

Don Federico Corrubolo

LA MADONNA DEL DIVINO AMORE

*LA STORIA DELL’AFFRESCO.
L’AFFRESCO DELLA STORIA*



Roma, *pro manuscripto*
7 Gennaio 2023

PRESENTAZIONE

Ho richiesto a don Federico Corrubolo di mettere per iscritto le conferenze tenute ai seminaristi del Santuario della Madonna del Divino Amore sulla storia di questo antico affresco. Le sue ricerche rappresentano infatti una nuova tappa negli studi storici su questo tema, e le sue ipotesi si sforzano di mettere insieme il maggior numero possibile di testimonianze scritte, artistiche e monumentali che riguardano l'affresco della Vergine, il tempo della sua nascita e dello sviluppo della devozione nel corso dei secoli. Potranno certamente tornare utili non solo agli studiosi per approfondire i vari temi, ma anche ai pellegrini che desiderano conoscere meglio la storia di questa immagine così cara e venerata dal popolo romano.

Come suggerisce il titolo di quest'opera, la storia dell'affresco è intessuta proprio dall'affresco della storia, di tante storie piccole e grandi: di Re e di Papi ma anche di contadini, carbonai, eremiti e popolani che di secolo in secolo hanno tramandato l'amore per la Vergine Santa ripetendosi questo bel titolo, ormai parte integrante della fede di tutti i romani.

Anche noi oggi desideriamo unirci all'ininterrotto pellegrinaggio dei fedeli e dei devoti che per secoli hanno affidato a Maria le gioie e i dolori, le tristezze e le speranze della loro vita. Anche noi vogliamo cantare Maria non solo con la voce del cuore ma anche con l'intelligenza della mente, così come ci invita a fare Sant'Agostino, raccogliendo con commozione e gratitudine l'eco di tanta grazia e di tanto amore che ci perviene dai secoli passati.

Enrico Card. Feroci

INTRODUZIONE

Questo piccolo sussidio è nato per raccontare la storia dell'affresco della Madonna del Divino Amore, presentare le ipotesi più fondate sulla sua origine e tentare di illuminare il mistero che da tanti secoli la circonda. Quando, da chi e perché è stata dipinta? Qual era in origine il suo significato, il suo scopo, il suo messaggio?

Molti pensano che non sia importante farsi tutte queste domande, che tanto non servono: quel che conta è voler bene a Maria e basta: la Madonna guarda il cuore.

Molti altri ritengono che mettersi a studiare potrebbe mandare in crisi le certezze della fede, e preferiscono lasciar perdere: in fondo sono solo ipotesi umane che non cambiano la sostanza delle cose che contano; quindi, se ne può fare a meno.

Certamente il tesoro più prezioso del Santuario, dopo la cara immagine della Madonna del Divino Amore è proprio l'amore dei pellegrini che ogni giorno, da più di duecentocinquant'anni si rivolgono a lei con preghiere, canti, fiori, lumini, lacrime e tantissimi *ex-voto*. Ogni giorno nuove preghiere, canti, fiori e lumini vanno ad aggiungersi a quelli del giorno prima. Sarà così per secoli: un moto spontaneo del cuore, senza tante domande. L'onda misteriosa ed inesauribile dell'amore di tutto il popolo cristiano per Maria non ha bisogno della storia o della teologia per alimentarsi. Vive di una forza sua, quella dello Spirito Santo, del Divino Amore. La conoscenza della storia non aggiunge e non toglie nulla al valore immenso dell'amore di ogni anima per Maria. Può però accrescerne l'intensità, la dolcezza, la commozione; vogliamo dare spazio anche al desiderio di conoscerla meglio: un aiuto che può essere utile, ma non è affatto indispensabile. Chi prega col cuore non ne ha bisogno; chi vuol farlo anche con la mente non ha che da proseguire la lettura...

CAPITOLO I
LA MADONNA COL BAMBINO
una storia di amore e di premure

Quando, da chi e perché è stata dipinta la Madonna del Divino Amore? A questa domanda le risposte sono molto vaghe e tutte corredate dal *forse*. Sul *quando*, di solito si ripete nel XIII o XIV secolo; sul *da chi* si invoca un alunno della scuola romana di Pietro Cavallini; circa il *perché* si fa riferimento alla consuetudine medievale di porre la Madonna come custode protettrice delle mura. Anche il titolo *Madonna del divino amore* non è mai stato approfondito più di tanto: per esso si chiama in causa una generica *devozione popolare*, senza ulteriori spiegazioni.

In realtà se si osserva con grande attenzione l'affresco del Santuario e si esaminano i suoi particolari, la sua storia emerge in modo sorprendente. Non dobbiamo andare a cercare chissà dove: per quanto possa sembrare banale, il punto di partenza è l'immagine stessa come la vediamo oggi. L'intenzione del pittore era ovviamente quella di raffigurare la Vergine Maria e Cristo suo Figlio, ma occorre fare attenzione ad alcuni dettagli (fig. 1).

L'affresco rappresenta la Santa Madre di Dio, a mezzo busto, con in braccio Gesù Bambino due angeli in ginocchio in atto di venerazione (con in mano il turibolo e l'aspersorio) il tutto sovrastato da una grande colomba bianca ad ali aperte nell'atto di scendere sulla Madonna ed il Bambino. La colomba sembra uscire da un grande sipario: una grande tenda verde rappresa ai lati le lascia pieno campo centrale. Vi sono due figure maggiori: la Madre ed il bambino; due di secondo ordine (gli angeli) ed infine un soggetto singolare: la colomba.

Sono presenti nell'affresco anche altri elementi: il transetto in pietra a cui è affissa una tenda color oro vecchio che è stata posta quasi come schienale al trono su cui è seduta la Vergine Madre. Il trono in effetti è poco visibile, ma si sostiene che vi sia per via del rosso cuscino su cui è seduta la Madre: due lembi a destra e sinistra, di un rosso pompeiano, sono ben visibili. Anche una linea retta all'altezza dei piedi del Bambino è segnalata ... ma mancano dati tecnici ed artistici per poterne definire il ruolo o il significato.

Senza dubbio la figura più importante che da significato all'affresco è il Bambino sul braccio *destro* della Madre. Nella stragrande maggioranza dei casi il Bambino si trova raffigurato sul braccio *sinistro*. Che si tratti di un dettaglio insolito lo si ricava anche dall'antico nome bizantino di questo modello: *dexiokratoùsa*, che significa per l'appunto *Colei che porta il Bambino sul braccio destro*.

Dal momento che l'affresco è certamente tardomedievale (circa 1200-1300), il pittore ha seguito le norme dell'arte del suo tempo, che prescrivevano sempre un modello precedente al quale ispirarsi: ma nella Roma del Medioevo, quante immagini avrebbero potuto fare da modello alla Madonna del Divino Amore? Ovviamente solo quelle col Bambino sul braccio destro. La città di Roma è strapiena di centinaia e centinaia immagini mariane, di ogni tipo e di ogni epoca, ma se ci mettiamo a cercare Madonne col Bambino sul braccio destro di epoca tardomedievale, ne troviamo *soltanto tre*.

La *Madonna del Foro* nella chiesa del SS. Nome di Maria al Foro Traiano, del XI-XII secolo (fig. 2);
La *Madonna della Salute* (detta anche *Madonna di San Gregorio*), nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, ai fori imperiali (XIII secolo: fig. 3);
La *Madonna del Conforto* nella chiesa di Santa Francesca Romana (sempre ai fori imperiali): dipinta nel '500 su un modello duecentesco (fig. 4).

Queste sono le uniche tre immagini medievali in tutta Roma a presentare il Bambino sul braccio *destro* della Madre, e si trovano tutte e tre in chiese affacciate sui Fori imperiali; in tutte e tre le mani di Madre e Figlio sono nella stessa posizione; tutte e tre infine hanno le guance di Maria lievemente arrossate. Le somiglianze sono troppe per parlare di semplici coincidenze...

Ci sono per la verità anche alcune differenze che riguardano la mano sinistra del Bambino: è vuota nella *Madonna del Foro*, afferra la mano di Maria nella *Madonna della salute*, stringe un piccolo rotolo chiuso nella *Madonna del Conforto*. Quest'ultimo particolare è rivelatore.

Nella *Madonna del Divino Amore* le mani di Madre e Figlio e le guance di Maria sono le stesse delle immagini dei fori imperiali. Però c'è una differenza che lega il nostro affresco in modo chiaro all'ultima delle tre, cioè la *Madonna del Conforto*: la mano sinistra del Bambino stringe un piccolo rotolo (ancora visibile, anche se a fatica): osservandole insieme si capisce bene che la posa dei soggetti è la stessa, che la *Madonna del Conforto* è il modello più prossimo alla *Madonna del Divino Amore*. Perché il suo pittore ha voluto riprodurre proprio *questa* immagine e non le altre due? Per rispondere dobbiamo cercare di conoscerla più da vicino.

Fino a metà del Novecento, della *Madonna del Conforto* si sapeva solo che era il completamento cinquecentesco di un antico dipinto medievale. Alcuni grossolani rimaneggiamenti ottocenteschi l'avevano ridotta in pessimo stato. Urgeva un restauro che fu commissionato durante l'Anno Santo del 1950. Dopo aver tolto i pesanti ritocchi ottocenteschi, il restauratore Pico Cellini ritrovò i volti medievali della Madonna e del Bambino e si accorse di uno strano particolare: non erano dipinti direttamente sul legno ma sopra una tela incollata alla tavola. Con grande cautela cominciò a staccare la tela del volto della Madonna per vedere cosa c'era sotto. Trovò un *altro* volto della Vergine, di quasi mille anni più antico, che era stato dipinto sopra uno strato di lino finissimo incollato anch'esso sulla tavola (fig. 5). Allo stesso modo, sotto il volto di Gesù Bambino ce n'era un altro, molto deteriorato ma sempre dipinto su lino e incollato allo stesso modo. Riavutosi dallo stupore, Cellini iniziò a chiedersi chi avesse dipinto quei volti e (soprattutto) perché da secoli stessero nascosti là sotto. Non aveva però il tempo di farsi troppe domande, anche perché il restauro si era complicato: ora non aveva più una icona da restaurare ma due... decise quindi di prendere la tavola con i volti su lino, portarla in sagrestia e di proseguire il restauro che aveva iniziato. I volti della tela medievale li avrebbe invece messi su una nuova tavola dove avrebbe ridipinto a mano il disegno e i colori della tavola originaria. Siccome però le impronte dei volti antichi erano rimaste anche sul retro della tela medievale, sulla tavola dove avrebbe dipinto tutto fece due buchi e vi pose le tele racchiuse nel *plexiglas*, per renderle visibili da tutte e due le parti. Entrambe le icone sono ancora oggi nella chiesa di Santa Francesca Romana ai Fori Imperiali. Si usa chiamare *icona di S. Maria Nova* quella più antica, che Cellini sistemò in sacrestia (*S. Maria Nova* era il nome della Chiesa prima di ospitare il corpo di S. Francesca Romana). Il nome di *Madonna del Conforto*, che risale al Settecento, è invece impiegato per designare il rifacimento che include i due volti medievali, posto nel luogo originario, cioè sopra l'altar maggiore. Gli occhi degli studiosi si appuntarono sull'*icona di S. Maria Nova*. Si trattava infatti di una immagine carica di misteri...

