

GIUSEPPE GIORGIANNI

LA FESTA DELLA MADONNA
ASSUNTA A MESSINA

Storia, macchine, architettura ed evangelismo
Francesco Maurolico e altri interpreti:
Guido delle Colonne, Bartolomeo da Neocastro,
Nicolò Speciale, Matteo Caldo

ARCHIVIO STORICO
MESSINESE

vol. 68° dalla fondazione

SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA
MESSINA 1995

LA VARA DI MESSINA

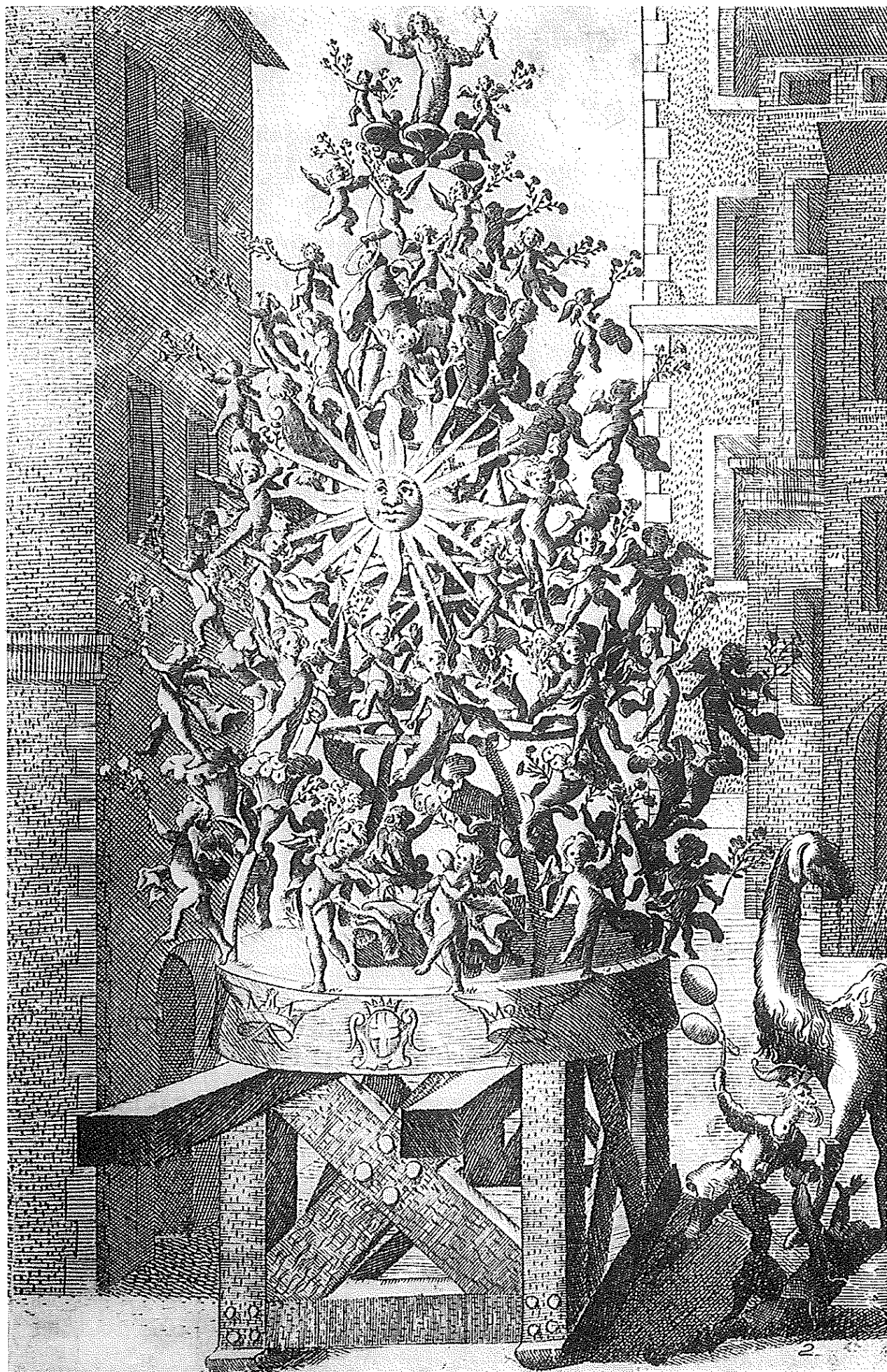


Fig. 1 - P. Donia, *Vara, Cammello e maschere* (in SAMPERI 1644, 40)

1.3. Vara

1.3.1. Descrizione

La macchina (Fig. 11) è composta da una base cubica (*cippo*) su cui poggia, sopra un disco circolare, una camera a pianta quadrata, dove si colloca la scena della *dormitio*, circondata esternamente da un anello dentato in legno mobile su cui sono ospitati su seggiolini 14 bambini. La camera è definita da quattro pilastri angolari su cui poggiano in piedi quattro figure di grandi angeli. Il soffitto è formato da una semisfera rivolta verso il basso con teste alate e stelle dorate su fondo azzurro. I pilastri a forma di tronchi argentati reggono la struttura conico-piramidale rivestita da nuvole argentate e angeli (figure intere, mezzobusto, testine alate), con i dischi del sole dorato e della luna argentata sullo stesso asse. I visi di sole e luna sono attornati da un giro di raggi ruotante in senso orario. Ai raggi esterni sono attaccate due serie di sei figure di angeli che ruotando rimangono a testa in su.

Con testine alate e figure intere di angeli, le nuvole rastremandosi salgono sino al globo stellato con fascia zodiacale attorniato da un cerchio orizzontale ruotante con il globo in senso antiorario con sei angeli. Dal globo sbuffa un ciuffo di nuvole con quattro angeli mobili in senso orario e orizzontale su cui poggia Cristo con il braccio steso che sorregge Maria. Gli angeli hanno abiti di un solo colore ma diverso uno dall'altro e reggono corone e ghirlande di fiori. I leganti scenici (angeli, nuvole) delle azioni sacre sono stati nel tempo sostituiti o modificati nel numero e nella forma.

Il rivestimento è realizzato in parti di legno, gesso e cartapesta agganciate ad un esile struttura in ferro il cui schema ripete in parte il disegno pubblicato da Samperi (Fig.1). La struttura è completamente nascosta dal rivestimento. I pilastri della camera della *dormitio* coprono quattro montanti uniti da un cerchio orizzontale. Su questo poggiano sul vuoto quattro montanti senza proseguire quelli inferiori. Sui due montanti posti sull'asse di cammino della Vara, è incardinato l'asse orizzontale di sole e luna. Sopra la camera della *dormitio* è posto l'abitacolo dei macchinatori da cui parte l'asse verticale che coordina i movimenti di globo, sole, luna e cerchi con angeli. L'antica struttura lignea del cippo è sostituita da barre in metallo a doppia T.

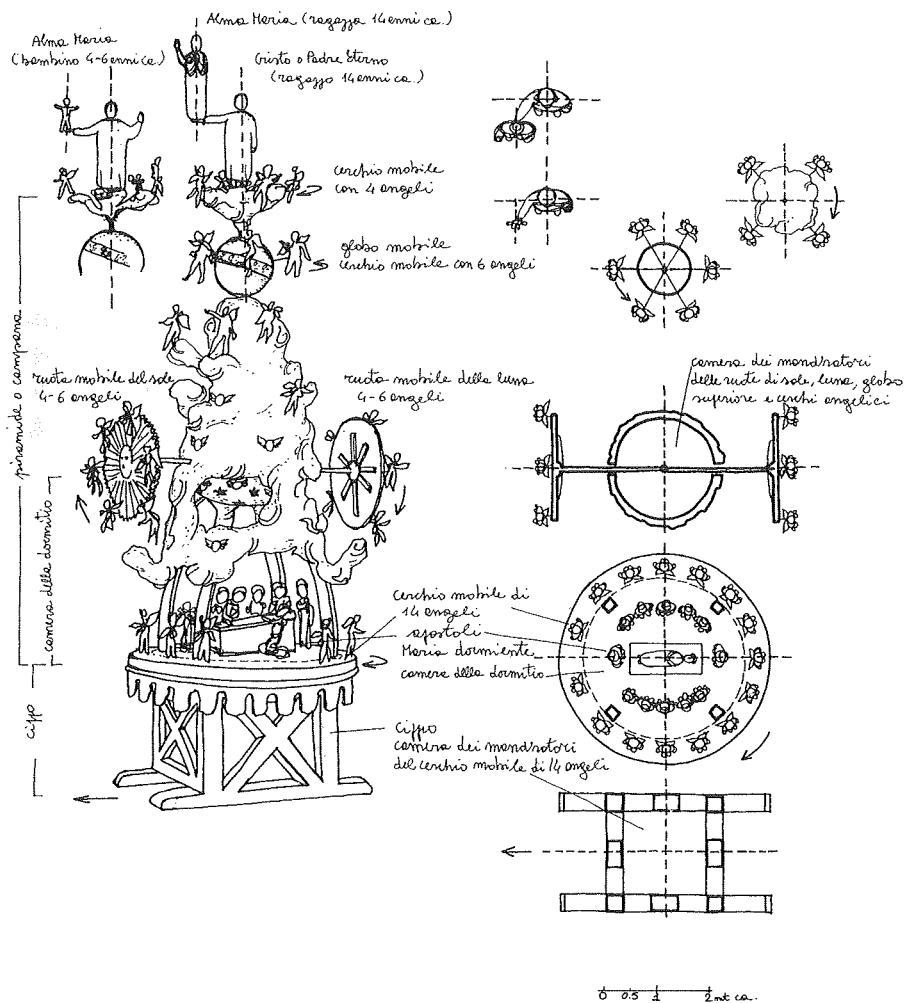


Fig. 11 a - Veduta d'insieme e piante della Vara (seconda metà XVI sec. - prima metà del XX sec.)

