. E. DE BRUYNE, *Estudios de Estética Medieval*, vol I. Gredos, Madrid 1958, p. 280.

dele l'imitazione di ciò che si contempla, quale «*teologia visiva*»<sup>3</sup> da assimilare nella propria vita.

Se la vista, come certe posizioni filosofiche affermavano<sup>4</sup>, costituiva la forma di conoscenza più profonda e immediata, si rendeva necessario saper «leggere» quanto le icone racchiudevano dietro le loro raffigurazioni. Come la Scrittura, anche l'icona presenta due livelli di comprensione, il *narrativo* e il *simbolico*, per cui l'attenta lettura della medesima si deve accompagnare a una giusta interpretazione che permetta di cogliere la ricchezza del suo messaggio. L'icona si presenta come «scrittura visiva» e proprio quelle raffigurazioni che hanno per tema il rapporto di Maria con la Parola si offrono alla contemplazione dei fedeli come memoria del momento cruciale in cui il Verbo aveva preso dimora in mezzo a loro. Si contemplava pertanto non una semplice immagine pittorica, ma gli stessi protagonisti di quell'evento di salvezza<sup>5</sup>.

Per lo studio del tema iconografico su Maria e la Parola bisogna partire dalle primitive immagini mariane con cui la Chiesa venerava la Vergine, e dove si mostrava ai credenti la sua partecipazione al disegno di salvezza. Le prime raffigurazioni di Maria si creano pertanto in funzione della sua maternità divina, per cui l'immagine del Figlio fra le braccia della Madre non poteva mancare in nessuna di esse. Progressivamente questo tema della Vergine che accoglie la Parola del Signore, o che mostra il frutto di tale accoglienza, diventerà quello più rappresentativo nell'ambito dell'iconografia mariana. Per la composizione di questo tipo iconografico gli artisti potevano attingere a fonti diverse che provenivano dall'ambito della Scrittura, in particolare del Vangelo di Luca, dagli Apocrifi, dalla Liturgia (preghiere e inni come l'*Akathistos*) o dalla Tradizione (scritti patristici e dogmatici).

Le raffigurazioni pittoriche in cui la Vergine appare strettamente legata al Verbo incarnato contengono, dal punto di vista teologico, due aspetti importanti che rendono ancora più significativo tale rapporto: quello di «*memoriale*», per cui venerando l'immagine si rendeva testimonianza a chi durante la sua vita terrena aveva comunicato la stessa potenza di Dio o ne era stato il suo massimo beneficiario, e quello «*profetico*», col quale si assi-

---

<sup>3</sup> «L'iconografo, tracciando il volto umano di Dio, esprime la visione della Chiesa, perché è così che la Chiesa contempla il Mistero di Dio [...], erige l'arte sacra in cammino di santità, e [...] fa dell'icona un "luogo teologico" e dunque una fonte della teologia», P. EUDOKIMOV, *La teologia della bellezza*. Paoline, Roma 1982, pp. 207-208.

<sup>4</sup> Soprattutto la corrente neoplatonica, che nel Rinascimento troverà uno dei più grandi sostenitori in Marsilio Ficino.

<sup>5</sup> Cf. H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*. Carocci, Roma 2001, p. 24. Nell'arte occidentale avrà un forte sviluppo la ricerca del bello per rafforzare il valore didattico e catechetico delle immagini.

curava la presenza sovratemporale dei personaggi rappresentati nella vita dei fedeli.

L'iconografia mariana contribuisce a rendere popolare il ruolo di Maria nel piano della salvezza e, attraverso le immagini in cui la Vergine appare in stretto rapporto con la Parola del Signore, sviluppa l'idea di un'umanità colma della grazia divina, da cui nessun itinerario verso Dio poteva discostarsi. Se nella sua essenza trascendente Dio non poteva essere rappresentato, perché invisibile, con l'incarnazione del Verbo egli aveva preso forma umana, diventando visibile e, pertanto, raffigurabile. Cadeva il divieto di raffigurare la divinità, secondo la proibizione del Libro dell'Esodo (cf. Es 20,4), ma si rendeva indispensabile la raffigurazione della genitrice umana, a conferma dell'origine della natura umana del Figlio di Dio (cf. Gal 4,4).