I volti di Maria e del Bambino erano veramente molto antichi: risalivano almeno al sesto secolo dopo Cristo ed erano dipinti ad *encausto*. Si trattava di una tecnica di epoca romana, molto difficile, che richiedeva una grande abilità. I colori erano sciolti nella cera riscaldata e dovevano essere adoperati prima di raffreddarsi. Non era possibile correggere eventuali errori; in compenso i colori penetravano la superficie, si mantenevano vivi ed avevano una precisione quasi fotografica, come si vede nelle pitture funebri egiziane di El-Fayyum (I secolo a.C.- III secolo d. C.: fig. 6-7). Ci voleva però un supporto resistente come legno o pietra. Il lino era assolutamente fuori repertorio per l'encausto: il caldo avrebbe potuto bruciare il tessuto... E allora perché scegliere proprio questo materiale così fragile per una tecnica così difficile?

C'era ancora un altro elemento da considerare, ed erano le dimensioni. Se si fosse cercato di ricostruire le misure originali del dipinto partendo dalle proporzioni dei volti di Maria e di Gesù, si sarebbe ottenuta un'immagine di svariati metri quadrati. Perché tanto grande? A che serviva? Non esistevano altre immagini simili con cui confrontare i reperti. Cellini concluse che i due frammenti superstiti erano ciò che rimaneva di una immagine grande ma al tempo stesso leggera, facile da vedere e da trasportare. Qualcosa di più simile ad uno stendardo o ad un'insegna che ad un dipinto: uno strumento che si usa ancor oggi nelle nostre processioni, proprio come accadeva nel Medioevo.

Ma perché mai nascondere sotto un altro dipinto i frammenti di un'immagine molto più antica in modo da renderli completamente invisibili? Lo scopo evidentemente non era quello di mostrarli, ma di proteggerli. Per qualche ragione quei due volti dovevano essere conservati. In realtà poi non erano propriamente nascosti. I volti medievali ne ripetevano le forme, li ripresentavano ai fedeli, forse ne indicavano la presenza sottostante. La tavola cinquecentesca non aveva osato toccare questa struttura: l'aveva avvolta e completata, ma non sostituita. In pratica, nessuno aveva avuto il coraggio di rimetter le mani su quei volti così antichi. Perché?

Viene spontaneo un paragone con la Basilica di San Pietro: tutti gli edifici costruiti intorno alla tomba dell'apostolo in sedici secoli hanno scrupolosamente rispettato il luogo esatto della sepoltura, al duplice scopo di proteggerlo e di indicarlo con esattezza. Nessuno avrebbe mai osato toccare la tomba di San Pietro per costruirci sopra qualcosa, fosse pure un monumento in suo onore. La stessa cosa accade per la Madonna del Conforto: il restauro di Cellini aveva mostrato che anch'essa era cresciuta intorno ad un nucleo "sacro ed intoccabile". A san Pietro era la tomba dell'Apostolo, ma qui? Cosa c'era di tanto prezioso? Ce lo dice un frate agostiniano veronese, Onofrio Panvinio (fig. 8), storico dell'arte nella Roma del Cinquecento che, instancabile nei suoi giri e rigiri fra le antichità romane capitò pure in questa chiesa, raccogliendo notizie e memorie storiche. Ecco cosa dice:

Questa immagine che vedi tutta circondata d'argento è la stessa che da Troade in Grecia dipinse il Beato Apostolo di Gesù Cristo San Luca. Ai tempi di Papa Onorio III (1216-1227) divampò uno spaventoso incendio che scoppiò in un palazzo ed in una cucina accanto alla chiesa di Santa Maria Nuova nella quale si venerava assiduamente questa immagine. L'incendio rase quasi al suolo la Chiesa... In questo incendio l'immagine rimase per tre giorni, e sebbene l'argento che la circondava si fosse fuso, per volontà del Creatore dell'universo il volto della Madre e del Figlio rimasero totalmente illesi così come indica il loro aspetto a chi li guarda quando si apre la Chiesa.

O. Panvinio (1530-1568), *De gente Fregepania libri quatuor* (Bibl. Angelica, ms. 77, ff. 256-261)

Molte notizie importanti in questa pagina: di colpo capiamo come mai tanta cura ed attenzione nel conservare questa antica immagine. Essa era ritenuta nientemeno che opera dell'evangelista San Luca, al quale la tradizione della Chiesa attribuisce diverse immagini della Madre di Dio. Quando Panvinio la vide era "tutta circondata d'argento", all'uso orientale che avvolge tutte le icone con materiali preziosi, lasciando scoperti soltanto i volti (fig.9).

La Madonna del Divino Amore sarebbe quindi "figlia" di una Madre nobile, nobilissima, che avrebbe addirittura origini apostoliche. In realtà sappiamo che non è così: abbiamo detto che il lino dipinto con la tecnica dell'encausto risale al massimo al V secolo dopo Cristo, cioè almeno 400 anni dopo l'epoca di San Luca. Ma questo dato non ha minimamente influito sulla convinzione che si mantenne inalterata per tutto il medioevo, di trovarsi davanti a un'opera autografa del terzo evangelista in persona. È stata proprio la fede, l'affetto, la premura dei cristiani di tanti secoli che hanno "costruito" la *Madonna del Conforto* così come la vediamo oggi sull'altare della chiesa. Ancora una volta come al Santuario del Divino Amore la fede del popolo cristiano ha preceduto e superato le ricerche storiche...

Ma c'è un altro dettaglio di Panvinio che fece sobbalzare il restauratore: la notizia di un incendio che aveva danneggiato l'opera e fuso l'argento che la circondava. Nel traslocare l'icona dall'altare maggiore al suo studio Cellini in effetti aveva notato delle tracce di bruciature sul retro del legno. Nonostante la violenza dell'incendio, i due volti dell'icona erano rimasti miracolosamente illesi ed è per questo che erano stati restaurati e nuovamente rivestiti d'argento: ai tempi di Panvinio questa seconda copertura esisteva ancora, poi sparì, forse rubata durante il terribile sacco di Roma nel 1527. Per non lasciare la tavola nuda coi due volti isolati in mezzo, mani pietose ridipinsero il disegno della copertura direttamente sul legno che la sosteneva, ed è così che l'icona arrivò nelle mani di Cellini.

L'icona di Maria che regge il bambino sul braccio destro era quindi amatissima dai romani. Era stata venerata, celebrata e trasmessa di generazione in generazione per quasi tutti i secoli del medioevo nonostante incendi, guerre, sfregi degli uomini e del tempo. Veniva naturale per un pittore della Roma del Trecento ispirarsi a lei per un affresco, o un'icona lignea. Naturale anche il proliferare di immagini simili nelle vicinanze, come la *Madonna della Salute* dei SS. Cosma e Damiano e la *Madonna del Foro* nella chiesa dei SS. Nome di Maria, di cui abbiamo già parlato. Molto meno naturale era che finisse fuori città, a decine di chilometri di distanza, sulle mura di un castello sperduto nella campagna romana. Chi ce l'aveva portata? Sicuramente un devoto, ma evidentemente non un devoto qualunque. Ancor oggi i devoti lasciano al Santuario centinaia e centinaia di immagini, foto, poesie, preghiere... A volte posano una piccola lapide con la sigla P. G. R. (per grazia ricevuta), ma nessuno si sogna di mettere per *ex voto* un poster gigante all'ingresso del Santuario: per quanto devoto, non lo può fare: non è lui il padrone... Ora, fatte le debite proporzioni, l'affresco della Madonna del Divino Amore era stato dipinto sulla torre principale di Castel di Leva, sul lato Sud. Si trattava di un segno di devozione personale che solo il proprietario poteva mettere, per chiedere la protezione di Maria sul suo feudo. Ma chi era il proprietario di Castel di Leva? Cosa sappiamo di lui? C'è traccia di una qualche sua devozione all'icona *di S. Maria Nova*, al punto tale da farne il modello della Madonna da mettere sulla porta del suo castello ?

Costruito nel 1268 da Leone Colonna, *Castrum Leonis* fu venduto nel 1284 al Cardinale Giacomo Savelli per consolidare i suoi feudi a sud di Roma. Divenuto papa nel 1285 col nome di Onorio IV, nel testamento lasciò il castello ai suoi fratelli e nipoti. Morì poco dopo, nel 1287, ed è sepolto ancor oggi nella Basilica di Santa Maria in Aracoeli sul Campidoglio, nella tomba dove già

era sua madre Giovanna, dove trovò posto dopo la demolizione della sua tomba originaria (fig. 10). Una stampa del Settecento ci ha restituito l'immagine del suo primo monumento funebre (ora demolito), fatto costruire dal fratello Pandolfo subito dopo la morte, e lì non ci sono dubbi: si vede chiaramente una Madonna col bambino sul braccio destro, che con una mano indica la Madre e tiene nell'altra un rotolo chiuso: segno inequivocabile della devozione del defunto per l'icona di *S. Maria Nova* (fig. 11). Da cardinale aveva comprato Castel di Leva e da papa lo aveva ceduto ai suoi fratelli, membri di una tra le famiglie più importanti della Roma medievale. Da altre fonti sappiamo che tutti i Savelli erano devoti all'icona per il più banale dei motivi: abitando vicino al Campidoglio ce l'avevano sotto casa, e molto probabilmente erano stati loro a farla restaurare dopo l'incendio.

BOX N. 1: PROCESSIONI A ROMA NEL MEDIOEVO

Lo strato più antico dei volti di Maria e di Gesù nella Madonna del Conforto è stato dipinto su lino, ed apparteneva ad uno stendardo processionale di grandi dimensioni. Ma quando veniva impiegato? Effettivamente la storia ci parla di una grande processione, detta *litania*, tenutasi per la prima volta a Roma durante il pontificato di Gregorio Magno, durante la terribile peste del 590:

“Il beatissimo Gregorio ordinò di recitare una litania settiforme: divise l'intero popolo della città in sette cori. Nel primo fu messo tutto il clero, nel secondo gli abati con i loro monaci, nel terzo le badesse con loro congregazioni, nel quarto i bambini, nel quinto i laici, nel sesto le vedove, nel settimo le donne sposate”.