I movimenti della Vara sono tre, due parziali e uno generale. Quelli parziali sono provocati dai due meccanismi interni autonomi, quello generale è dovuto al trascinamento della Vara ad opera dei fedeli. I tre movimenti sono meccanicamente indipendenti ma entrano in azione e si concludono nello stesso tempo apparendo legati. Il montaggio della Vara era ed è tenuto segreto come la presenza di macchinatori nascosti all'interno (2 in quello inferiore, 1 nel superiore; prima vi erano 2 coppie di 4). Il meccanismo parziale inferiore aziona orizzontalmente il cerchio degli angeli che racchiude la scena della *dormitio*. Attraverso l'azionamento di un asse verticale il meccanismo parziale superiore muove verticalmente le doppie ruote di sole e luna, e orizzontalmente globo superiore e cerchi di angeli.

La camera della *dormitio* era chiusa sul fondo da un telo oggi non più collocato. Il primo globo o semisfera, non presente in D'Alibrando o Maurolico e testimoniato da Samperi e presente nel modellino del 1756, chiude la camera della *dormitio* in modo che attorno all'asse orizzontale ruotino i due astri.

La Vara è alta 13.50 m, pesa 18 tonnellate ed è trainata da circa 600 fedeli alternati da riserve (la coppia di corde è lunga 2X100 m, con una media di 3 persone ogni ml). Samperi (1644) menziona 200 trascinatori mentre Susinno (1724) 150.

I rifacimenti della Vara, attribuiti a Radese e poi a Cortese e maestro Jacopo, anche se non chiaramente datati o descritti, si possono limitare a prima del 1535 e non dopo il 1591.

Accettando per il momento una derivazione della Vara dal carro di Carlo V, alto 50 palmi (12.5 m), non sembra doversi leggere dal 1535 in poi una ridefinizione strutturale quanto iconografica (e in parte meccanica) del carro. L'altezza della Vara rimane costante da Carnevale-Samperi a La Corte, misurando 54 palmi (13.5 m). I 150 personaggi celesti di Samperi (1644, 48) corrispondono a quelli di Carnevale (1591, 176). L'altezza riportata da Samperi doveva essere già definita nel 1591. L'innalzamento (1535-1591) può essere legato alla presenza del globo inferiore descritto da Samperi e non da D'Alibrando o Maurolico per il carro di Carlo V, oppure allo spostamento sotto la figura di Cristo e sopra il globo con i sei angeli del cerchio con i quattro angeli (posto sotto il globo nel 1535 cfr. Fig. 49). Le trasformazioni cui accenna Bonfiglio (1606, 38v-39r) sono da attribuirsi forse ad un progetto unitario svolto tra il 1535 e il 1591. Se Bonfiglio informa che



Fig. 11 b - Vara e cattedrale di Messina (agosto 1995)

la Vara venne ingrandita, Samperi ne ricorda l'abbellimento. Ma ingrandimenti e abbellimenti non sembrano potersi riferire, per il periodo 1535-1591, ad un totale rifacimento strutturale del carro quanto ad un suo perfezionamento iconografico-meccanico-ideologico, mirato al conseguimento dell'effetto totale ricordato con barocca meraviglia.

Al passaggio dai 24 personaggi viventi del 1535, ai 48 del 1548 e ai 150 del 1591 non corrisponde un aumento proporzionale dell'altezza della *machina* che varia soltanto di un metro, da 12.50 m a 13.50 m. Lo spostamento del cerchio con i quattro angeli e il conseguente innalzamento di 1 metro permettono di eliminare la strozzatura della piramide e di arricchire le maggiori superfici con nuovi elementi figurativi e, come vedremo, riferimenti cosmografici applicati ai meccanismi. Ciò non toglie che il carro di Carlo V, se derivato da una precedente *machina*, può mostrare all'imperatore una versione ridotta del carro, *variata*, con le sole parti necessarie alla diversa celebrazione (cfr. 6.1).

Gli interventi citati in ordine da Bonfiglio possono attribuirsi a Radese intorno al 1535, al genero di Radese Giovannello Cortese intorno al 1548 e a Jacopo Scicli nel 1590. Secondo documenti pubblicati da Puzzolo (1927b, 304-306), Radese, Cortese e Scicli sono capi maestri della Vara e curatori specializzati nella realizzazione di apparati festivi sacri della città, come il castello di fuochi per la festa di Pentecoste o le scene per la festa dell'Annunciazione (cfr. 5.2). L'elezione della cappellania di s. Lorenzo e *dei custodi delli ferri della Bara trionfale* [appartiene] *al Senato e non già alli deputati di detta Opera* (TAVILLA 1983, 424 §32).

Presente nei carri iberici del XIV-XV sec., l'uso di figure viventi (angeli, apostoli, profeti, Cristo e l'Alma Maria), aggancciate alla struttura con ferri è mantenuto in parte sino ai giorni nostri. Sino al XIX sec. un ragazzo di 14 anni ca. raffigura Cristo. L'Alma Maria è rappresentata da un bambino di 4 anni (1535), 6-7 (1644), da una ragazza di 13-14 anni (1690), da una bambina di 6-7 anni (1751) e di nuovo 13-14 (1776 in poi). Nella seconda metà del XVI sec., l'Alma Maria sostituisce o corra rappresenta la Fede. La corona di stelle dell'Alma Maria compare sulla Vara tra la metà del XVIII sec. e la fine del successivo. Nella raffigurazione del 1644 un'aureola completa la testa dell'*Alma* e attualmente è presente una corona di raggi.

L'usanza della ragazza che impersona l'Alma Maria di andare in giro

per ricevere offerte sembra prendere origine nel 1690¹⁶. Le figure sono state di sesso maschile sino al 1690 quando una ragazza impersona l'Alma Maria¹⁷. Oggi gli angioletti della piattaforma, unici personaggi viventi della Vara, sono di entrambi i sessi. L'età delle figure variava da 4 a 14 anni. Sostituite man mano da statue, le figure viventi si riducono nel 1842 ad un centinaio, poi sono in gran parte sostituite nel 1866. Nel 1926, come nel 1908, rimangono 38 personaggi viventi più 8 manovratori¹⁸.

La sostituzione ha cancellato la sonorità della Vara, il dialogo tra Cristo e Maria e il canto dei cori angelici. Ogni gruppo (apostoli, angeli, patriarchi, profeti, ecc.) cantava un proprio pezzo in armonia con il resto dei cori. Ad ogni sosta della *machina* le figure viventi di Cristo e Alma Maria recitavano un dialogo e tra i canti incrociati dei gruppi celesti l'Alma Maria benediva il popolo. Giunta alla piazza del duomo, la Vara veniva spogliata degli apparati, i bambini sganciati, e la persona che raffigurava l'Alma Maria portata sull'altare da cui impartiva un'ultima benedizione (PITRÈ 1898,168).

Solo il cippo rimaneva di fronte alla cattedrale per diversi giorni. Il cippo era conservato separatamente dal corredo della Vara in un deposito alle spalle del magazzino dei Giganti (Ivi, 168). La piazzetta su cui affacciava aveva una fontana, detta *d'u cippu 'a vara*, che serviva probabilmente a bagnare la struttura lignea prima del montaggio.

Oggi la Vara non viene più spogliata, rimane per tutto il mese di agosto esposta nella piazza. All'arrivo vengono sganciati gli angioletti del primo cerchio e distribuiti ai fedeli fiori e brandelli delle corde di

¹⁶ Quell'anno, per la partenza del vicere, l'Alma Maria non riceve la solita dote per accasarsi. L'episodio *molti affettò*. Il giorno dopo la ragazza si reca al palazzo reale come *era vestita sopra la bara e fu bene regalata e accomodata dalla biceregina*, CUNEO 1695, II, c 166. Nel 1776 il vestito della questua, tersanello bianco, riprodotto da Houel, è differente da quello indossato dall'Alma Maria sulla Vara, cfr. PITRÈ M. 1898-900, 36, 38 n. 15, con le osservazioni mosse da Andrea Gallo a Houel cfr. n. 34; sull'abbigliamento nelle feste cfr. RAK 1992a, 845-886.

¹⁷ Seguendo il testo di CUNEO 1695 (II, c166) sembra che l'usanza sia in atto da diversi anni. Si può ritenere la variazione introdotta nel 1678-79, quando dopo la guerra antispagnola Messina viene riorganizzata dagli spagnoli eliminando le particolari tradizioni della città.