Nel descrivere in che modo Maria aveva vissuto e testimoniato il coinvolgimento nel disegno divino di salvezza, gli artisti la presentano in modo particolare come Colei che sostiene il Verbo fatto carne. Questa adesione piena al Signore della Vita, porta a rappresentare la Vergine come modello di credente, la più alta espressione umana di bellezza e di fedeltà. Tale iconografia, con la caratteristica posizione assiale del Bambino nei confronti della Madre, si percepisce come un importante schema simbolico del dogma mariano: accogliendo nella sua carne il Verbo di Dio, Maria lo mostra come luogo d'incontro tra l'umano e il divino, come asse del mondo e centro dell'universo attorno al quale tutto trova il suo equilibrio e la sua armonia.

Il rapporto di piena comunione che lega la Madre e il Figlio, figura rappresentativa di quello della Chiesa nei confronti del suo Signore, si può comprendere meglio attraverso tre opere dell'arte occidentale di seguito analizzate: «*L'annunciazione*» di Robert Campin, «*la Madonna del Parto*» di Vitale da Bologna e «*la Madonna Ruccellai*» di Duccio di Buoninsegna.

### ***L'Annunciazione di Robert Campin (1378-1444)***

L'impressionante trittico dell'Annunciazione, opera eseguita intorno al 1425 dal pittore fiammingo Robert Campin, attivo nelle Fiandre nei primi decenni del [XV secolo](#), sorprende per la sua ricchezza figurativa e per la complessità dei significati simbolico-teologici che lo caratterizza. L'artista prende lo spunto della realtà del quotidiano per descrivere con naturalezza il modo con cui Maria riceve la proposta dell'Angelo di diventare la madre del Signore. Questo primo impatto di Maria con la Parola, che non è più trascritta in un libro ma che si rivolge direttamente a lei, avviene, come il testo evangelico racconta, in un luogo comune quale la casa, e che l'artista

ambienta all'interno di un'abitazione borghese dell'epoca. Il pittore ricrea, mediante l'uso del colore e della luce, un'aria di assorta contemplazione, e la sua attenzione è talmente grande da dare un significato simbolico a ogni elemento che colloca all'interno di quell'ambito.



Maria appare seduta in terra, secondo la tipologia iconografica della Madonna dell'umiltà, appoggiata a una panca sulla quale sono scolpiti dei leoni che richiamano il trono di Salomone (1 Re 10,19). In questo modo l'artista identifica Maria come Sede della Sapienza, dove lo Spirito farà conoscere la verità di Dio. Alle spalle della Vergine un caminetto spento e con la parete di fondo affumicata parla di una fiamma che ora arde altrove: non più un fuoco esterno che la persona deve avvicinare per ricevere la sua luce e il suo calore, ma una fiamma che arde nel cuore di chi accoglie il dono di Dio (Lc 24,32). Questa immagine delle fiamme spente si comprende perché ora l'uomo ha trovato la vera luce, come dimostrano i due candelieri sopra il caminetto che reggono una sola candela spenta, mentre sul tavolo ve n'è un'altra dallo stoppino ancora fumante<sup>6</sup>. Dalle parole del Prologo di Giovanni «la luce, quella vera, che illumina ogni uomo, veniva nel mondo» (Gv 1,9), si desume che non sono più necessarie altre luci. Per

<sup>6</sup> Sul significato delle candele spente è eloquente un testo attribuito a santa Brigida di Svezia, dove si descrive la nascita di Gesù come la venuta della luce vera che spegne tutte le altre: «Levate in alto le mani, con gli occhi in cielo, se ne stava rapita in un'estasi di contemplazione, inebriata nella divina dolcezza, quando in un solo istante diede alla luce il Figliuolo, da cui usciva uno splendore ineffabile, che vinceva il sole e annientava la povera fiamma di quella candela» (Revelationes, Lib VII, c. 21), in R. BALLERINI (ed.), *S. Brigida. La Madre di Dio e degli uomini, descritta nei libri delle sue rivelazioni. Florilegio*. Desclée, Roma 1895, p. 15.

questo motivo il primo colore a colpire per la sua luminosità, è il rosso fuoco della veste di Maria, che sembra richiamare le strofe dell'antico inno di Romano il Melode, cantore di origine siriana del VI sec.: «O luminosa, una fiamma vedo, un braciere vedo che ti circonda [...] Il tuo seno irreprensibile è divenuto una fornace improvvisa, piena di fuoco»<sup>7</sup>. Tutta la persona di Maria, già in attenta meditazione con il Libro in mano avvolto in un panno di purezza, è ora avvolta dalla Parola che la riveste con le vesti della salvezza (Is 61,10). I libri della Scrittura sia quello aperto sul tavolo, insieme alla piccola pergamena, sia quello che guida la lettura della Vergine, alludono al passaggio dall'antica alla nuova alleanza, quando la Parola non sarà più contenuta in un testo scritto ma si leggerà nella carne del Dio fatto uomo (Gv 1,14).