(Paolo Diacono, *Historia Langobardorum* III, 23-24)

Da altri documenti sappiamo che per almeno cinque secoli questa grande processione si ripeteva ogni anno, per la festa dell'Assunzione, e si era trasformata in un gigantesco corteo che partiva dal *Sancta sanctorum* di San Giovanni, dal quale veniva prelevata l'icona del Santo Volto che poi percorreva la strada verso il Colosseo proprio per "andare a prendere" la nostra immagine, allora conservata a S. Maria Nova ai fori imperiali. Di lì si risaliva verso l'Esquilino per arrivare a Santa Maria Maggiore, dove si celebrava l'incoronazione della Vergine da parte di Gesù alla presenza delle due icone più antiche e venerate della città. Uno dei gruppi che confluivano nella processione partiva proprio dalla Chiesa dei santi Cosma e Damiano, una delle tre chiese della *dexiokratousa*: *“Il clero esca in processione dalla Chiesa dei santi martiri Cosma e Damiano assieme ai presbiteri della sesta regione della città”.*

(Gregorio di Tours, *Historia francorum* X, 1).

CAPITOLO II
GLI ANGELI TURIFERARI
una storia di Re, di santi e di misteri

A questo punto sembrerebbe tutto chiaro: un'icona preziosissima e molto amata da una parte ed un devoto molto importante che la vuole nel suo castello dall'altra.

C'è però un problema: l'affresco della torre di Castel di Leva non presenta solo una Madonna in trono con Bambino, ma anche due angeli ai lati e una colomba in alto, mentre l'icona di *S. Maria Nova* non li ha. Da dove vengono? Perché stanno lì? Non possono essere stati dipinti per caso. La loro presenza intorno alla Madre col Bambino è molto vistosa, non passa inosservata. È un segnale di qualcosa che ancora dobbiamo scoprire. Bisogna rimettersi a cercare con pazienza, ma prima ancora bisogna osservare con attenzione...

Guardiamoli meglio: l'angelo di destra regge un turibolo, e quello di sinistra ha un secchiello con l'acqua benedetta e l'aspersorio. Ad oggi non è stata trovata nessuna immagine simile che possa aver fatto da modello. La posizione delle mani dei due angeli è identica, ma quello di sinistra regge l'aspersorio come un martello. Un'ombra strana compare sopra il Bambino... viene il sospetto di trovarsi davanti ad un restauro maldestro. Le immagini miracolose trovate all'aperto finivano infatti sempre per averne bisogno. Una legge della Chiesa imponeva che le presunte "immagini miracolose" dipinte su mura, torri o case fossero trasferite nella chiesa più vicina. Capitava spesso che, sull'onda dell'entusiasmo popolare per miracoli veri e falsi, le immagini sacre su strade o edifici fossero "adottate" da eremiti o santoni che sfruttavano l'afflusso di gente per predicare stramberie ed arricchirsi con le offerte. Portandola in una chiesa il rischio era scongiurato, ma i pericoli per farcela arrivare erano forse maggiori. Bisognava portarsi dietro un pezzo di muro o strappare delicatissimamente l'affresco dalla superficie (operazione pericolosa ancora oggi, figurarsi secoli fa); poi caricare il tutto sopra un carro con cavalli o asini e percorrere strade sconnesse, polverose o infangate a seconda della stagione e piene di gente, di carri, di animali e di devoti, sia fervorosi che inferociti... Anche per la Madonna del Divino Amore fu così, ed è molto probabile che durante il trasporto, oltre alla colomba che era sopra, cadessero anche altre parti dell'affresco. Un tentativo di restauro avrebbe potuto coinvolgere quindi anche l'angelo di sinistra, manipolando l'affresco originale del medioevo in base ai criteri estetici del tempo. Nel Sei-settecento infatti, il rito dell'incoronazione delle immagini mariane prevedeva sia l'uso dell'incenso che quello dell'acqua benedetta.

Il medioevo invece conosce molti esempi di Madonna in trono con *due* gli angeli turiferari. È questo il modello più vicino al nostro, e perciò dobbiamo occuparcene più da vicino. Come abbiamo fatto per la Madonna col Bambino, dobbiamo cercare dove e quando sono state dipinte immagini della Madonna in trono con Bambino e due angeli turiferari ai lati, limitandoci all'Italia ed agli ultimi secoli del medioevo.

Ancora una volta ci aspetta un risultato sorprendente. Allo stato attuale della ricerca, fra centinaia e centinaia di *Madonne in trono con Bambino con Santi ed angeli* nella pittura toscana, umbra, veneta del Due-Trecento, ce ne fosse *uno* che regge un turibolo: ci sono angeli che cantano,

suonano, pregano, volano, salgono, scendono... ma sempre in gruppo. In ogni caso, nessuno con un turibolo in mano. Per trovare due angeli da soli ai lati della Madonna bisogna andare fra quelle di tradizione bizantina, ma lì troviamo sempre i Santi Arcangeli Gabriele e Michele con le loro insegne a "far da scorta" alla Vergine santa, non due angeli "semplici" (men che meno due angeli... "chierichetti")!

Le cose cambiano (e di parecchio) se da Roma ci spostiamo al Sud, in Campania ma soprattutto in Puglia. A Capua la *Madonna della Rosa* (della fine sec. XIII) è circondata da due angeli con grandi turiboli rotondi (fig. 12); a Conversano ce ne sono altri due nell'abside del Duomo, lanciaiissimi ai lati della Vergine (e siamo ai primi del sec. XIV: fig. 13); a Cerignola, la *Madonna di Ripalta* (del sec. XV) ne presenta altri due inginocchiati coi loro bravi turiboli in mano... e fanno tre (fig. 14). Ormai lo sappiamo: tutte queste immagini ripetono un modello, un'icona antica e venerata che le fa da "madre". Dove si trova e come facciamo a sapere che è proprio lei il "modello base"?

Nell'Italia meridionale l'immagine più antica di Maria in trono col Bambino e gli angeli turiferari ai lati si trova nel grande Santuario di Montevergine, in provincia di Avellino. Risale alla fine del sec. XIII (fig. 15). La Madonna (col Bambino a sinistra), è seduta su un trono intarsiato foderato all'interno con una tenda rossa. Ai lati del trono due angeli inginocchiati lanciano i loro piccoli turiboli. Ci sono pochi dubbi che sia lei il "modello base", non solo per la sua antichità, ma anche per le sue dimensioni: è alta più di quattro metri!

Costruito nel sec. XII e rifatto più volte nei secoli (l'ultima dopo il terribile terremoto del 1980), Montevergine non è un Santuario come tanti; contiene probabilmente il gigantesco *ex-voto* di un re. Nel popolo cristiano i devoti di Maria non sono solo fra i poveri e gli umili: ce ne sono tanti anche fra i nobili, i cardinali ed i papi, come abbiamo visto. Perfino tra i Re. Solo che per capire la loro devozione dobbiamo occuparci della loro vita, intrecciata con la politica e la grande storia del medioevo. Il Re "devoto" in questione era Carlo II d'Angiò, Re di Napoli e di Sicilia dal 1285 al 1309 e durante il suo regno fu realizzata la Madonna di Montevergine (vedi box n. 2, il Re "devoto").

BOX N. 2: IL RE "DEVOTO"

Carlo II apparteneva alla dinastia francese degli angioini, chiamata dal papa a sostituire i turbolenti svevi di Federico II nel regno di Napoli, feudo della Sede apostolica. Poco dopo il loro arrivo nel 1268, gli angioini si erano rivelati non meno turbolenti dei loro predecessori, invadendo l'Albania e sognando di arrivare a Costantinopoli, salvo poi ritrovarsi gli aragonesi sul pianerottolo di casa ad occupargli la Sicilia (i famosi *Vespri siciliani* del 1282). Di colpo il re Carlo I aveva dovuto precipitosamente lasciare i suoi sogni di gloria per rimettere ordine dentro casa. E mentre era in giro a cercar aiuti e soldati, la flotta aragonese si era presentata a Napoli e aveva preso in ostaggio il figlio, principe ereditario, portandoselo in Aragona. Sconvolto ed esausto, poco dopo Carlo I moriva lasciando un regno senza re col successore in esilio. Di qui anni ed anni di guerre e trattative con la mediazione del papa: dapprima gli aragonesi lasciarono andare il principe (divenuto Re Carlo II), però in cambio vollero i suoi figli; poi col trattato di Anagni del 1295, anche loro poterono tornare a casa. Quasi contemporaneamente anche Filippo, quarto figlio di Carlo II arrivava dall'Albania con la sua sposa, la principessa Tamar Comnena, pronipote dell'imperatore bizantino. Per la prima volta tutta la famiglia del Re era riunita dopo 12 anni di guerra: era il 1296 (fig. 16). Gli Angiò, che sembravano estinti, tornavano a rifiorire, così come i loro sogni di gloria. Verrebbe da dire "e vissero tutti felici e contenti", ma così finiscono le fiabe. Nella realtà la tregua fu breve: la Sicilia si era resa indipendente sia dagli angioini che dagli aragonesi, e le zuffe continuarono per altri anni, fino alla pace di Caltabellotta nel 1302. Comunque, la famiglia reale rimase unita fino alla morte del Re, nel 1309.

Non ci sono documenti che colleghino la realizzazione della gigantesca Madonna di Montevergine alla riunione della famiglia di Carlo II negli anni 1295-1298, dopo anni terribili di guerre, lutti, sconfitte ed esili, ma molti indizi significativi vanno in questa direzione. Essa fu dipinta in questo periodo, e sappiamo per certo che nel 1298 era già al suo posto; la lamina d'oro che le fa da sfondo è trapunta coi gigli di Francia dello stemma angioino; ma sono gli angeli turiferari a costituire l'indizio più importante di una devozione di famiglia

Il segno più chiaro di una devozione mariana "di famiglia" nella Madonna di Montevergine sono proprio gli angeli turiferari. Li ritroviamo in uno splendido bassorilievo colorato dell'abbazia cistercense di Sant'Albano ad Angers, capoluogo del ducato di Anjou nel Nord est della Francia e terra di origine degli Angiò. Oggi è diventato un ufficio pubblico, ma in una sala si può vedere ancora, sopra due finestre medievali di pietra una splendida Madonna in trono con Bambino e due angeli che la incensano (fig. 17). Allo stato attuale della ricerca questa è la più antica raffigurazione degli angeli turiferari accanto alla Madonna: risale al dodicesimo secolo ed è legata a doppio filo alla famiglia degli Angiò. I loro avi avevano infatti fatto costruire l'abbazia in memoria di un loro familiare fattosi cistercense e morto in fama di santità (vedi box n. 3, il canto degli angeli).

BOX N. 3: IL CANTO DEGLI ANGELI

Gli angeli turiferari erano familiari alla spiritualità cistercense: ricordavano infatti la leggenda nella quale la Madonna era apparsa a San Bernardo fra due angeli che la incensavano cantando la *Salve Regina solenne* detta poi "di San Bernardo". Ecco il testo di questa leggenda, naturalmente tenuta in grande onore per tutto il medioevo:

"Una notte, mentre il beato dormiva e dormivano dappertutto anche i monaci, udì degli angeli in chiesa, lodare Dio e la beata Vergine Maria con voce chiara e dolce. Dopo che ebbe udito, si alzò di nascosto e si diresse cautamente verso la chiesa, per vedere più da vicino cosa stesse accadendo. Vide allora la Santa Madre di Dio in mezzo a due angeli, dei quali uno portava in mano un turibolo d'oro, e l'altro sembrava tenere l'incenso.