¹⁸ LA CORTE CAILLER 1926-1937, 173; nel 1926 l'A. registra 4 macchinatori per la ruota del cippo, 4 macchinatori per le ruote di sole e luna e i cerchi di angeli ai piedi di Cristo, 4 segnalatori, 14 angeli attorno la camera della *dormitio*, 12 apostoli, 12 angeli reggifanali.

trascinamento. Il simulacro della Madonna dormiente viene custodito nel monastero di s. Maria di Montevergine e il 15 agosto viene portato dal monastero alla cattedrale, dove rimane esposto all'adorazione dei fedeli la mattina della festa sino alla messa solenne. Poi è trasportato entro una teca nella camera della *dormitio*. Appena la Vara giunge in piazza del duomo, il simulacro viene tolto dalla bara e, sotto scorta dell'abbadessa di Montevergine o persona delegata, riportato correndo al monastero. La teca viene custodita nei locali del palazzo municipale. Le offerte, prima depositate direttamente nella teca, vengono dal 1995 raccolte in elemosinieri.

Probabilmente sino al 1860, le contribuzioni della festa vengono assunte *iusta solitum* (1763) da *bottegari ed arteggiani* con lettere patrimoniali dei *deputati dell'Opera per la Bara delli 15 agosto*. Come per la festa della Lettera, anche gli apparati delle strade per il mezzagosto vengono sovvenzionati con il contributo degli abitanti dei quartieri (*grano uno al giorno*, 1755). Nel 1746 si procede alla *riforma del culto divino e del corpo politico* e nel 1775 si impongono le processioni *farsi di giorno e non di notte* (TAVILLA 1983, 423 §29, 424 §37, § 36). Sino al 1860 la Vara viene preceduta dallo stemma della città e da otto suonatori vestiti di rosso e giallo su cavalli ricoperti di gualdrappe rosse; quattro suonano le trombe, quattro, con movenze alternate a destra e a sinistra, due tamburi pendenti per ciascun lato¹⁹.

Sino al 1719 il carro della Vara viene trasportato il giorno della vigilia dell'Assunzione e dal 1720 il 15 di agosto. La Vara viene mostrata anche al di fuori della festa: il 15 settembre 1547, insieme ad una statua gigantesca, alla moglie del vicere De Vega, Eleonora Osorio (MAUROLICO 1562a, 212v-213r); il due agosto 1572 (ARENAPRIMO 1903, 39), e non 1571 (SAMPERI 1644, 49), a Don Giovanni d'Austria, il vincitore di Lepanto; nel 1699 al vicere duca di Veragues (TRAMONTANA F. 1990, XCV).

Sino alla fine del XVIII sec. il percorso (Fig. 62) parte da piazza s. Maria la Porta, l'attuale largo Giuseppe Seguenza, per giungere in piazza del duomo, per via dell'Uccellatore o strada maestra svoltando per il tratto di via dei Librai. Sino al 1908, al riparo dagli sguardi dei curiosi, in un vicioletto dietro la chiesa di s. Luca, viene allestito il carro. Questi ambienti sono scomparsi dopo il terremoto del 1908.

¹⁹ IBIDEM.

Nel XIX sec. il punto di partenza viene spostato in piazza Ottagona alla fine della Via Ferdinanda, poi via Garibaldi, e il corteo si muove lungo la via Marina per giungere in piazza del duomo.

Il percorso è stato sempre effettuato dal confine nord della città verso sud. Attualmente la processione inizia da piazza Castronovo, sul prolungamento della vecchia via Ferdinanda, per proseguire lungo via Garibaldi, via Primo Settembre e piazza Duomo.

Nel 1788 alla festa della Madonna Assunta viene associata quella della Madonna della Lettera celebrata il 3 giugno²⁰. Le feste vengono distinte intorno al 1860.

1.3.2. Vara e tradizioni figurative dell'Assunta

Non avendo una matrice storica, l'assunzione di Maria viene rappresentata con scene ampliate e variate secondo indirizzi di chiese locali e teologici generali²¹.

Nel tempo la tradizione iconografica rimane in parte indipendente dagli sviluppi mariologici, esprimendo sentimenti di pietà popolare sempre vicina ai testi apocrifi. La Vara di Messina ha sempre escluso la *coronatio* dalle scene dell'assunzione di Maria. Le scene dell'ebreo con le mani tagliate e la palma agitata dall'angelo che annuncia la chiamata al cielo sono andate presumibilmente perdute. Non sembra sia mai stata ammessa la variante della cintola nella salita al cielo o nella tomba²².

²⁰ TAVILLA 1983, 424, §§40-41. Il trasferimento riduce le spese per le due feste, divenute eccessive per la crisi economica seguita al terremoto del 1783.

²¹ Cfr. JUGIE 1944, 111-119, 198-213; *Iconographie de l'Art Chretien*, REAU 1957, 597-622; *Lexicon der Christlichen Ikonographie* 1990, 278; MALE 1984a, 250; VERDIER 1980, 9-31. Le innumerevoli variazioni delle scene possono raggrupparsi in: lamentazione sul Calvario, annunzio dell'angelo, arrivo degli apostoli, trapasso, salita dell'anima, incoronazione, accompagnamento del corpo, salita del corpo, ritorno degli apostoli. Ogni gruppo contiene numerose variabili sceniche secondo gli indirizzi teologici-eschatologici (corpo custodito in terra, o nel paradiso terrestre o in cielo, presenza o assenza di Cristo, mezzo di salita - nubi, angeli, arcangeli, Cristo, *motu proprio* - salita in anima e corpo in un solo momento o in momenti separati da poche ore a 150 giorni, presenza di tutti o parte degli apostoli, ecc.).

²² Nelle scene dell'assunzione di Maria, la Sacra Cintola è una variante legata alla presenza di s. Tommaso: l'apostolo, giunto in ritardo e dubitando della salita al cielo di Maria chiede una prova tangibile del miracolo; gli apostoli mostrano a Tommaso la cintola della Vergine e il sepolcro vuoto.

La zona inferiore o camera della *dormitio* contiene il letto con il corpo di Maria chiuso in una teca e rappresenta la morte-sonno della Vergine (*dormitio*) e il trasporto e la sepoltura del corpo (*exequiae*). Sulla zona superiore, dopo il corteo di angeli e patriarchi, sovrasta Cristo con il braccio teso e sul palmo della mano destra la figura di Maria, *Alma Maria*, risorta nell'anima e assunta nel corpo (*assumptio*). Le figure attorno al letto funerario raffigurano la *dormitio* se il carro è fermo, le *exequiae* se il carro è in movimento. Il trascinamento del carro non modifica la rappresentazione superiore.

Le scene corrispondono alla tradizione iconografica ripresa in Francia nel XII-XIII sec. (VERDIER 1980, 9-11) sui testi apocrifi del III-IV secolo, come il *Libro del transito di Maria Vergine* dello pseudo-Melitone arricchito dalle immagini di cori di angeli, profeti e apostoli delle *Omellie* di s. Giovanni Damasceno (VACCARI 1869, 89).

Nel culto di Maria Assunta sono da distinguere due aspetti: la salita dell'anima (che secondo alcune tradizioni avviene prima e separatamente dal corpo) e la salita del corpo con l'anima. I due momenti possono coincidere, ma indicano due eventi escatologici e dogmatici differenti raffigurati con differenti simboli.

Quando si raffigura il momento della salita dell'anima di Maria separato dall'assunzione in corpo, l'immagine utilizza una piccola bambina (l'anima di Maria o *corpusculum*, Fig. 12) accolta nella braccia di Cristo vicino al letto (che può anche affidarla all'arcangelo Michele), o con Cristo chiuso in una mandorla che sale in alto con l'infante.

L'immagine di una ragazza (33 anni, seguendo l'ipotesi di s. Agostino della resurrezione dei corpi secondo l'età di Cristo) o di una donna adulta (70 anni ca., secondo l'ipotesi storica della reale età di Maria al momento della morte, 47 d.C.) raffigura invece l'assunzione in anima e corpo di Maria. Il momento più importante è il secondo: la salita o assunzione del corpo.

L'entrata dell'anima di Maria nei cieli è vissuta come esaltazione o *dies natalis*. In questo caso l'iconografia dell'incoronazione non segue in modo coerente il processo della *dormitio*. La rappresentazione dell'incoronazione andrebbe riferita al *corpusculum* e non ad una figura di donna adulta. Solo quando Maria viene assunta nello stesso momento in corpo e anima la *coronatio* può adottare l'immagine di una donna adulta e concludere il processo di *dormitio-assumptio*. Quando viene contemplata la sola salita dell'anima (corpo in terra o in paradiso terrestre), la rappresentazione dell'incoronazione di una donna



Fig. 12 - *Dormitio Virginis*, avorio, sec. XI-XII, Ravenna, Museo Nazionale (da E.U.A. IV, 1958, tav. 81)



Fig. 13 - Giulio Romano, *Assunzione di Maria* (1534), Haarlem Teylersmuseum, Ax 77 (da OBERHUBER 1989a, 136)

adulta mostra la giustapposizione alla *dormitio-assumptio* di un tema con matrici figurative provenienti dalla *majestas domini*, *thronus Salomonis* o *sedes sapientiae*.

Nei testi apocrifi l'invito di Dio rivolto alla sposa di possedere il regno dei cieli è il momento di esaltazione dell'anima. L'incoronazione di una donna adulta non può dipendere direttamente dai testi dello pseudo-Giovanni o Jacopo da Varagine che prevedono il godimento delle gioie celesti subito dopo la salita dell'anima, così come nella tradizione messinese di Matteo Caldo e del dialogo dell'Alma Maria sulla Vara. Il testo dello pseudo-Melitone contempla la salita del corpo subito dopo l'accompagnamento del corpo alla sepoltura dopo tre o più giorni, ma non specifica in modo diretto il godimento del regno dei cieli.