La disponibilità di Maria ad accogliere la proposta dell'Angelo e la sua integrità personale al cospetto di quelle parole, è raffigurata attraverso il simbolismo del giglio, fiore però che in questo caso non è nella mano dell'Angelo, ma posto nel vaso che si trova sopra il tavolo. La purezza simboleggiata dal giglio viene ulteriormente ribadita nell'immagine dalla presenza di strumenti di pulizia come il bacile colmo d'acqua e l'asciugatoio. Il *fiat* di Maria è stato già pronunciato, poiché da una delle due finestrelle della parete di sinistra, sopra un raggio di luce, una piccola figurina nuda si avvicina a Lei recando una croce<sup>8</sup>, mentre la Vergine medita queste cose nel suo cuore (Lc 2,19). Questo modo di rappresentare l'Incarnazione, dove la nascita del Cristo è già contrassegnata dalla sua morte in croce, riprende l'idea di purezza prima accennata: i raggi sui quali «viaggia» il Gesù Bambino passano attraverso il vetro della finestra senza romperlo, con riferimento ad una metafora ampiamente utilizzata nel medioevo per indicare la verginità perenne di Maria.

A tale evento partecipano anche i committenti (raffigurati nel pannello di sinistra), che sostano in contemplazione sulla soglia della casa di Maria come privilegiati spettatori dell'Incarnazione del Signore. Nella stanza adiacente la figura di San Giuseppe tutto intento al suo lavoro (pannello di destra), esprime a modo suo il valore della contemplazione<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> ROMANO IL MELODE, *Kontákion per l'Annunciazione I*, stanza 15 (GROSDIDIER DE MATONS, J. *Romanos le Mélodes, Hymnes*. Introduction, texte critique, traductions et notes, tomo II (SC 110). Éditions du Cerf, Paris 1965, n° 9, p. 36.

<sup>8</sup> Questa rappresentazione del «bambino», di seguito vietata nell'iconografia cristiana, era probabilmente intesa dagli spettatori del tempo come simbolo dell'Incarnazione imminente, mentre la croce simboleggia la Crocifissione del Signore e la Redenzione del genere umano.

<sup>9</sup> Dalla presenza del misterioso oggetto posto sul davanzale della finestra, identificato dagli studiosi come una trappola per topi, si deduce a quale lavoro si dedica l'indaffarato Giuseppe. La trappola per topi aveva ricevuto un significato teologico da

***Madonna nell'attesa del Parto*** (Vitale da Bologna, 1359)

L'affresco della Madonna incinta, conservato nella chiesa di Santa Maria dei Servi di Bologna e opera di Vitale da Bologna (sec. XIV), descrive in modo originale il rapporto di Maria con la Parola quale perenne ricordo dell'Incarnazione. L'artista presenta la Vergine gravida, in un momento di assorta meditazione e di abbandono a Dio<sup>10</sup>, portando nel grembo il Dio con noi, la Parola fatta carne, come ricorda il libro chiuso adagiato sulle gambe<sup>11</sup>. Il libro svolge la funzione di testimoniare come quella Parola, già presente nella Scrittura, ora si fa carne nel ventre di Maria<sup>12</sup>.

Questa immagine<sup>13</sup> riprende in un certo senso la tipologia della Vergine del Segno che, nella tradizione iconografica russa rappresenta Maria in posizione frontale con il Cristo Emanuele come un medaglione nel suo cuore, in riferimento al testo del profeta Isaia: «ecco la Vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emanuele» (Is 7,14), promessa fedele di ciò che si attende in un futuro di pienezza: poiché mediante la sua incarnazione il Signore rimane presente nella storia umana e porta a compimento il suo disegno di salvezza.

---

Sant'Agostino, che adopera quella metafora per spiegare la necessità dell'Incarnazione: «Il diavolo esultò quando morì Cristo, ma con la stessa morte di Cristo il diavolo fu sconfitto: ghermì l'esca rimanendo però intrappolato. Godeva della morte di lui, come principe della morte. Ma proprio con ciò di cui godeva gli fu tesa la trappola. La trappola del diavolo fu la Croce del Signore; l'esca per prenderlo fu la morte del Signore». AGOSTINO AURELIO, «Discorso 263,2, "Ascensione del Signore"», in *Opere di Sant'Agostino, Parte III: Discorsi*, vol. XXXII/2. Città Nuova Ed., Roma 1984. p. 903. La concezione del corpo di Cristo come divina esca morsa dal demonio che la logora e la distrugge, è una antica e comune figura, già usata da Gregorio di Nissa e da Cirillo.