Accompagnato da uno dei due, il santo uomo giunse fino all'altare, camminando quasi a destra della Vergine: dove ascoltò la voce degli angeli eseguire per intero l'antifona Salve Regina, fino alla fine. La ritenne a memoria e si dice che dopo averla trascritta la inviò a papa Eugenio, perché per suo decreto fosse annoverata in tutte le chiese fra le antifone solenni per onorare la beata e gloriosa Vergine Maria, Madre di Dio; e ciò fu fatto, come fanno fede ancor oggi molti testimoni" (Johannes eremita, *Vita sancti Bernardi quarta*: PL 185, 544 A-C: trad. propria).

La *Salve Regina solenne* (detta "di San Bernardo") è trasmessa da ben 45 manoscritti diversi e tuttora fa parte integrante dell'ufficiatura benedettina.

Abbiamo finalmente scoperto l'origine degli angeli turiferari: una storia certamente interessante, che però non spiega il motivo della loro presenza accanto alla Madonna del Divino Amore. Potremmo forse immaginare che siano stati aggiunti dopo, in un secondo momento, ma nell'intonaco dell'affresco non c'è traccia di interventi successivi: gli angeli sono stati dipinti insieme alla Madonna, nello stesso periodo di tempo, fra il 1330 ed il 1350. Evidentemente, nell'intenzione del pittore, era *insieme* che significavano qualcosa. Che cosa? Per ora non lo sappiamo, però abbiamo un indizio importante: il nostro affresco compone insieme la devozione mariana di due importanti famiglie medievali, di cui una addirittura reale: i Savelli e gli Angiò.

C'è per la verità anche un secondo indizio: un'immagine che non appartiene a nessuno dei due modelli che abbiamo scoperto, anzi, li sovrasta: è la *colomba* che scende dall'alto. Non c'è dubbio che il maldestro restauratore volesse ripristinare l'immagine originaria: a nessuno sarebbe venuto in mente, in pieno Settecento, di aggiungere una colomba sopra una Madonna con Bambino. Se ne trovavano nell'Annunciazione o nell'Immacolata, ma non altrove. Nella divina maternità lo Spirito Santo aveva già operato, non c'era bisogno di raffigurarlo ancora! Proprio perché non si trova in nessuno dei due modelli ma è al di sopra di loro, potrebbe essere stata messa per indicare il significato dell'affresco, la sua chiave di lettura. Ad essa dedicheremo ora la nostra attenzione.

CAPITOLO III
LA COLOMBA
una storia di guerra e di pace

Presente da secoli in quasi tutte le chiese del mondo, dai tempi di Noé fino ai giorni nostri la colomba è insieme simbolo dello Spirito Santo e del dono della pace. I due significati sono intrecciati fin dall'origine, e distinguerli troppo sarebbe fuorviante. I cristiani del medioevo avevano negli occhi la colomba di Noè che, con un ramo di ulivo nel becco segnalava la fine del diluvio; e la colomba del Battesimo di Gesù, che scendeva dal cielo per indicare che nella Persona del Figlio si era rifatta la pace fra Dio e l'uomo.

Se proviamo a leggere l'affresco con i loro occhi, ci accorgiamo dunque che questa colomba (che non fa parte delle immagini ma le abbraccia dall'alto), ci porta un messaggio chiaro su quanto è raffigurato al di sotto di lei. Ci parla della fine di un "diluvio" e dell'arrivo di una pace che viene dall'alto, donata dallo Spirito di Dio.

La Madonna del Divino Amore, pregata per quattrocento anni e circondata per altri trecento da innumerevoli *ex-voto* del popolo cristiano sarebbe essa stessa un *ex-voto*... per grazia ricevuta?

L'ipotesi è certamente affascinante, ma la storia che dice? La conferma o la smentisce? Che rapporti avevano fra loro i Savelli e gli Angiò? Si sono mai combattuti e rappacificati? avevano motivi per scontrarsi, per farsi la guerra e poi fare la pace? Torniamo indietro nel tempo e cerchiamo di trovare qualche indizio utile.

Come abbiamo già detto, ai tempi del Cardinale Giacomo Savelli (poi Papa Onorio IV), gli angioini erano arrivati da poco e, lanciaatissimi verso Costantinopoli avevano dovuto rientrare di corsa a casa loro, per buttar fuori gli aragonesi. In quel periodo, tra le due famiglie c'era una robusta alleanza politica. Durante il suo pontificato Onorio IV aveva fatto di tutto per aiutare Carlo II d'Angiò a ricacciare via gli spagnoli: il consolidamento del regno di Napoli era negli interessi di entrambi. Negli ultimi vent'anni del Duecento a nessuno di loro sarebbe mai venuto in mente di mettersi l'uno contro l'altro.

Nei primi decenni del Trecento invece (quando fu realizzato l'affresco), la situazione era completamente cambiata. Morti in breve tempo Onorio IV e Nicolò IV, c'era stata la straordinaria avventura di Celestino V (1294), acclamatissimo papa "spirituale" ma talmente "placcato" da Carlo d'Angiò da preferire le dimissioni dopo pochi mesi di pontificato (il famoso "gran rifiuto"). Per liberare la Chiesa dall'invadenza angioina gli era succeduto Benedetto Caetani, ossia Bonifacio VIII. Famoso per aver indetto il primo Giubileo (fig. 18) ed essere finito nell'inferno dantesco, era in realtà un giurista ed un politico esperto. Aveva capito subito che ci voleva una terapia d'urto: cacciare i francesi ed avere pieni poteri per riformare lo Stato senza mezze misure. Con questo sistema persino il Re di Francia s'era visto recapitare la nota delle tasse arretrate, e poi la scomunica in risposta al suo rifiuto di pagare. Il Re a quel punto s'era deciso ad arrestarlo e portarlo in Francia (il famoso "schiaffo di Anagni"), e c'era quasi riuscito. Bonifacio, liberato dai romani inferociti, non si era mai più ripreso dal colpo subito, ed era morto nel 1303. I guai per la Chiesa erano però appena incominciati.

Alla sua morte era seguita una gigantesca faida di tutte le famiglie baronali di Roma contro i Caetani che, colla scusa della ragion di Stato si erano impadroniti di quasi tutti i feudi, villaggi e castelli intorno a Roma. I disgraziati parenti del papa erano stati esiliati ed i loro beni confiscati. Costretti a riparare nei loro feudi del Lazio meridionale (Fondi, Norma e Sermoneta), avevano chiesto aiuto al Re di Napoli, sottomettendosi agli Angiò con il patto feudale. Un'alleanza tornava utile ad entrambi in vista di una riscossa contro gli odiati romani. Fu così che i Caetani cambiarono "cittadinanza" e divennero napoletani ed angioini per parecchio tempo. Un caso unico nella Roma medievale. Alla fine del Trecento gli angeli entrarono anche nel loro palazzo di Fondi, per decorare il ritratto del Beato Carlo di Blois, genero di Re Luigi d'Angiò, raffigurato con la spada in mano poco sotto il suo parente canonizzato (fig. 19)

A questo punto della storia, le posizioni si sono ribaltate. Savelli ed Angiò stanno sui due lati opposti della barricata: i primi coi romani, tutti antifrancesi; i secondi coi Caetani, tutti antiromani. C'erano parecchi motivi per farsi la guerra, ed infatti se la fecero in tutti i modi: saccheggi, incendi, risse, duelli e scontri armati divennero quotidiani nel Lazio meridionale. Anche Roma nel frattempo era diventata ingovernabile: i Colonna e gli Orsini, già rivali da tempo, avevano iniziato a sbranarsi anche sul bottino dei Caetani. Perciò Clemente V, successore di Bonifacio VIII aveva preso la via di Avignone: da lì governava tramite un legato di sua fiducia, che non era (come per il passato) né romano, né angioino, ed era per questo detestato da tutti. La cristianità frattanto inorridiva: Roma senza papa e senza pace era uno scandalo e una vergogna per tutta la Chiesa.

Vista la gravità della situazione, alla fine del 1335 il Papa propose ai baroni un piano di pace. Esso si articolava in tre tappe: prima un cessate il fuoco della durata di nove mesi (gennaio-settembre 1336); poi una tregua di un anno (settembre 1336-1337); infine il suo rinnovo per tre anni. Solo allora sarebbe tornato a Roma. I baroni accettarono senza grandi entusiasmi. Nel gennaio 1336 iniziò il cessate il fuoco, fra sospetti, provocazioni e continue violazioni. Tensione e diffidenza proseguirono anche nel primo anno di tregua. Ce lo riferisce un testimone d'eccezione, Francesco Petrarca, che visitò Roma ospite del Cardinale Colonna proprio in quel periodo (vedi *box n. 4*).

BOX n. 4: PETRARCA A ROMA NEL 1337

Francesco Petrarca raggiunge Capranica nel 1337, dove risiede nel palazzo dei Colonna, per poi mettere piede a Roma per la prima volta proprio durante la tregua annuale fra Orsini e Colonna. Tre sonetti del famoso *Canzoniere* risalgono proprio al soggiorno a Capranica. Nel manoscritto autografo delle *Rime* conservato alla Biblioteca Vaticana è incluso il foglio che Petrarca portò con sé in quel viaggio.

Petrarca non ignora i pericoli connessi all'avventurarsi a Roma: scrive infatti al suo "datore di lavoro", il Cardinale Giovanni Colonna di non sapere per quale motivo la pace sia fuggita dalla città; lo stesso castello di Capranica dove lo studioso risiede, nonostante la tregua è assediato da nemici armati. Il Cardinale vorrebbe dissuaderlo dall'entrare a Roma, per non essere deluso dalle miserie che vi avrebbe visto: cosa che sappiamo che non avvenne perché la successiva lettera dell'epistolario trabocca di entusiasmo e di commozione per essere finalmente giunto in Campidoglio.

Petrarca era ben consapevole dello stato di crisi della città, e la presenta come una vedova in doppio lutto, per la lontananza del Papa e per l'assenza dell'imperatore, che in essa veniva incoronato. Eppure i suoi ricordi di Roma sono indimenticabili. Con cuore pieno di nostalgia ricorda le passeggiate con il cardinale fra le rovine del Foro, la disputa sul nome da dare al Settizonio, e la scalata delle terme di Diocleziano al tramonto, per vedere Roma dall'alto, in silenzio, lontano dai

pensieri e dalle preoccupazioni della vita quotidiana. In queste lettere l'entusiasmo supera di gran lunga la considerazione dello stato deplorabile in cui si trova la città.