Nella chiesa bizantina si prefisce il momento della *dormitio*, o *koimesis*, o *metastasi* o salita dell'anima, in quella latina l'*assumptio*, o salita del corpo culminante nello spozalizio e incoronazione. Dal punto di vista teologico, la chiesa bizantina si basa sulla tradizione apocrifica, quella latina sulla teologia *ex professo*. Ma in quella latina la tradizione figurativa dipende sempre dai testi apocrifi.

La rappresentazione della parte superiore della Vara costituisce una variante originale rispetto ai testi apocrifi greci e latini. Nella Vara l'Alma Maria non è trasportata in cielo dagli arcangeli Michele e Raffaele per ordine di Cristo o accolta nelle sue braccia ma viene portata in trionfo (non è rappresentato un vero movimento ascensionale) sul braccio teso del Redentore. La sequenza dell'assunzione dei testi liturgici latini del VIII-IX sec., *Christus amplexus*, *nubes vehiculum*, *Assumptio Paradisum* (JUGIE 1944, 205), varia a Messina in *Christus amplexus*, *Christus vehiculum*, *Assumptio Paradisum*.

La mancanza di riferimenti nei Vangeli ha creato intorno alla morte della Vergine una variazione iconografico-teologica speculare alla morte e resurrezione di Cristo e dipendente dall'apparizione della donna di luce descritta nel libro dell'Apocalisse. Con il concilio di Efeso del 431 la introduzione del concetto di immacolata concezione pone le basi per la scomparsa del Redentore dalle scene dell'assunzione. Nel 496 papa Gelasio I dichiara eretico il *Transitus* dello pseudo-Melitone²³.

²³ PALEOTTI 1961, 286; VACCARI 1869, 16.

Nel XII sec. con la ripresa del culto mariano si diffondono in Europa leggende legate alle tradizioni orientali²⁴. I portali delle cattedrali francesi del XII e del XIII sec. rappresentano l'assunzione con Cristo vicino al letto di Maria²⁵. Dal XIII sec. però la figura di Cristo inizia ad essere omessa. La scomparsa coincide con lo sviluppo delle dottrine certe dell'Assunta compiuta dalla chiesa latina a partire dalla seconda metà del XIII sec. (JUGIE 1944, 395-400).

Per la chiesa latina, l'assunzione di Maria dipende più dal principio di *redemptio in utero* che dalla redenzione della Croce. Nato senza peccato per ospitare Cristo in pienezza di santità, il corpo di Maria non può soggiacere alla corruzione dei corpi, al castigo della morte (la morte si trasforma in sonno) o alla visione delle anime dannate²⁶.

Cristo non compie più il miracolo dell'assunzione della Madre al momento della morte - privilegio di Maria esaltato dalla chiesa orientale - ma opera su Maria la redenzione preveniente, cioè Maria è già redenta al momento del concepimento - quasi un diritto di Maria contemplato dalla chiesa latina - e dunque della *dormitio*. Durante l'assunzione la presenza di Cristo come salvatore di anime diviene superflua poiché la redenzione è già avvenuta. Cristo si ritrova, di solito con le altre due persone della Trinità, solo nella fase finale, l'incoronazione, attendendo l'arrivo di Maria nei cieli.

Nella chiesa latina, dopo l'oscillazione tra i dubbi dello pseudo-Girolamo e la maggiore aderenza ai dettati apocrifi dello pseudo-Agostino, prevale la posizione di s. Bonaventura (1274): l'assunzione di Maria non è completa se non in corpo e anima (JUGIE 1944, 400). La salita dell'anima coincide con l'assunzione in corpo risolvendo il nodo della salita del corpo dopo un tempo variabile (secondo le tradizioni delle singole chiese da uno a tre sino a 150 giorni) dalla prima fase del sonno-morte (con l'ascesa dell'anima). La salita dell'anima presuppone il ritorno dell'anima al corpo per la salita in corpo e anima. Con la coincidenza dei due momenti scompaiono le scene del ritorno dell'anima al corpo di Maria e della seconda salita.

Presente nelle opere del XV sec., l'*Assunzione* di Filippino Lippi, l'isolamento iconologico di Maria si impone nel XVI sec. superando gli

²⁴ CERULLI 1943, 3-4; TOSCHI 1949, 202.

²⁵ REAU 1957, 597-599; MALE 1986, 252 ss.; GRABAR 1988, 227.

²⁶ ENC. RELIGIONI 1970, I, 156.

attacchi di Giovanni Morcelli (1487) per una tradizione ritenuta apocrifia (VACCARI 1869, 233). Il *corpusculum* bizantino non viene più rappresentato. Nell'Assunta di Tiziano (1518) Maria è assunta in corpo e anima su di una nuvola sollevata da angeli. In basso gli apostoli. Cristo è assente. Presente nella tradizione medievale, il modello cattolico dell'assunzione di Maria prerodentata viene adoperato da Correggio (1528) per la decorazione pittorica della cupola del duomo di Parma (Cristo attende Maria in paradiso) e da Giulio Romano (1534) nei disegni preparatori (Fig. 13) per gli affreschi dell'abside maggiore del duomo di Mantova (OBERHUBER 1989a, 136). A Messina lo schema compare intorno al 1550-60 nella chiesa di s. Domenico con la statua montorsoliana dell'Assunta, ora distrutta, della cappella Cicala, modello per la statua dell'Assunta nel duomo di Messina (Fig. 14), opera di Vincenzo Tedeschi (1624) per la cappella Spatafora (SACCONE 1960, 124, 138).

Nel XIV e XV sec., il modello con Cristo presso il letto di Maria oppure in alto è presente in Italia nelle opere di Bartolo di Fredi, Michele Coltellini, Andrea Rizzo. Il bassorilievo di Andrea Orcagna a san Michele a Firenze mostra in basso il corpo addormentato della Vergine e Cristo accanto il letto con la piccola anima in braccio. In alto l'assunzione raffigura la Madonna adulta, dormiente, chiusa in una mandorla sorretta e accompagnata da angeli senza Cristo a fianco (MUÑOZ 1905, 176-186, figg. 133-141). L'azione di Cristo nell'assunzione di Maria raggiunge la massima concretezza espressiva nell'affresco (1435) del Maestro di Vignola nella Cappella della Rocca. Chiuso in una mandorla Cristo stringe di peso gambe e schiena di Maria anziana spiccando un salto verso il cielo (TOSCANO 1979, fig. 357).

Nel Museo Regionale di Messina è conservata una tavoletta anonima (Fig. 15), attribuita al XIV sec., rappresentante la *dormitio* (CONSOLI 1980, 58, fig. 130). Sullo sfondo di due edifici, Maria adulta è distesa sul letto attorniato dagli apostoli, da due donne e da un gruppo di uomini. Al centro della composizione Cristo abbraccia l'anima di Maria con gesto 'aperto'. Infatti Cristo tende la piccola figura all'esterno come in atto di porgerla a san Michele che però non è raffigurato. Gli angeli attorno a Cristo reggono candelieri con candele accese. La scena è inquadrata da due mandorle, la prima con Cristo e Alma Maria, la seconda con angeli. La seconda mandorla è sovrastata dal tetramorfo e la sua ampiezza corrisponde quasi alla larghezza del letto con cui sembra fusa in modo da richiamare lo schema compositivo della Vara