<sup>10</sup> Cf. M. CECILIA VISENTIN (a cura di), *Splendore di Bellezza. Le più antiche immagini di Santa Maria dei Servi*. Edizioni Messaggero, Padova 2007, p. 71

<sup>11</sup> È questo l'unico elemento che la distingue da una normale donna incinta; il libro infatti rappresenta la parola di Dio che, attraverso la Vergine, si incarna e discende tra gli uomini.

<sup>12</sup> «Con questa analogia visiva tra Maria e sacra Scrittura (Virgo liber Verbi), l'evento della gravidanza è sottratto al semplice accadimento esistenziale», E. RONCHI, «Iconografia della **Madonna del Parto**», in AA.VV., *Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, Libri Scheiwiller, Milano 2000, pp. 31-33.

<sup>13</sup> Il prototipo dell'immagine della Madonna del Parto, risalente all'epoca paleocristiana e che rappresenta la Vergine in posizione di orante con il Cristo bambino dinanzi al petto, divenne l'emblema iconografico della dottrina ufficiale sulla maternità divina, secondo la quale Cristo e Maria erano una sola carne.



L'atteggiamento della Vergine, seduta con le mani appoggiate sulle ginocchia, nasce dal profondo del suo cuore, dove custodisce ogni parola che esce dalla bocca di Dio (Lc 2,19.51; cf. Dt 8,3). Aprendosi senza riserva alla sua Parola, Maria mostra la sua piena fiducia in Dio e diventa modello di ogni credente.

Plastica trasposizione della XXIII strofa dell'inno Akathistos, «ponendo in tuo grembo dimora Chi tutto in sua mano contiene»<sup>14</sup>, o un eco della liturgia di San Basilio, dove l'angelo Gabriele saluta la Vergine con queste parole: «in te è divenuto bambino Colui che prima dei secoli è nostro Dio. Così delle tue viscere hai fatto un trono, e ha reso il tuo seno più vasto dei cieli»<sup>15</sup>. L'immagine della Madonna del Parto ha un forte contenuto dogmatico poiché insiste sul ruolo della Madre di Dio nell'incarnazione del Verbo<sup>16</sup>. Cristo è al centro della vita della Chiesa ed è generato, mediante la fede, nel cuore dei credenti.

<sup>14</sup> Cf. E. TONIOLO, *Akathistos. Saggi di critica e di teologia*. Centro di Cultura Mariana «Madre della Chiesa», Roma 2000,

<sup>15</sup> *Tropario* «in Te si rallegra», dalla Divina Liturgia di San Basilio.

<sup>16</sup> L'iconografia della Madonna del Parto ha voluto tradurre in immagine la verità dell'Incarnazione, come annuncia l'apostolo Paolo nella lettera ai Galati: «quando giunse la pienezza del tempo, Dio mandò suo Figlio, nato da donna» (Gal 4,4).



***La Madonna con il Bambino: Madonna Rucellai (Uffizi, Firenze)***

Commissionata a Duccio nel 1285 dalla confraternita dei *Laudesi* di Firenze, questa tavola di grande formato (450 x 290 cm) è un chiaro esponente del modo di interpretare il rapporto di Maria con la Parola di Dio. La Madre di Dio doveva essere esaltata non solo con i canti che i membri della confraternita intonavano in suo onore, ma raffigurandola maestosamente come la Regina dei cieli. Il tema riprende la tipologia tradizionale della Vergine in trono<sup>17</sup>.

Il motivo iconografico della Madonna con il Bambino, a figura intera, seduta sul trono, tipica della scuola toscana del Trecento, non si limita più a mostrare Maria quale trono o “sede della Sapienza”, ma la presenta come una vera madre, legata a suo figlio nella carne. Le pose delle due figure formano un blocco unico che mette ancora di più in rilievo la maternità divina di Maria. Si condensa in un’unica immagine il tipo iconografico della *Mae-stà* con quello dell’*Hodigitria*<sup>18</sup>.