Tra Roma e Capranica prese forma il primo nucleo del *Canzoniere*, la celebre raccolta di Sonetti e poesie che avrebbe dettato legge nella poesia italiana per almeno due secoli.

Il momento cruciale fu l'estate del 1337. A un mese dalla scadenza della tregua il Papa firmò ad Avignone il decreto di proroga triennale che apriva la strada al suo rientro e lo consegnò al suo legato Roger de Vintron, per notificarlo ai baroni e chiederne l'accettazione. Il vescovo prese in consegna il decreto e con due commissari partì per Roma. Poco prima di arrivare i tre si divisero: Vintron doveva andare anche a Benevento (feudo della Chiesa) per riavere alcuni feudi papali occupati e devastati dai soliti Caetani. Senza tanti complimenti mostrò loro il decreto di confisca di Sermoneta già firmato dal Papa: i Caetani allarmati, presentarono immediato ricorso.

Frattanto i commissari erano arrivati a Roma e letto il decreto sulla tregua triennale. Per la ratifica finale però ci voleva il capodelegazione, cioè Vintron. Alla fine di settembre del 1337 tutto si fermò a un passo dalla fine. A Roma commissari e baroni aspettavano il Legato; A Benevento i Caetani aspettavano l'esito del ricorso, ma Vintron non parlava e non partiva. Perché? Le nostre fonti, pur numerose in questo periodo, tacciono su questi giorni cruciali. Solo un documento originale illumina all'improvviso la situazione.

L'Archivio storico del Comune di Subiaco conserva una pergamena scritta a Velletri il 3 ottobre 1337 con la quale i procuratori di Nicola Caetani e dei suoi fratelli, in presenza di tutte le magistrature cittadine, firmano un solenne trattato di pace con Francesco e Pandolfo Savelli. Sono presenti sindaci e delegazioni di *tutti* i castelli ed i feudi dei Caetani e degli stessi Savelli: tra di loro si trova anche *Paulus Franchi, alias dictus Rubeus scyndicus cum procuratione legitima hominum et universitatis Castri leonis*: cioè Paolo Franchi detto *il Rosso*, sindaco di Castel di Leva con una delegazione ufficiale della sua comunità. L'atto è rogato ed autenticato dai notai comunali di Velletri che appongono firme e contrassegni: si tratta quindi di un documento autentico destinato ad entrare immediatamente in vigore (vedi box a lato).

BOX n. 5: IL TRATTATO DI VELLETRI (v. fig. 20)

(Subiaco, Archivio S. Scolastica, *Fondo Colonna*, III BB 50, 51)

Nel nome del Signore: amen. Nell'anno della sua natività 1337, nell'anno terzo del pontificato del nostro signore Papa Benedetto XII, sesta indizione, nel terzo giorno del mese di ottobre.

In presenza di noi, Marinzio di Velletri e di Benedetto del fu Giovanni Consiglieri di Viterbo notai e dei testimoni sottonotati citati ed espressamente richiesti di presenziare a questo atto, [compaiono] i signori:

Pietro Giudici di Sermoneta, procuratore e sindaco munito di legittima procura dei magnifici signori Nicola Caetani conte di Fondi, Giovanni e Bello Gaetani suoi fratelli... [nonché procuratore e sindaco] delle seguenti terre e castelli dei detti signori, cioè: Sermoneta, Selvamolle, Falvaterra, Filettino e Vallepietra (conformemente a quanto appare circa i sindacati nei pubblici strumenti scritti visti e letti per mano dei notai Giovanni Giudici di Sermoneta; Lando Bonicelli di Selvamolle; Pietro detto Cortese da Falvaterra; Nicolò da Ceprano; Gregorio Magno di Trivigliano; Giovanni Andrea Vecchi di Torre, tutte persone conosciute da noi e dai testimoni sotto notati);

Dopo questo primo elenco ne troviamo un secondo con procuratori e sindaci di un altro ramo dei Caetani, quello dei conti palatini; poi un terzo, con i delegati dei Savelli, e dopo ancora tre elenchi

con i delegati di altri rami dei Savelli e dei loro possedimenti e domini. In questo modo più di metà del documento è composto solo di nomi e di qualifiche. Finalmente, ecco la dichiarazione di pace vera e propria:

Per loro buona disposizione e di loro libera iniziativa, per se stessi e in nome dei curatori di tutti e singoli i domini, le terre, gli uomini, le comunità, i seguaci, i soci, familiari, promotori, vassalli, stipendiati e nullatenenti di entrambe le parti, stabilirono, si concessero e si scambiarono vera, pura e perpetua pace, concedendosi l'un l'altro da qui in poi il bacio della vera pace, e concessero il perdono l'una parte all'altra e l'altra all'una, di tutte le ingiurie e le offese fatte, perpetrate e ricevute fra di loro fino al giorno di oggi.

Subito dopo si stabilisce una multa da versare in caso di violazione della pace (10.000 fiorini d'oro, una somma esorbitante); le condizioni di una aperta violazione di essa (attacco armato con più di 10 cavalieri e 20 fanti); segue un elenco assai minuzioso di casi in cui si è tenuti a risarcire i danni causati da una trasgressione non grave (attacco armato con meno di 10 cavalieri e 20 fanti). Tutti si dichiarano d'accordo:

Tutti e singoli i procuratori e sindaci, costituendosi in rappresentanza delle anime di coloro per i quali intervennero, giurarono comunitariamente, toccando le Scritture ed il Vangelo di Dio, di non fare o di non contravvenire per alcun motivo e causa alle disposizioni predette o a qualcuna di esse [...] I procuratori e i sindaci delle parti predette al loro nome, una parte all'altra e l'altra all'una, promisero in perpetuo di accettare ed osservare tutte e singole le disposizioni stabilite e di non contravvenire ad esse, con l'obbligo ed ipoteca di tutti i loro beni e delle pene predette: e che a fronte di queste pene siano esse comminate ed assolte oppure no, questo trattato rimanga nondimeno in vigore.

Dopo tanta guerra abbiamo finalmente trovato la pace... Il diluvio è terminato, la grazia è scesa dall'alto. Il nostro affresco ha una corrispondenza precisa con un fatto storico contemporaneo alla realizzazione dell'opera, attestato da un documento autentico nel quale fra l'altro, è citato anche il borgo di Castel di Leva. La pace tra Savelli e Caetani-Angiò chiudeva di colpo venticinque anni di guerriglia armata nel Lazio meridionale, ed era perciò, per quelle zone, un fatto veramente storico. Era anche il segnale atteso dal Legato papale? Questo non lo sappiamo: sta di fatto che Ruggero de Vintron arriva finalmente a Roma appena una settimana dopo. Dopo un altro mese di nuove estenuanti trattative, la pace viene ratificata prima dai Colonna e poi dagli Orsini. Alla fine, anche il ricorso dei Caetani verrà accolto, ed ancor oggi il Castello di Sermoneta appartiene alla famiglia.

In conclusione, tutti i dati storici in nostro possesso convergono a far ritenere l'affresco di Castel di Leva un'immagine commemorativa di un evento straordinario. In termini moderni, proprio una sorta di *ex voto* "per grazia ricevuta": la fine della guerra. Chi lo realizzò? Gli storici dell'arte sono concordi nel ritenere l'affresco opera della scuola del romano Pietro Cavallini, il quale frequentava abitualmente la corte di Napoli, dove ha lasciato diverse tracce (sembra anche nella Madonna di Montevergine).

Tutto quanto abbiamo esposto è naturalmente solo un'ipotesi storica, basata certamente su dati e fatti, ma senza il grado di certezza della verità. Le ipotesi storiche sono un po' come la filosofia, di cui si dice che "con la quale o senza la quale, le cose restano tale e quale". Un cuore che ama però vuol conoscere sempre meglio la persona amata, e la ricerca storica serve proprio a questo: dar modo di conoscere meglio per amare sempre di più; senza nulla togliere a quanto già si vive

nell'amore. Alla fine della nostra indagine commuove constatare che la fede dei semplici, quella che tutti i giorni anima e nutre la vita del Santuario sia all'origine anche dell'immagine stessa della Madonna del Divino Amore.

Che ne fu poi della tregua triennale? Purtroppo fallì miseramente. In breve tempo tutto tornò come prima e peggio di prima. Il Papa poté tornare a Roma solo quarant'anni dopo. La pace fra Savelli e Caetani invece ebbe maggior durata. L'archivio Caetani conserva un accordo di matrimonio tra una Savelli ed un Caetani datato 1396, cioè quasi sessant'anni dopo la pace di Velletri. Quel che è certo però è che, quando all'inizio del Quattrocento Castel di Leva fu distrutto (pare da Ladislao di Napoli, di stirpe angioina...), di questa storia di guerra, di pace e di grazia si perse completamente il ricordo: il castello venne abbandonato e sull'affresco della torre calò il silenzio.

CAPITOLO IV IL NOME NUOVO

una storia di entusiasmi e di abbandoni

Dopo la distruzione Castel di Leva non fu mai più ricostruito e la sua storia fu dimenticata. Nessuno più ricordò il trattato di pace, i Savelli, i Caetani e tutte vicende che avevano portato alla nascita dell'affresco della Madonna. Per circa due secoli e mezzo Castel di Leva rimase un non-luogo, un territorio abbandonato che cambiava continuamente proprietario, una merce di scambio tra famiglie di notabili e di avvocati, che di fatto se ne disinteressavano. I ruderi abbandonati divennero le sordide dimore dei più poveri fra i poveri: non erano contadini né pastori, ma *carbonai*. Dal Cinque-Seicento, mentre Roma si abbelliva di splendide chiese barocche, nelle paludi pontine si sopravviveva col carbone di legna. Grosse cataste coperte di terra ed accese all'interno producevano la "carbonella" (quella delle grigliate di oggi) che veniva poi portata a Roma su enormi carri trainati da bufali e lì venduta a prezzi irrisori per una vita di miseria e di abbruttimento (fig. 21). Il viaggio durava minimo due giorni e si faceva tappa a Castel di Leva (che era una specie di "area di servizio" lungo la strada), e poi a Tor carbone, prima di entrare a Roma per porta S. Sebastiano.

Nel 1633 il terreno dell'antico castello venne preso in consegna da un Istituto di carità, il Conservatorio di S. Caterina della Rosa (detta anche *dei funari*), i cui resti si possono tuttora visitare sopra la *Crypta Balbi* in via delle Botteghe oscure, vicino a Largo Argentina. L'Istituto trasformò la tana dei carbonai in una casa colonica e creò una piccola azienda agricola i cui prodotti servivano per le centinaia di ragazze ospiti di quella che oggi chiameremmo una grande "casa-famiglia" o una "comunità protetta". I carbonai continuavano ad andare e venire, per loro c'erano sempre i sordidi ripari vicino alle mura esterne, ma l'ex castello medievale tornò a popolarsi di contadini e di famiglie. Il loro arrivo trasformò l'affresco medievale in una "madonnella stradarola". Roma era (ed è tuttora) piena di edicole mariane sulle strade, negli angoli dei palazzi e negli incroci. Avevano sempre un lumino ad olio acceso e sotto di esse la sera si recitava regolarmente il rosario e le litanie. Grazie all'affresco della torre anche i contadini di Castel di Leva avevano la loro "madonnella" e terminata la giornata di lavoro nei campi si radunavano sotto la torre per le preghiere della sera, come loro stessi ricordano, interrogati dai giudici dopo i fatti miracolosi del 1740 (vedi box a lato).