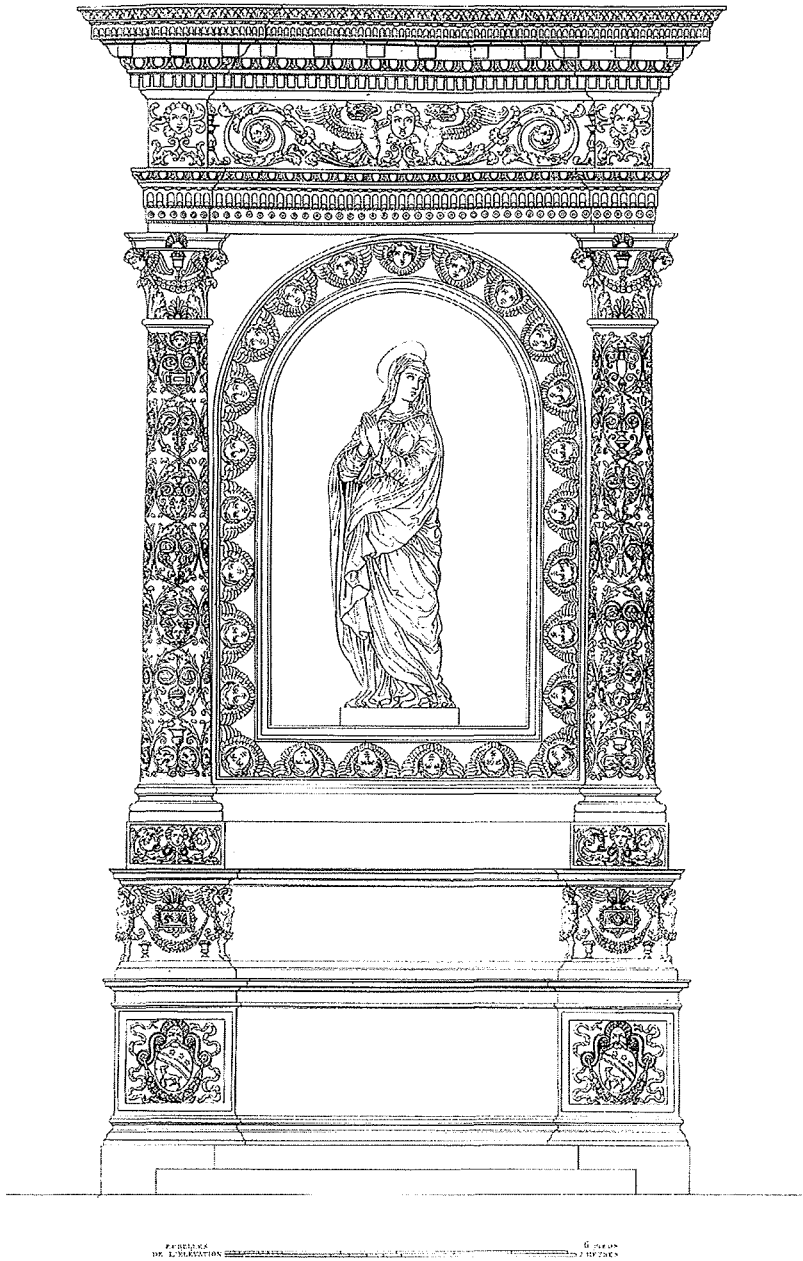


Fig. 14 - V. Tedeschi, *Assunzione di Maria* (1624), marmo, duomo di Messina (da HITTORFF E ZANTH 1835, tav. 5)

(triangolo-piramide su quadrato-cubo). Nella Vara la piramide che sovrasta la camera della *dormitio* è una variante della mandorla con angeli e la camera della *dormitio* è una variante del letto attorniato dagli apostoli.

A Castoreale, in provincia di Messina, lo schema si ripete senza le due mandorle in un'opera anonima (Fig. 16) del XV-XVI sec. (BILARDO 1986, 31-33). La perduta tavola del *Transito* di Salvo d'Antonio del 1508 (Fig. 17) per il duomo di Messina raffigura Cristo due volte: accanto il letto mentre cosparge il corpo di Maria con acqua benedetta (gesto assente nei testi di Caldo e Maurolico, e nella Vara ma che si ritrova effettuato da s. Pietro nel Breviario Grimani) e in alto chiuso in una mandorla (attornata da due cerchi di angeli, 12 all'interno, 4 all'esterno) con la piccola anima stretta in braccio (PUGLIATTI 1993, 30). In basso una figura distesa rappresenta l'ebreo senza l'angelo vendicatore.

Nel 1548 Giovanni Caniglia dipinge il *Transito, Assunzione e Incoronazione della Vergine* (Fig. 18) per la chiesa di s. Maria di Randazzo (Ivi, 203-204). La sequenza, adottata nella Vara di Randazzo (AGATI 1988, 139-143, fig. 99), ripete parzialmente quella messinese. Nella tavola di Randazzo la figura di Cristo non è accanto il letto dove riposa la Vergine anziana ma compare insieme a Maria fanciulla nella mandorla e nella incoronazione della Vergine adulta con la Trinità. Nel dipinto, particolarmente complesso per la sintesi di quasi tutte le soluzioni dell'Assunta (Maria è rappresentata in tre età ma non in *corpusculum*), sono raffigurati s. Tommaso con la cintola e s. Michele (presenti nella Vara di Randazzo e assenti nella Vara messinese). Nel *Transito* Cristo è assente dal letto della *dormitio* ma nella salita tende il braccio verso Maria sfiorandole il gomito senza sostenerla.

Nel *Transito* (1607) della chiesa madre di Gallodoro (Me) lo schema è ridotto alle sole due scene di *dormitio* e *coronatio* da Salvatore Mittica (DI GIACOMO 1990, 46-47). Maria è adulta. Cristo è raffigurato nella sola scena della *coronatio*. Nella Sicilia occidentale, Mario di Laurito raffigura (1536) nel soffitto dell'Annunziata di Palermo in due pannelli *dormitio* e *assumptio*. Maria è adulta (BARRICELLI 1981, tavv. 11-12). Cristo manca nella scena dell'*assumptio* ma è raffigurato in alto, in una piccola mandorla insieme a Maria, in trono nel pannello della *dormitio*. Il *Transito* di Vincenzo da Pavia e Giovanni Paolo Fondulli per la chiesa del Carmine a Sciacca, riprende Maria adulta distesa nel letto mentre il *corpusculum* sale da solo al cielo accolto



Fig. 15 - *Dormitio Virginis* (sec. XIV), Museo Regionale di Messina



Fig. 16 - Castoreale (Messina), chiesa di s. Maria degli Angeli, *Dormitio Virginis* (XV-XVI sec.) (da BILARDO 1986, tav. IV)

da Cristo che muove incontro (Ivi, tav. 50). Lo schema varia tradizioni siciliane (probabilmente motivi antonelliani o la *Dormitio* di Salvo d'Antonio) più che dipendere dall'iconografia fiamminga della *Dormitio* attribuita a Petrus Christus (Ivi, 31). La corrispondenza tra pittura e spettacoli è riscontrata nel XV sec. per le opere di fra Giovanni Angelico e Sandro Botticelli (RAGGHIANI 1972, 450-451, figg. 597, 598). A Randazzo *machina* e *Transito* seguono lo stesso schema. A Messina i cerchi angelici della Vara (4 angeli attorno al globo di Cristo nel carro del 1535, o il doppio cerchio di angeli del globo, o il cerchio inferiore) si possono mettere in relazione alle carole dell'*Assunzione* di Salvo d'Antonio e ai cerchi danzanti di angeli citati da Maurolico nelle *Rime* (43b, II), o al gruppo di angeli cantori e suonatori della *Adorazione dei pastori* (1533) di Polidoro da Caravaggio, ripreso in uno schizzo, con il cielo di nubi del trionfo di Carlo V (1535)²⁷.

Gli spettacoli sacri dell'assunzione di Maria seguono schemi consueti. A Pienza (1458) *et humo, aspectantium miraculis, Virginis habitu homo et qui angelis agebant, assumpti sunt in id coelum, quod manu et opera splendidissime structum erat*. Il corpo di Maria adulta (rappresentato da un uomo e non da un bambino o fanciullo) viene assunto in cielo mediante un gruppo di angeli. La rappresentazione, fatta in onore dell'elezione a pontefice di Enea Silvio Piccolomini, si conclude con l'incoronazione di Pio II (1458-1464) - ripetendo la scena conclusiva dell'assunzione - per mano della Vergine con un attore che impersona il neopapa. Qualche anno dopo, a Viterbo (1462) la rappresentazione dell'assunzione di Maria inizia con l'annuncio di un angelo del miracolo che sta per compiersi: il sepolcro di Maria si apre; esce una giovinetta sostenuta dalle mani di angeli; la giovinetta lascia cadere il cintolo e sale in cielo cantando; le viene incontro il Figlio che la bacia in fronte e la presenta all'Eterno Padre ponendola alla sua destra (D'ANCONA 1891, I, 242, 282).

²⁷ DE CASTRIS 1989, 146, XI b.1. De Castris mette il disegno in relazione al dipinto dell'*Adorazione* ma ritiene infondata l'ipotesi di Marabottini e Ravelli secondo cui lo schizzo serve alla costruzione, secondo un progetto di Polidoro, della *machina* del cielo di nubi nel trionfo del 1535. Tuttavia se è da scartare l'ipotesi dello schizzo come progetto *ex novo* di Polidoro per il cielo di nubi, non è da escludere la citazione della *machina* festiva nel gruppo di angeli.



Fig. 17 - da S. d'Antonio, *Dormitio Virginis*, duomo di Messina (in SAMPERI 1644, 52)

Con l'imperatore Maurizio (582-602) la festa dell'Assunta viene fissata al 15 agosto e introdotta in tutto l'impero bizantino. A Roma è imposta da Sergio I (687-701). Nel IX sec., con il concilio di Mayence (813), la festa abbandona il titolo *dormitio* per *assumptio*. Con Pasquale I (817-824) la morte della Vergine passa in secondo piano. L'aspetto principale è la resurrezione gloriosa e l'assunzione in corpo e anima. Nella chiesa latina permangono insieme posizioni di scetticismo e piena accoglienza dell'assunzione, e il breviario d'Ussuard (869-877) viene improntato secondo la posizione scettica dello pseudo-Girolamo - entrata dell'anima della Vergine nella gloria - che dalla fine del XIII sec. corrisponde sempre meno alla dottrina comunemente accettata dell'entrata in anima e corpo (JUGIE 1944, 197, 358-362).

Sulla spinta delle critiche protestanti, la riforma del breviario (1568) e del martirologio (1584) elimina i dubbi dello pseudo-Girolamo e impone le tesi dello pseudo-Agostino introducendo nella liturgia latina i testi delle *Omelie* di s. Atanasio e s. Giovanni Damasceno. Dopo il concilio di Trento non credere all'assunzione in corpo e anima di Maria non è più temerario ma erroneo e poi eretico.