Per conferire al tema della Madonna con il Bambino un tratto ancor più narrativo, la nuova composizione è arricchita con l’inserimento di sei figure di angeli. Questi sorreggono il trono celeste della Vergine in posizione «sospesa», mentre si accingono a depositarlo sulla terra e, in tal modo, lo «portano» davanti ai fedeli. I sei angeli formano come una «*scala celeste*», in allusione alla visione di Gn 28,10-19, dove Giacobbe vide in sogno una scala che collegava il cielo e la terra<sup>19</sup>. Secondo la teologia dei Padri la visione era annuncio dell’Incarnazione, poiché ristabiliva lo spazio unico tra Dio e l’umanità. La scala era simbolo di crescita, progresso e sviluppo nella conoscenza della realtà divina. A questa conoscenza partecipa fin dai primordi il popolo dell’alleanza, rappresentato dai busti dei profeti, apostoli

---

<sup>17</sup> L’icona descrive in immagini ciò che la liturgia proclama nei suoi inni: «Colui che è sostenuto dai cherubini, viene ora sostenuto dalle braccia di Maria, tempio vivo in cui l’Incontenibile è venuto ad abitare e dal quale è uscito rivestito della carne... Colui di cui i cieli sono trono della sua gloria, ora ha per trono le ginocchia della madre», EFREM IL SIRO, *Omelia sul Natale*, in *CSCO* 363 (1975), v. 167-178.

<sup>18</sup> La Vergine tiene il Figlio sul suo braccio sinistro e lo presenta come il Cristo, che di sé stesso ha detto «Io sono la via, la Verità e la Vita» (Gv 14,6). Basilio chiama il Cristo «*ódēgós*», guida di ogni cristiano sulla via che porta alla salvezza, cf. *De Baptismo* (PG 31, 1533c). Con questa immagine si voleva sottolineare la divinità di Cristo, assieme alla regalità della *Theotokos* e, soprattutto, la relazione interpersonale che li unisce.

<sup>19</sup> La scala fa parte di numerose metafore e immagini poetiche che l’innografia associa alla *Theotokos*.

e santi inseriti nei medaglioni che costellano la cornice del quadro<sup>20</sup>. Contemplando Maria si accede alla contemplazione del Verbo, che ha preso carne in Lei ed ha abitato in mezzo agli uomini per comunicare la sua salvezza.



Nella sua dignità di Madre del Salvatore, la Vergine porta il manto regale sul quale brillano tre stelle, una sulla fronte e le altre due sulle spalle. Queste stelle, simbolo della verginità della Madre di Dio, alludono al mistero della Trinità come fonte di vita e di amore che si effonde sull'umanità intera. Il volto serio e maestoso del Cristo riflette la Divina Sapienza che infonde la sua benedizione su tutto il creato. Mostrando il Cristo al mondo, la Vergine chiede ai fedeli di accogliere Colui che apre il cammino della piena comunione con Dio. Come Maria si è lasciata abitare dalla grazia dello Spirito, incarnando nel suo seno il Verbo di Dio e riconoscendolo come

<sup>20</sup> Cf. A. WEBER, *Duccio*. Köneman, Köln 1997, p. 14.

unico Signore e Maestro, ugualmente i credenti possono fare esperienza di un Dio vicino che comunica all'uomo la sua stessa vita divina. Si contempla la radicale novità di cui l'immagine è annunciatrice: non più la Legge è la via ma l'Uomo che porta la pienezza dello Spirito.

### **Conclusioni**

Questi tipi di icone rappresentano, nella varietà delle loro forme, un percorso di fede per la vita del credente continuamente arricchito dalla spiritualità dell'immagine: con l'incarnazione del Verbo sono abolite le distanze che separavano Dio dagli uomini e la Vergine è il segno di questa presenza del divino nell'intimo dell'uomo. Mostrando il Cristo come la Via da seguire, Maria è modello di discepola che incarna nella sua vita ogni sua Parola. L'intima unione di affetto e di intenti tra la Madre e il Figlio offre al mondo tenerezza e compassione.

La centralità è sempre riservata al Cristo Signore, e in rapporto a lui si spiega il ruolo di Maria. In questo senso le icone della Madre di Dio si presentano come immagine della Chiesa universale che, nella ricchezza e diversità dei suoi elementi, genera l'unico Cristo nella fede. Le raffigurazioni dove Maria è presentata come la *Dei genitrix*, sebbene esaltavano la sua persona, erano sempre realizzate in funzione del Verbo incarnato e si comprendono come sintesi del rapporto che lega il Figlio di Dio con l'umanità redenta, di cui la Vergine è il prototipo. Gli artisti hanno spiegato con immagini quanto la riflessione teologica sosteneva e affermava riguardo l'incarnazione del Verbo di Dio.

Ricardo Pérez Márquez  
Centro Studi Biblici «G. Vannucci».  
62010 Montefano (Mc)