BOX n. 6: I PRIMI DEVOTI

"Noi sottoscritti per verità richiesti facciamo piena ed indubitata fede anche con giuramento quando faccia di bisogno a chiunque spettarà vedere qualmente siamo benissimo informati che nella tenuta di Castel di Leva di ragione del venerabile monastero e monache di santa Caterina della rota detta de' Funari in detta tenuta v'è il castello diruto parimente di ragione del sudetto venerabile monastero, e nelle mura di detto castello abbiamo visto sempre un'immagine della Madonna santissima col Bambino; qual immagine tanto da noi sottoscritti come dalli nostri padri e zii rispettivamente è stata tenuta in gran venerazione e sempre c'è stati quasi ogni giorno doppo terminati li nostri lavori a recitare la terza parte del santissimo Rosario et alcune volte le lettanie[...]. Tutto ciò sappiamo e deponiamo de facto proprio e per averlo sentito dire anche di primo dalli nostri padri e zii rispettivamente tanto della venerazione sudetta come della proprietà tanto della tenuta che del castello spettante al sudetto venerabile monastero, e ciò da trenta in quaranta anni a questa

parte; ed in segno della pura verità abbiamo sottoscritta la presente in fede questo dì 28 febraro 1741.

Io Giovanni Ronchetti affermo quanto sopra; io Giuseppe Ronchetti affermo quanto sopra; io Michele Antonio Ronchetti affermo quanto sopra" (Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Sacra Rota, *Positiones* n. 1884, *Romana imaginis et oblationum, Summarium*).

Nessuno di loro parla ancora di *Madonna del Divino Amore*, ma solo di una *Madonna santissima con Bambino*. È l'unico elemento utile per darle un nome, dal momento che si è perso il significato sia degli angeli ai lati, sia della colomba sovrastante. Del resto, i contadini di Castel di Leva non si fanno tante domande, a loro la Madonna va benissimo così com'è. La vedono anche da lontano e le vogliono bene, si privano volentieri dei pochi soldi che hanno per comprare l'olio della sua lampada. La fede dei semplici accompagna anche questo capitolo della storia dell'immagine, che termina all'improvviso, quando uno sconosciuto grida al miracolo e solleva un putiferio inaudito: ma seguiamo i fatti nel loro ordine cronologico.

Questa la prima notizia in un *flash d'agenzia* dell'epoca, una sorta di *notizia dell'ultim'ora* nel diario dell'"abate" romano Francesco Valesio (1670-1742: fig. 22):

Giovedì 25 agosto 1740 - Per la via d'Albano a Castel di Leva in una tenuta già de' Capozucchi ed ora delle monache di Santa Caterina de' Funari, si è da più mesi scoperta una immagine di Nostra Signora per intercessione della quale si sono seguiti molti miracoli di ciechi illuminati e di infermi sanati da varie infermità, onde vi è un incredibile concorso (F. Valesio, *Diario*, Milano, 1979, vol. V, p. 382)

Ancora una volta, l'affresco non ha un nome, ma la notizia già rimbalza ovunque per Roma. Al *flash d'agenzia* iniziale Valesio aggiunge una settimana dopo quella che oggi chiameremmo una *edizione straordinaria* del telegiornale:

Venerdì 2 settembre 1740 - Si è così riscaldata la devozione del popolo verso la nuova immagine di Nostra Signora nella tenuta, come si disse, di Castel di Leva per i miracoli in quantità che si è sparso operare, che la notte vi va infinita gente, particolarmente truppe di donne, e si calcola continuamente esservi circa 10.000 persone, col concorso anche de' castelli vicini. Ne hanno impresse le immagini e l'hanno chiamata del Divino Amore e, con grazie vere che fa a' devoti, vi mescolano delle favole con dire che la imagine diviene rubiconda allor che vuò fare le grazie, ed in aiuto del piemontese sono aggiunti due romiti che ne hanno cura (F. Valesio, *Diario*, V, pp. 386-387)

Molte notizie importanti ricaviamo da queste preziose righe del *Diario*. Per la prima volta si parla di *Madonna del Divino Amore*: ma chi ha dato all'affresco questo nome? Per la prima volta si parla di immagini che la riproducono: ma chi le ha fatte? I pellegrinaggi iniziano fin dal primo momento, si svolgono di notte, sono guidati dalle donne e raccolgono decine di migliaia di persone; i miracoli sono autentici ma vi mescolano molte dicerie; ci sono due eremiti che si sono aggiunti "in aiuto del piemontese". Chi era questo piemontese? Che faceva lì? Non c'è tempo per rispondere, perché il giorno dopo ecco altre notizie, stavolta drammatiche:

Sabato 3 settembre 1740 - Quantunque l'aria si fosse resa oscura e minacciasse pioggia numero infinito di persone che si calcola a ascendere a 10.000 andò a visitare la Madonna che di sopra si disse di Castel di Leva, e per la maggior parte donne e per lo più a piedi, ed altre, con uso ora introdotto sopra carrette. Dopo le 2 [cioè le otto di sera secondo

l'antico calcolo romano] cominciò pioggia lenta, che di poi si accrebbe e durò per tutta la notte, onde era cosa degna di compassione a vedere quella povera gente in un buio che rendeva orrore per la strada, o, colà giunta nella campagna, bagnata senza modo di ripararsi e udire le grida de' putti e delle fanciulle. Vi morirono per la strada due uomini e una donna che di poi la compagnia della buona morte andò a prendere per dargli sepoltura. Un giovane ed una donna furono condotti a Roma semivivi (Valesio, *Diario*, Milano, 1979, V, pp. 387-388).

Si andò avanti così, con ritmi frenetici per almeno dieci anni, tra morti e feriti, folle immense stipate davanti alla torre ed *ex-voto* sparsi ovunque; il trasferimento nella Chiesa più vicina (S. *Maria ad magos* alla Falcognana, oggi in completo abbandono); la causa tra il Conservatorio ed i canonici di san Giovanni per accaparrarsi le offerte dei pellegrini; il compromesso raggiunto alla fine, con la proprietà che rimaneva a S. Caterina e le offerte destinate ad un Santuario da costruire a Castel di Leva. Solo con la dedicazione di quest'ultimo, nel Giubileo del 1750 le acque si calmarono un po'. Tredici anni dopo ci fu la prima visita canonica, e dalla relazione dell'anonimo visitatore, fra errori ed estrosità, veniamo a sapere un po' meglio come sono andate le cose (vedi box a lato).

BOX N. 7: LA VISITA CANONICA DEL 1763

(Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Atti Segreteria*, vol. 72, c. 166).

MEMORIA DELLA CHIESA DEL DIVIN AMORE - Nell'anno 1737 o 1738 sortì che un certo signor abate piemontese passando per i campi contigui ad un piccolo castello presentemente diruto, detto Castello di Leva lontano da Roma circa nove miglia fuori di Porta San Sebastiano nelle vicinanze del Falcognano, ove erano rimaste alcune stanzie che servivano alli carbonari di riposo nel careggio del carbone dalle macchie di Nettuno a Roma; fu detto signor abate assalito dalli cani de' procoii ivi esistenti, e fortemente inseguito benché esso fuggendo non gli riuscì da' medesimi sortire, sì che sopraggiunto lo gittarono in terra, e cominciarono a squarciarli le vesti; vedutosi già perduto, guardò verso le mura del detto castello e vide l'immagine della Beatissima Vergine ivi impressa, che invocata di viva fede fu subito lasciato dalli suddetti cani senza verun nocumento; e riavutosi dal grande spavento ringraziò la Santissima Vergine della grazia ricevuta, e la manifestò a quelle persone campagnole ivi dimoranti, e ne fece anche dipingere il miracolo, che lo appese a piedi della detta sagra immagine. Il che vedutosi dalle dette persone si cominciò a venerare la suddetta immagine e di giorno in giorno si accresceva il concorso de' devoti che dalli vicini castelli venivano anche processionalmente, et in pochissimo tempo furono appesi dimolti voti ai lati di detta sagra immagine

Il nostro svagato visitatore non ricorda la data esatta (1737... 1738?), ma racconta che un *Signor Abate piemontese* (cioè un sacerdote diocesano), stava camminando nei campi contigui ai ruderi del castello. A differenza di quanto ancor oggi si dice, non è detto da nessuna parte che si fosse perso, né che i cani che lo assalirono fossero selvatici: anzi, facevano la guardia ai *procoi*, i recinti di pecore tipici della campagna romana. Non solo inseguirono il povero malcapitato, ma lo gettarono a terra stracciandogli le vesti con violenza animalesca; lo lasciarono però subito, come folgorati dall'invocazione a Maria. Si capisce perché l'abate gridò al miracolo! Il primo *ex voto* è lo stesso sacerdote ad appenderlo, e così si inaugura la devozione all'immagine. È il primo di quella lunghissima serie di cristiani che continua ad accompagnare il nostro racconto.

Ma che ci faceva un prete piemontese in mezzo all'agro romano? La sua presenza è meno strana di quel che può apparire a prima vista. In quegli anni la presenza di ecclesiastici piemontesi a

Roma è esigua ma influente. Un cardinale romano di grande prestigio, Alessandro Albani è ministro plenipotenziario del Regno di Sardegna presso lo Stato Pontificio e forma con i Cardinali Finy e Ferrero una piccola fazione di cardinali piemontesi che gioca il suo ruolo nei conclavi del 1730 e del 1740. Dall'agosto 1738 il Cardinale Albani è anche Prefetto della *Congregazione delle acque e strade*, una specie di ANAS dello Stato pontificio del Settecento: non sarebbe stato poi così strano che un suo impiegato piemontese stesse ispezionando le campagne e le strade dell'Agro romano. L'Archivio di Stato ha restituito i verbali di due sopralluoghi effettuati nella primavera-estate del 1740: il primo sulla strada per Nettuno, ed il secondo sull'Appia, fuori Porta San Sebastiano, il 16 maggio di quell'anno...

Tutto questo è certamente molto interessante, ma non ci dice ancora chi avrebbe dato il nome all'affresco. Effettivamente le nostre fonti non ce lo dicono, però ci danno alcuni indizi abbastanza chiari. Né i carbonai che la veneravano, né i contadini che videro l'Abate gridare al miracolo, né i gentiluomini romani che dettero per primi la notizia avevano mai sentito parlare di una *Madonna del Divino Amore*. Anche negli anni successivi le nostre fonti parlano sempre di una Madonna "detta del Divino Amore", come fosse un nome nuovo, mai sentito prima (vedi box a lato).