Le varianti legate alla pietà popolare, come il cintolo di s. Tommaso o la presenza delle pie donne, tornano nel XVII sec.. Ma teologi e pittori non coinvolgono più Cristo. Cristo, se raffigurato, è in cielo in atto di andare incontro alla Vergine. L'interesse è rivolto a particolari di secondaria importanza, a nostro avviso, rispetto alla presenza del Salvatore. Le dispute per l'esecuzione dell'*Assunzione* (1585) di Scipione Pulzone, il cui modello è ripetuto da Ludovico Carracci (1587-87 e 1601), coinvolgono Paleotti e Sigonio per definire età della Vergine (circa 70 anni), numero degli apostoli, rappresentazione dell'ascensione di Maria insieme agli apostoli (avvenute per alcune tradizioni in tempi diversi) oppure sguardo degli apostoli rivolto verso il sepolcro vuoto o in alto²⁸, ma non la presenza di Cristo.

Con il Concilio di Trento, l'esecuzione delle immagini sacre entra in stretto rapporto allo studio delle storie sacre. Vengono ammesse le tradizioni popolari purché non introducano novità e inesattezze. La presenza di angeli è l'unica indicazione della forza agente di Dio. Il

²⁸ GILIO 1564, 24-25, 42; PALEOTTI 1582, I, XXIII; PRODI 1965, 121-188; TOSCANO 1981, 287-296.



Fig. 18 - G. Caniglia, *Transito, assunzione, incoronazione della Vergine*, chiesa di s. Maria, Randazzo (Catania) (da PUGLIATTI 1993, 204 fig. 202)

tema dell'assunzione di Maria, attaccato dai protestanti, viene fissato secondo il modello dell'assenza di Cristo già con le rappresentazioni sacre del XV sec.: uscita dal sepolcro, angeli che trasportano Maria (in corpo e anima) al cielo, Cristo che incontra la Madre in paradiso, a volte alla presenza dell'Eterno.

Il sistema di controllo dei libri esteso dalla Controriforma alle immagini, applica le norme indicate nei concili (PALEOTTI 1961, I, XXIII). Paleotti si richiama (Ivi, IX) al concilio di Gelasio I e al primo elenco di testi eretici o apocrifi seguiti nell'iconografia della Vara di Messina. Il mantenimento dell'iconografia della Vara alla fine del XVI sec. dipende dal principio della conservazione delle tradizioni locali. L'assunzione, pur nella forma della sola ascesa dell'anima della Vara, è una verità accettata per il consenso tacito dei fedeli e la pratica secolare della chiesa. Il culto pubblico è tanto più pio e probabile quanto più è creduto, approvato da dottori e praticato da fedeli, secondo il parere di Pietro Canisio (JUGIE 1944, 410-412), dal 1564 al 1570 di stanza nel collegio di Messina.

Secondo Matteo Caldo e Francesco Maurolico (cfr. 5.5.), l'Alma Maria è incoronata dopo la salita dell'anima. La Vara è basata sulla tradizione del testo della *Leggenda Aurea* (anima portata da Cristo, salita del corpo al cielo dopo tre giorni) più che al testo dello pseudo-Melitone (anima sollevata dall'arcangelo Michele, salita al cielo in corpo - subito dopo la tumulazione - e anima per mezzo di angeli).

Nella Vara, il gesto del braccio teso di Cristo con in mano l'Alma Maria è raramente rappresentato nella iconografia cristiana e sembra anche tradurre lo schema compositivo classico del palladio sorretto da Minerva o la vittoria alata da Giove. A Giove, come vedremo, viene paragonato Dio Padre-Cristo da Maurolico nelle *Rime* mentre la figura della vittoria alata sorretta dall'imperatore si ripete nel carro del 1535. L'Alma Maria con le alette si trova nella Vara di Palmi (fine XVI sec.) ma non nell'immagine di Samperi.

Nel XV-XVI sec. le raffigurazioni del trionfo di Maria seguono quasi del tutto gli schemi classici dei trionfi dei Cesari. Nel libro delle *Ore della Vergine* di Geoffry Tory del 1542, Maria siede in trono in cima ad un carro tirato da due liocorni, preceduto dalle virtù cardinali, muse, ancelle e accompagnato da *dames captives*. Il corteo si snoda in una via urbana tra palazzi e logge con spettatori, mentre un angelo dal carro saluta Maria che guarda in cielo incontro ad un Bambino che regge la croce (MALE 1978, 266-267).

Nella Vara il trionfo di Maria mette in equilibrio schemi medievali e classici, apre il circuito della mandorla e sdoppia l'asse centrale di Cristo, che non stringe più al petto l'Alma, per attraversare lo spazio nella dimensione tridimensionale. Sino al 1678-1690, la presenza di un bambino di 4-7 anni raffigura ascesa e trionfo dell'anima di Maria il cui corpo rimane nella camera della *dormitio*. Solo a partire dal 1678-90, quando una fanciulla sostituisce il bambino, la Vara rappresenta Maria giovane assunta in corpo e anima, con il corpo adulto lasciato in basso nella camera della *dormitio*. La presenza di apostoli, angeli, patriarchi e profeti partecipa alla salita in una o in entrambe le soluzioni, anzi profeti e patriarchi, Enoch ed Elia, sono esempi di assunzione in anima e corpo precedenti Maria (HEINZ-MOHR 1995, 55-57).

I volti di sole e luna appartengono alla tradizione orientale trasmessa in Europa nel XII-XIII sec. e simboleggiano un canone di bellezza umana raccolto anche da Villard de Honnecourt (BALTRUSAITIS 1973, 160-161). Troviamo i volti dei due astri in vignette del *De vita* di Caldo (1556, 32v) e del *De Gestis* (1556a, 50r) e della *Cosmografia* (1558, 133r, 137v) di Maurolico (Fig. 19).

Gli angeli modificano le ruote di sole e luna in ruote della fortuna senza, rimanendo a testa in su, l'alternanza negativa. Ruotando a testa in su con sole e luna, gli angeli simboleggiano la costante fortuna e l'eterna bellezza spirituale di Maria nei cieli. Sole e luna possono leggersi come riferimenti a Cristo (sole) e a Maria (luna) oppure come doppio riferimento mariano (*ut sol, ut luna*). Nel XII Sermone (III, 1) Bernardino da Siena interpreta un passo del *Cantico dei Cantici* (6, 10) - *chi è costei che sorge come l'aurora, bella come la luna, fulgida come il sole* - in riferimento all'ascensione e assunzione di Maria: l'anima sale in cielo *sicut Sol fulgens* mentre il corpo viene assunto *sicut luna perfecta*. In questo caso astri e anime assistono ed indicano le due fasi.

Maurolico, il primo autore che cita Vara e statua gigantesca, definisce il carro una *lectica* portata per le vie della città. La *lectica* è la Vara come Maurolico accenna nel suo diario per la festa del 1570 (cfr. 6.8.) La differenza che intercorre tra statua gigantesca e Vara è chiara: *lectica repraesentat Assumptionem*, mentre *lectica et gigantea statua renovatae sunt*. Maurolico richiama la statua di Zanclo nel primo libro del *Compendio* in merito alla fondazione mitologica della città, alla storicità dei giganti e non all'assunzione. La *statua gigantea* citata nel 1547 può riferirsi a Zanclo ma anche, come vedremo, alla Vergine a cavallo citata da Bonfiglio. In ogni caso la *statua* è una macchina differente dalla *lectica*.

La *lectica* è letto funerario fermo (*dormitio*) e letto funerario mobile (*exequiae*) ma non indica in modo chiaro se l'assunzione è in corpo e/o in anima di Maria. Per Samperi il carro è una rappresentazione parziale del mistero dell'assunzione di Maria, e raffigura la squadra degli angeli che accompagna l'anima della Vergine mentre gli apostoli assistono il corpo.

Bonfiglio chiama la macchina *Bara* e mette il carro in rapporto alla festa ma non in modo diretto al mistero dell'assunzione. Nel 1591 Gotho adopera *Bara* per indicare *machine* con gruppi di figure a tutto rilievo di soggetto religioso, differenziate da *cassa*, più vicine al senso moderno di bara, per custodire le reliquie²⁹. *Vara* o *bara* è un carro trionfale di soggetto religioso che non contiene reliquie. *Cassa* o *caxa* è un carro trionfale contenente reliquie, come a Catania (1514) per la festa di s. Agata (ISGRÒ 1981, 148).

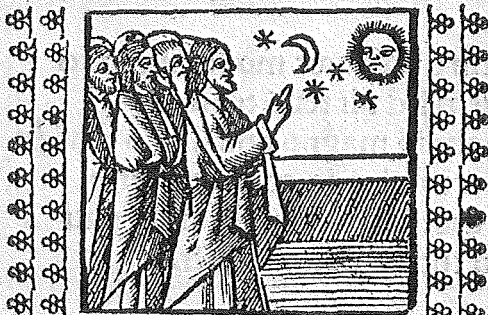
Nella *Vara* si possono così distinguere due principali parti iconografico-compositive: la *lectica* o camera cubica della *dormitio*, e la *piramide* o trionfo dell'anima di Maria portata da Cristo. *Lectica* e *piramide*, sorrette dal cippo, costituiscono la *Vara*.

I riferimenti di Caldo e Maurolico³⁰ a Dionigi l'Areopagita pongono l'accento sul trionfo dell'anima e sul significato di *theodokos* (sede di Dio) e *zoarkikos* (principio di vita) del corpo di Maria. La più antica immagine della *Vara* (Fig. 1) oggi posseduta non indica la forma del rivestimento ma la struttura metallica. Le colonne descritte nel carro del 1535 (a meno di una trasformazione legata al trionfo di Carlo V) sembrano indicare nella camera della *dormitio* la casa di Maria a Gerusalemme. Le nuvole che rivestono i pilastri angolari possono indicare i luoghi della casa di Maria o della valle Giosafat riferendosi al momento successivo della venuta di Cristo. Le nuvole sono il mezzo di passaggio tra *dormitio* e trionfo sul braccio di Cristo, non essendo rappresentato sul carro un momento ascensionale, forse affidato - per la salita dell'anima e/o del corpo - ad una *machina* del cielo non più adoperata dopo il 1535 (cfr. 6.1.). L'uso della forma delle rocce può

²⁹ GOTHO 1591, 153, 155, 159; cfr. PUZZOLO SIGILLO 1927b, 298-299. Sul termine v. 6.8.

³⁰ MAUROLICO 1568, 53a-53b: *assumptio sanctissimae Dei genitricis et virginis Mariae, cui Mausoleum in valle Iosaphat ad radice Oliveti montis cernitur cuius exequiis apostolos omnes interfuisse Dyonisius Areopagita scribit.*

erant eodem loco iam recepti
in sembla li discipuli & parati.
manda soi gratii dari pater bonus
& factus est repente caelo sonus



Spiritus sanctus domum reluxit
impleuit, ac descendit tanquam ignis
supra la testa a tutti in vno instanti
quilibet factus est propheta in sonis

de Capp
ex Asia,
ex Phryg
& Libya

Aderant
profeliti
& creres
dicebant
cosi excel
in linguis

Stans aut
cu audaci
de Iesu di
& d'...

ccenturi
o beato.
recturi
Christo porte,
se torte

doctrina
eccio Peruditi
a divina
graditi
luchi
& sancta cruchi

potente
fulminando
dente
latando
igani

cnivi derenda, al prelente non e.
ecco ch'è prisà con piu terre susa
& restituta a l'Africano Re
dal nostro Vicere Gonsaga, & Doria,
digni d'eterna laude & di memoria.



Ecciesii collegiati: & monasteri
religiufi & deuoti perfuni
placati a deo con voti & con pregheri
fachiti sacrificii & sancti duni
chi'ndi perduni l'erruri passati

Fig. 19 - Volti di sole e luna (in CALDO 1556, 32v; MAUROLICO 1556, 50r)

indicare solo il luogo del sepolcro mentre il tronco può riferirsi a Maria come l'assunta discendente dall'Albero di Jesse e come la terra da cui ha origine l'albero della vita.

Dal punto di vista formale, la composizione di quadrato e rettangolo o timpano, oppure di due volumi, cubo e piramide che si ritrova nel mondo classico con la tomba di Porsenna, corrisponde alla tipologia di tomba aristocratica maggiormente diffusa nel XIII sec. soprattutto nel nord Europa, Inghilterra e Francia, e nei territori italiani sotto gli angioini, o a Roma con la tomba di Onorio IV in s. Maria in Aracoeli, la tomba di Bonifacio VIII o l'altare *Mortuorum* nella basilica di s. Pietro.

Come nella Vara, sul letto, inserito in una figura quadrata, è distesa la figura del defunto. La parte superiore è una piramide o baldacchino sorretta da colonnette angolari con in cima la croce, o la figura di Cristo o, più tardi, da scene, Crocifissione o Madonna con Bambino accompagnata da angeli, composte da più figure (sec. XIV-XV). Agli angoli sono posti angeli che aprono le cortine del letto mostrando allo sguardo il defunto. Nelle tombe scaligere, piramide e cubo, il defunto è rappresentato a cavallo. Più tardi (tomba di Ruggero di Sanseverino a s. Giovanni a Carbonara o del cardinal Minutolo nel duomo di Napoli, sec. XV) si ritrova il baldacchino che racchiude il letto funerario completato da una seconda piramide più piccola (KÜHLENTHAL 1976, 31-7, figg.17-24).

Nelle tombe la decorazione riprende scene di *exequiae* o motivi tratti dalla resurrezione di Cristo o dall'assunzione di Maria.

Nel monumento a Beatrice di Provenza (1267), con schema cubo e piramide sdoppiato, la celebrazione rielabora le scene (Fig. 20) dell'assunzione di Maria (GARDNER 1988, 51-54, ff. 30-32). In cima alla composizione presiede Cristo, racchiuso in una nuvola e attorniato da angeli canori e suonatori, che accoglie l'anima di Beatrice incensata e portata in cielo su una nuvola da due angeli. L'assunzione di Beatrice è rappresentata nel soffitto del baldacchino. Il letto viene circondato da un bassorilievo con gli apostoli. Il soffitto della camera mortuaria è decorato a stelle. Temi tratti dall'assunzione di Maria sono adoperati più tardi nella tomba del cardinale Filippo d'Alençon (1448) a s. Maria in Trastevere a Roma sullo schema di Andrea Orcagna per il tabernacolo di s. Michele a Firenze.

Il tondo con la rappresentazione dell'universo e Cristo che regge il mondo decora il timpano della tomba del cardinale Hugues Aycelin

(1297) a Clermon-Ferrand, la cui anima viene raffigurata sorretta da due santi su un telo in mezzo alla Vergine e Cristo. La piazza del duomo (sino al XVI sec.) e la cattedrale di Messina erano luoghi di sepoltura. I monumenti funerari sulla piazza sono scomparsi e i due sopravvissuti nella cattedrale, monumento Guidotto e tomba dei cinque arcivescovi, sono incompleti.

Sorretta da mensole, la tomba Guidotto (1333) ospita la figura distesa dell'arcivescovo³¹. La statua della Madonna con Bambino, oggi al Museo Regionale di Messina, era collegata alla parte inferiore della tomba probabilmente da una piramide con angeli reggicortine e cortine aperte. Il monumento dei cinque arcivescovi utilizza elementi provenienti da tombe diverse. Sul basamento le colonnine circondano lo spazio dove di norma riposa la figura del defunto. In alto una lastra chiude il sepolcro ed è assente la piramide. La tipologia della tomba aristocratica è accolta da Guido delle Colonne (1936, XII 177) che descrive il monumento di Ettore come un tabernacolo posto su quattro colonne, un cubo sormontato da una piramide, in cima la statua del defunto, ai lati 4 figure angeliche: *statuerunt enim predicti magistri [...] quoddam thabernaculum [...] quod super iiiior columpnas [...] regeretur [...] in quarum qualibet columpnarum firmata erat quedam ymago aspectum angelicum representans [...] in excelso vero testudinis ipsius tabernaculi supra culmen predicti magistri constituerunt quandam auream statuam, similitudinem Hectoris.*

La Vara di Messina, nella composizione e decorazione attuali, sviluppa schemi funerari aulici di matrice duecentesca: le quattro figure angolari che nel carro del 1535 rappresentano le virtù cardinali, sembrano derivare dal tipo degli angeli reggicortina che perdono la primitiva funzione già nel XVI sec.; la camera della *dormitio* mantiene l'ultima cortina sino al XIX sec.; la figura di Cristo sovrasta la Vara e il corpo della Vergine dormiente; il corpo riposa chiuso in un cubo con sopra una piramide; il letto viene circondato da angeli e apostoli come nelle rappresentazioni, sempre più ricche in seguito, duecentesche. Elementi perduti del corredo iconografico della Vara sono palme, cortine, colonne angolari (trasformate in tronchi, rocce e nuvole),

³¹ CAMPAGNA CICALA 1994, 219-214. Il portale è attribuito prima del 1412. Sulla figura dell'arcivescovo di Messina (1304-1333) Guidotto d'Abbate, MARTINO 1993.