BOX N. 8: LA MADONNA "DETTA DEL DIVINO AMORE" NEI COMUNICATI UFFICIALI
Diario di Roma, n. 3605 (10 settembre 1740).

Lunedì il giorno [5 settembre 1740], l'E.mo Sign. Card. Guadagni, Vicario, Monsignor Spada vicegerente et altri ufficiali a cui spetta, si portarono a venerare e riconoscere l'antichissima immagine della Madonna Santissima detta del Divino Amore, dipinta sulle mura nel diruto castello di Leva, 9 miglia distante fuori la porta di san Sebastiano; concorrendovi tanto di giorno che di notte infinità di popolo con grandissima divozione. (Diario di Roma, n. 3605 del 10 settembre 1740)

Tolti loro non resta che il *Signor Abbate* piemontese come principale indiziato di questo "battesimo". Ma che ne sapeva lui del Divino Amore? Sicuramente molto più dei romani che incontrò nella sua avventura. Il Divino Amore era molto ben conosciuto nel Piemonte settecentesco grazie alla predicazione del barnabita Raimondo Recrosio, compagno di studi del nipote di san Francesco di Sales, e vescovo di Nizza dal 1727 fino alla morte, nel 1732. Nel 1719 questo dotto prelado aveva persino scritto un trattato di dogmatica (*l'Ordo amoris*) dedicandolo proprio allo Spirito Santo invocato come *Divino Amore* (vedi box a lato).

BOX N. 9: PREGHIERA AL DIVINO AMORE DI MONS. RAIMONDO RECROSIO (1657-1732)
L. Manzini, *Il teologo del divino amore. Mons. Raimondo Recrosio...*, Roma, 1938, p. 276

O Amore santissimo, nessuno negherà che tu sei Dio ascoltando il discepolo prediletto che afferma: Dio è amore. Con forza e dolcezza ci spingi ad amare con una carità che previene, che permane, che perdona. Previene chi non ama, permane con chi vacilla, perdona chi viene meno nell'amore.

Con quali legami non ci avvinci? Con quali lacci non ci attiri a ricambiare il tuo amore? Ci ordini di amare con il primo e più grande dei comandamenti; perciò è necessario che si ricambi con l'amore, perché ce lo ordini, ma è gradevole obbedire, perché solo di amore si tratta.

E non ti accontenti di un amore debole: vuoi che tutta la mente, tutta l'anima e tutte le forze riconoscano la supremazia del tuo Amore. Con quante ricompense non ci attrai, facendo concorrere tutto al bene di chi ti ama, e promettendo di venire ad abitare in lui?

Con quante pene non spaventi chi ti respinge, tu che minacci morte e rovina? Quante cose compi nei cuori degli eletti nei quali effondi il tuo amore perché imparino ad amarti? Tu li spogli dei beni terreni per arricchirli dei beni celesti, ispiri ai moribondi un soffio di vita, hai reso martiri indifesi più forti dei loro carnefici, anzi, più terribili della morte stessa, perché i tuoi fedeli rimanessero nel tuo amore. Cosa non fai tu, che muovi e fai vivere tutto in tutti? Senza di te tutte le cose più grandi sono nulla, mentre con Te tutte le piccole cose aspettano una grande ricompensa nei cieli.

Nel Settecento il simbolo pittorico del Divino Amore era una nuvola dorata dalla quale uscivano raggi di sole, spesso associato alla colomba dello Spirito Santo (così si trova per esempio nella Cappella della Sindone di Guarino Guarini a Torino). Non fa meraviglia quindi che nel guardare meglio l'immagine mariana che le aveva salvato la vita, il buon prelado piemontese la associasse spontaneamente ad una devozione tanto diffusa nella sua terra quanto sconosciuta a Roma. L'affresco medievale della torre di Castel di Leva dovrebbe ad uno straniero immigrato e solitario il nome con cui ancora oggi è designato. Da allora il titolo e l'immagine vanno insieme, e per la prima volta insieme varcarono le soglie di Castel di Leva.

La più antica immagine ufficiale della Madonna del Divino Amore è una medaglietta devozionale dalle dimensioni di una moneta di cinque centesimi, databile proprio al 1740 e rinvenuta in un locale del Conservatorio di S. Caterina della Rosa. Essa è attualmente esposta nel museo annesso al sito archeologico. È lì che troviamo per la prima volta l'immagine dell'affresco della torre con la scritta: "S. M[aria] DIV[ini] A[moris]" (fig. 23).

Il popolo romano aveva accolto il nuovo nome, ma in realtà non ne aveva capito il vero significato. La prova sta nel fatto che le immagini ottocentesche della Madonna del Divino Amore presentavano solo la Vergine in trono col Bambino e i due angeli ai lati, senza preoccuparsi di cosa le stesse sopra e perché, e senza rendersi conto che riceveva il suo nome proprio da quella colomba che era stata esclusa dalle prime immaginette e riproduzioni (fig. 24). Ancora una volta, come già i loro nonni e padri, carbonai e contadini della campagna, i romani del Papa-Re non si facevano troppe domande: a loro bastava andare a trovare la Madonna per farsi una scampagnata, dire un rosario e tornare a casa come sempre. Così, poco a poco, anche se Castel di Leva non era più un deserto, la Madonna del Divino Amore finì per diventare un'immagine "incompresa" da un punto di vista spirituale. Nessuno aveva raccolto l'atto di fede dell'anonimo *Abate* piemontese che le aveva dato il nome, nessuno l'aveva veramente preso sul serio.

Per quanto ne sappiamo il legame fra la Madonna e lo Spirito Santo in forma di colomba appare per la prima volta nella guida per i pellegrini del 1908:

*Al di sopra della pittura campeggia lo Spirito Santo in forma di colomba, ed è questo probabilmente che ha dato alla pittura il nome di "Madonna Santissima del Divino Amore" (F. Pezzani, *La Madonna del Divino Amore*, Roma, 1908, p. 31).*

Nella stessa guida appare anche la prima riflessione su Maria e lo Spirito Santo col titolo del *Divino Amore* (vedi box a lato):

BOX N. 10: LA PRIMA LETTURA SPIRITUALE DELLA MADONNA DEL DIVINO AMORE NEL 1908
(F. Pezzani, *La Madonna del Divino Amore*, Roma, 1908, pp. 64-65)

FESTE DI PENTECOSTE - la vigilia della Pentecoste la solennità della discesa dello Spirito Santo sopra gli apostoli e Maria vergine congregati nel cenacolo e i due giorni seguenti sono solennissimi per il santuario del Divino Amore. Ricorre in questi giorni l'anniversario della manifestazione della Santa immagine che appunto si è stabilito di celebrare il lunedì seconda festa di Pentecoste. possiamo dire che è la festa titolare del Santuario, poiché la Santissima Vergine viene onorata sotto il titolo di Madonna del Divino Amore come con lei che fu ripiena dello Spirito Santo fino dal primo istante della sua concezione e in modo grandemente più perfetto e visibile quando concepì nel verginale suo seno Gesù, nostro divino Redentore e quando ricevette lo Spirito Santo in forma di lingua di fuoco nel Cenacolo insieme agli apostoli. E poiché l'amore è diffusivo di sé, Maria Santissima fu chiamata giustamente dei santi la Madre del bello amore, come compiacevasi invocarla San Leonardo da Porto Maurizio, che con una immagine della Vergine sotto questo titolo andava predicando appunto in quell'epoca in cui si manifestò la Madonna Santissima del Divino Amore, la quale è rappresentata con lo Spirito Santo in forma di colomba.

Per trovare qualcuno che si preoccupi di riprendere il significato ed il valore di questo legame e di trarne le conseguenze bisognerà aspettare ancora venticinque anni di progressivo abbandono e di crescente trascuratezza.

CAPITOLO V
IL SIGNIFICATO
una storia di grazia e di salvezza

Don Umberto Terenzi, giovane viceparroco romano di origini ciociare, mise piede per la prima volta al Santuario della Madonna del Divino Amore all'età di ventinove anni e sette di ministero, la mattina del 10 luglio 1930. C'era stato un gravissimo furto sacrilego, rimasto impunito. Vide il Santuario in uno stato di squallore deplorabile (fig. 25), e tale da avvertire distintamente il grido della Vergine che chiedeva aiuto, come lui stesso racconta nel *Memoriale delle voci* (vedi box a lato)

BOX N. 10: INIZIO DEL "MEMORIALE DELLE VOCI" (28 ottobre 1933)
Archivio Storico Opera Madonna del Divino Amore, sez. XIV, b. 3g.

Voci della Madonna sul sacro colle del Divino Amore
(piccola meditazione, eco lontana e fedele delle voci della Madonna del luglio 1930)

I punto - La chiamata

[I.] Sono due secoli che la nostra Madre non si stanca di far grazie a tutte l'ore, ma – tranne qualche breve sprazzo di luce - il suo piccolo e povero Santuario del Divino Amore è ostinatamente lasciato nelle tenebre dell'abbandono e della dimenticanza.

[II.] Vox tua audita est, ploratus et ululatus! (Mt 2,19) La tua voce si fa sentire, come quella di una pianta angosciata e straziante simile a quella delle madri degli innocenti sacrificati dall'ira di Erode, o Madre di amore.

[III.] Quella voce chiedeva pietà, misericordia: tra le voci infinite dei fedeli che a te chiedevano pietà, misericordia, più forte si sente la tua che a loro, per te, implorava pietà e misericordia: pel tuo Santuario, pel tempio del tuo divino spirito di amore, vuole quella voce risurrezione, vita nuova, aspetto più grandioso e degno.

[IV.] Ma più che altro è la voce del tuo cuore che si fa sentire: voce di madre che vuole dei figli, delle figlie numerosi, perché l'amino, perché la facciano conoscere, amare da altri figli; voce di Madre che non vuol esser più sola nell'abbandono secolare; voce di madre piangente sulle miserie dei figli che non vuol vedere soffrire lontani da lei: li vuole vicini al suo colle d'amore, i più miseri, i più poveri, i più abbandonati, i più disperati, perché sappiano che lei non li abbandonerà mai, come il mondo, ma che qui saranno i suoi preferiti perché più con loro che con altri avrà modo di dispensar quell'amore di cui si sente troppo piena.

[V.] Sfogo d'amore è la tua voce o Maria; regno d'amore è il tuo castello; tempra di anime che da te attingano forza e, con la tua benedizione vadano dove l'amore le porta nella guida unica formata dall'obbedienza pronta e intelligente, dal senso profondo di sacrificarsi sì da non trovar sacrificio in nulla, ma in ogni croce gioia profonda, sentita, perché è per lei; anime che partano per dovunque c'è da predicare l'amore di Dio, per dovunque c'è da soccorrere qualche miseria; anime che tornino sempre da lei; anime, figli e figlie che, qui soltanto, nella città dell'amore di Dio, nel regno dello Spirito Santo, nella fortezza del suo Cuore Immacolato, sentano la loro casa, il punto del loro riposo santo dopo le fatiche della carità e dell'apostolato. Voci della Madonna! Missione di carità, fuoco d'amore, fonte di apostolato nell'agro romano e nei punti più difficili e abbandonati di Roma: è il nuovo Castel di Leva.