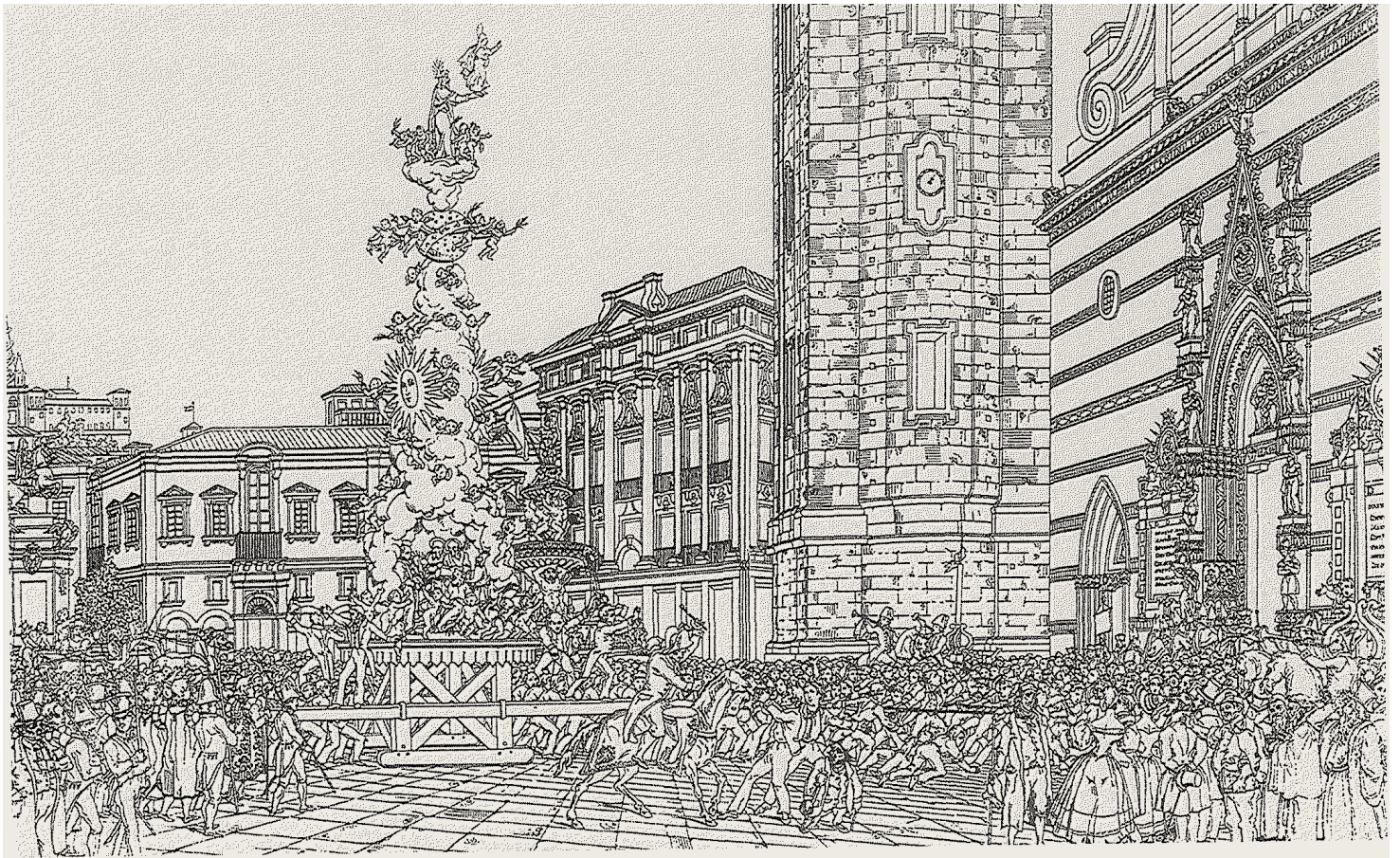


Fig. 21 - M. Panebianco e A. Minasi (1842 ca.), *Vara e portale maggiore della cattedrale di Messina*



Fig. 22 - *Vara e portale della cattedrale di Messina* (agosto 1995)

angeli con incensieri e angeli reggicortine (mantenuti senza le funzioni iniziali), ebreo e assalto degli ebrei al feretro della Vergine durante le *exequiae* (scena di battaglia eseguita presso la Vara, come per i carri romani e i trionfi medievali³²). Il corredo decorativo attraversa gotico, rinascimento, barocco per fissarsi in un barocchetto novecentesco tra 1926 e 1953.

Globi di mondo e universo, ruote di sole e luna, accompagnamento delle gerarchie celesti (apostoli, patriarchi, profeti, angeli, cherubini, serafini, ecc.) accolgono e trasformano corredo iconografico e disposizione usualmente presentati nei timpani funerari ma adoperati anche nei carri trionfali dei re aragonesi allestiti in Spagna, a Napoli o L'Aquila³³.

Al banchetto dell'incoronazione di Fernando l'Onesto (1414), un carro mobile su ruote muove in senso contrario uno all'altro tre cerchi sovrapposti con angeli suonatori e cantori. In cima un fanciullo incorona la Vergine (SHERGOLD 1967, 116-119). Nel trionfo napoletano di Alfonso il Magnanimo (1443) un giovane con armatura e scettro in veste di Alessandro o Cesare sovrasta un globo dipinto su un carro. Le due tipologie (cerchi orizzontali ruotanti con angeli e Vergine incoronata da giovane + giovane su globo) si ritrovano sulla Vara.

La Vara sviluppa sul modello della tomba (cubo della camera della *dormitio* e piramide) e in una successione più articolata e meccanica, gli apparati dei due carri aragonesi. Il carro di Alfonso non sembra avere un meccanismo interno per la rotazione del globo (su cui insiste una figura e non due), come nel carro di Fernando le due figure superiori non sovrastano un globo e il movimento è riferito solo a cerchi orizzontali (e non verticali) di angeli.

Nel carro di Fernando la figura della Vergine rappresenta una donna adulta che presiede l'asse del carro, in subordine l'angelo offre la corona. Angelo e Vergine sono separati. Sulla Vara la composizione è inversa: Cristo presiede l'asse del carro e porta sul palmo della mano la piccola anima di Maria. Le due figure sono unite. Carri iberici, Vara

³² MAXWELL 1992, 848, 858. Gli scontri rappresentano scene militari o religiose (angeli-mori, angeli-diavoli). Cfr. CALDO 1556, 37v II, I-V, 37r; PITRÈ 1898, 166.

³³ Cfr. MAXWELL 1992, 847-875; ID. 1994, 641-667. Rispetto alle tradizioni iberiche le figure viventi delle *machine* messinesi non portano maschere (a parte, secondo Bonfiglio, i saraceni che accompagnano il Cammello).

e cielo di nubi - (con 24 angeli discendenti descritti da D'Alibrando) simile al cielo di nubi (con un angelo discendente) allestito per l'incoronazione di Martino I d'Aragona (1399) e a Napoli nella chiesa di s. Lorenzo (1506) - sviluppano comuni matrici mediterranee influenzandosi reciprocamente. I carri iberici possono aver influito su una *machina* festiva già esistente, la Vara (modellata secondo norme comuni ai carri beneventani del 1119) (cfr. 6.9), arricchendola di ulteriori parti o scene religiose come il mistero dell'Assunta di Elche in Catalogna rappresentato già nel 1266.

Il carro di Fernando adopera in campo politico simboli derivati dal teatro religioso, come l'incoronazione della Vergine prestata ad un banchetto reale, il cui tema è presente nel portale del duomo di Messina a partire dal 1282. La descrizione di D'Alibrando risale al 1535 ed è riferita all'allestimento di Carlo V non all'origine dei carri.

Gli elementi dei carri aragonesi possono essere stati utilizzati nel 1535 per costruire il trionfo di Carlo V, ma, oltre l'indicazione di Bonfiglio sull'esistenza della Vara prima del 1535, la distanza temporale sembra eccessiva per utilizzare *ex novo* modelli del XIV-XV sec. se non già presenti e trasmessi dal teatro sacro alle celebrazioni profane.

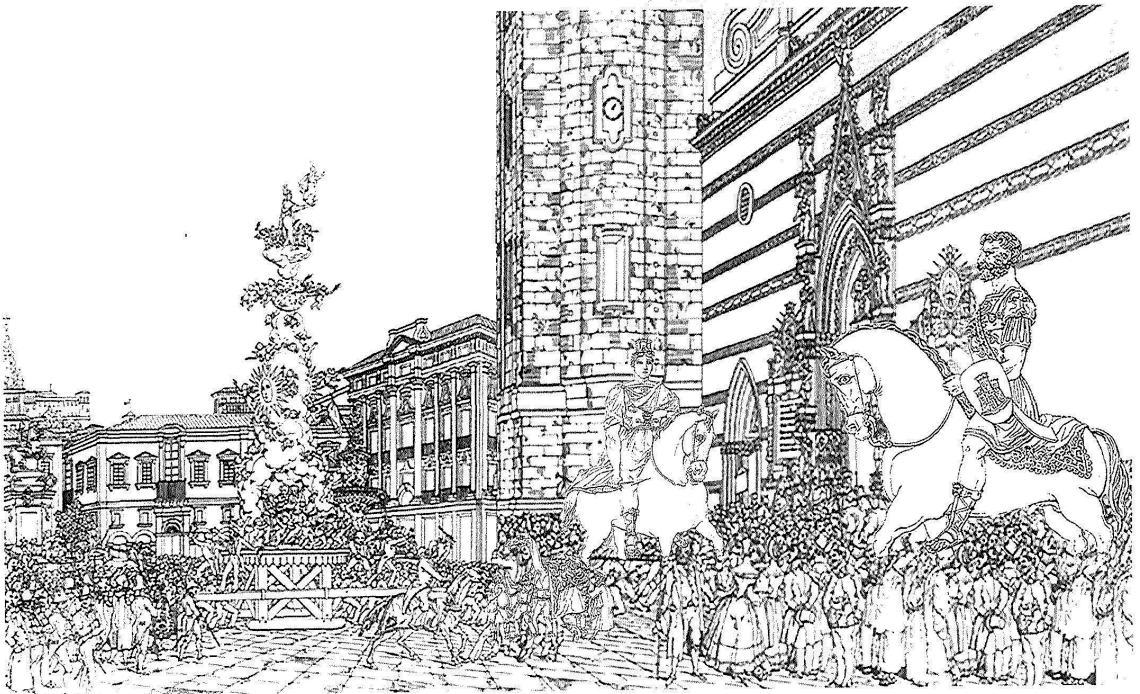


Fig. 23 - Messina, piazza del duomo, disposizione delle *machine* sino alla fine del XIX sec.