Quella esperienza memorabile fece da detonatore all'esplosione di una straordinaria avventura: nel giro di 40 anni il giovane sacerdote trasformò un luogo dimenticato e trascurato nel Santuario più caro alla pietà dei romani, passando attraverso una dittatura, una guerra mondiale, un'occupazione militare ed una serie interminabile di rovesci e sconfitte, al termine delle quali trovarono posto un Istituto di suore, un'Associazione di sacerdoti, un albergo per i pellegrini e - venticinque anni dopo la sua morte - un Nuovo Santuario inaugurato alla fine del millennio da S. Giovanni Paolo II.

Non è questa la sede per raccontare tutta la storia, ma solo per sottolineare come tutto iniziò, ancora una volta, dall'immagine della Madonna del Divino Amore. La prima preoccupazione che don Umberto ebbe, dopo essersi insediato stabilmente al Santuario, fu quella di scriverne la storia e la spiritualità, con particolare riguardo al legame di Maria con lo Spirito Santo sotto il titolo del Divino Amore. Glielo ordinò san Luigi Orione, altro grande appassionato di storia e suo direttore spirituale. Per la prima volta il nome dato quasi duecent'anni prima dal *Signor Abate* era stato raccolto ed ascoltato con la stessa fede che l'aveva suscitato. Era il 1931: da quel momento la diffusione dell'immagine andò di pari passo all'espandersi del suo significato spirituale e della sua opera apostolica: imaginette, santini, quadri, opuscoli, medagliette portarono l'immagine della Madonna del Divino Amore ovunque nel mondo. Prima di tutto invasero Roma nel tragico momento della Seconda guerra mondiale: la città la vide sfollata ed attribuì alla sua intercessione la miracolosa salvezza della città nel giugno 1944 (fig. 26). Per gratitudine ogni rione e quartiere ebbe la sua Madonna del Divino Amore, realizzata con le tecniche più svariate: mosaico, maiolica, bassorilievi su cotto e in marmo, affreschi, ceramica (fig. 27). Poi, per la prima volta uscì dall'Italia e persino dall'Europa: in Africa c'era già dal 1938, in America del Nord arrivò nel 1955 ed in America latina dal 1969 in poi. Oggi continua ad estendersi nei viaggi all'estero in Pakistan, e nelle missioni che nel frattempo hanno raggiunto l'India le Filippine e l'Indonesia.

Don Umberto conosceva appena le vicende del Settecento e per niente quelle del Medioevo, ma evidentemente ciò non pose alcun ostacolo all'enorme sviluppo di questa devozione. La lettura spirituale condotta dal sacerdote romano rimane ancor oggi inscindibilmente legata all'affresco medievale ed al titolo settecentesco, a prescindere dalle origini storiche di entrambi, che abbiamo ripercorso (ed in parte scoperto insieme) durante la nostra ricerca. Come per la fede del popolo cristiano, la ricerca storica nulla aggiunge e nulla toglie alla discendenza spirituale di questo benemerito sacerdote romano, perduto innamorado della Vergine santa.

Dopo il 1944 l'immagine originale della Madonna del Divino Amore è stata portata in processione nell'Anno Santo del 1975, nella Veglia di Pentecoste col Papa a Piazza san Pietro nel 1986, quando fu annunciato il Sinodo Romano ed in quella del 1993 quando fu concluso: Giovanni Paolo II la volle accanto a sé come la Madonna Nera quando era a Cracovia. Il Nuovo Santuario, da lui consacrato il 4 luglio 1999, custodisce una grande icona che rilegge l'affresco medievale scritta dall'iconografa Roberta Boesso.

Anche la riflessione teologica prosegue grazie all'opera delle Figlie della Madonna del Divino Amore (*La spiritualità dell'Istituto della Madonna del Divino Amore. Il quarto voto speciale "d'amore alla Madonna"*, Roma, 2001; *Maria Tempio dello Spirito Santo*, Roma, 2004).

Abbiamo così concluso il nostro percorso alla scoperta dell'affresco della Madonna del Divino Amore. Abbiamo cercato di scoprire quando, da chi e perché sia stata dipinta, formulando delle ipotesi attendibili su ciascuna di queste tre questioni. Ma soprattutto, mentre ci affaticavamo nel nostro cammino, abbiamo scoperto quanti tesori di fede, di amore e di bellezza questa storia racchiudeva in sé, in modo che ora ci sentiamo arricchiti non solo dal punto di vista culturale ma anche e soprattutto da quello spirituale. In questo senso, anche se non siamo approdati a certezze definitive, ci uniamo a quanti da secoli rivolgono lo sguardo a questa cara immagine e le diciamo un "grazie" commosso e riconoscente per i tanti straordinari tesori che anche la sua storia schiude a chi con pazienza si sforza di investigarla e di farla conoscere agli uomini del nostro tempo.

BIBLIOGRAFIA

- Amato 1997 V. Amato, *Il complesso della diaconia di S. Angelo in Pescheria*, tesi di laurea in archeologia cristiana, Università la Sapienza, Roma, 1997, *pro manuscripto*.
- Angelelli 2014 W. Angelelli, *La Maestà di Montano d'Arezzo a Montevergine e la pittura su tavola dei secoli XIII e XIV*, in F. Gandolfo – G. Muollo (edd.), *La Maestà di Montevergine. Storia e restauro*, Roma 2014, pp. 85-106.
- Bernacchio 2004 N. Bernacchio, *Roma il suo territorio nelle descrizioni di Petrarca ne Il rapporto di Francesco Petrarca con il territorio: Roma e il Districtus*. Atti della giornata di studio Ferentino, 8 dicembre 2003, Ferentino, 2004.
- Caetani 1926 G. Caetani, *Regesta chartarum*, San Casciano, 1926.
- Canta 2004 C. C. Canta, *Sfondare la notte. Religiosità, modernità e cultura nel pellegrinaggio notturno alla Madonna del Divino Amore*, Milano, 2004.
- Carocci 1993 S. Carocci, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma, 1993.
- Castelnuovo 1983 E. Castelnuovo, *Arte delle città, arte delle corti*, in *Storia dell'arte italiana*, parte seconda (dal Medioevo al Novecento), vol. I (dal Medioevo al Quattrocento), Torino, 1983, pp. 202-216.
- Cellini 1950 P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, in *Proporzioni* (1950), n. 3, pp. 1-8.
- Cuozzo 2014 E. Cuozzo, *Montevergine e gli Angiò*, in F. Gandolfo – G. Muollo (edd.), *La Maestà di Montevergine. Storia e restauro*, Roma 2014, pp. 61-70.
- De Castris 2014 P. L. de Castris, *La pittura a Napoli tra Due e Trecento*, in in F. Gandolfo – G.
- Di Salvatore 2001 [M. G. Di Salvatore FMDA,] *La spiritualità dell'Istituto della Madonna del Divino Amore. Il quarto voto speciale "d'amore alla Madonna"*, Roma, 2001.
- Gregorovius (1901) F. Gregorovius, *Storia della Città di Roma nel Medioevo*, a cura di L. Borsari, Roma, 1901.
- Guarducci 1989 M. Guarducci, *La più antica icone di Maria. Un prodigioso vincolo fra Oriente e Occidente*, Roma, 1989.
- Guidoni 1983 E. Guidoni, *Roma e l'urbanistica del Trecento*, in *Storia dell'arte italiana*, parte seconda (dal Medioevo al Novecento), vol. I (dal Medioevo al Quattrocento), Torino, 1983.

- Guglielmi Faldi 1979 C. Guglielmi Faldi, voce *Pietro Cavallini* in *Dizionario biografico degli italiani* vol. 22 (1979), pp. 775-785.
- Jung Inglessis 2001 E.M. Jung Inglessis, *Madonne romane. Immagini mariane a Roma dall'era di Costantino al tempo presente*, Città del Vaticano, 2001.
- Meaolo 1992 G. Meaolo, *Ave Maria... e coraggio! Don Umberto Terenzi, prete romano*, Roma, [1992²].
- Mercati 1945 A. Mercati, *Nell'Urbe dalla fine di settembre 1337 al 21 gennaio 1338. Documenti seguiti da altre* Varia dall'Archivio Segreto Vaticano, in *Miscellanea historiae pontificiae* X (n. 19), Roma, 1945.
- Lazarev 2014 V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 2014.
- Mongelli 1972 G. Mongelli, *Guida del Santuario di Montevergine*, Montevergine, 1972.
- Moretti 2013 M. Moretti, *Sant'Alessio "splendore della famiglia Savella". La leggenda del nobile e buon pellegrino in dodici pitture*, *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [on line], 124-2 (2012: <http://journals.openedition.org/mefrim/956>).
- Pancheri 2007 A. Pancheri, *Petrarca 1336-1337*, in *Studi di filologia italiana*, 65 (2007), Firenze, 2007, pp. 49-64.
- Pietra 1958 P. Pietra, *La Madonna del Divino Amore. Cenni storici*, Roma, 1958
- Pratesi 1987 A. Pratesi, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma, 1987.
- Pentcheva 2010 B.V. Pentcheva, *Icone e potere. La Madre di Dio a Bisanzio*, Milano, 2010.
- Polonio Balbi 2014 P. Polonio Balbi, *La Maestà di Montevergine. Indagini, movimentazione e interventi di restauro conservativo*, in F. Gandolfo – G. Muollo (edd.), *La Maestà di Montevergine. Storia e restauro*, Roma 2014, pp. 197-216.
- Rico-Marcuzzi 2015 F. Rico, L. Marcuzzi: voce *Francesco Petrarca* in *Dizionario biografico degli italiani* vol. 82 (2015), pp. 671-684.
- Savelli s.d. F. Savelli, *I Caetani e la contea di Fondi tra XIV e XV secolo: la produzione artistica e le sue vicende conservative*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura presso l'Università degli studi Roma tre.
- Silvestrelli 1940 G. Silvestrelli, *Città, castelli e terre della regione romana*, Roma, 1940² (rist. anast. 1993).
- Supino Martini 1973 *Giacomo Caetani* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma, 1973, pp. 172-176.

- Tommasini 1997 N. Tommasini, *Il Divino Amore. Storia, tradizione, pietà popolare*. Roma, 1997.
- Theseider 1952 E. Duprè Theseider, *Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia (1252-1377)*, (Storia di Roma, 11), Bologna, 1952.
- Tropeano 1978 P. M. Tropeano, *Montevergine nella storia e nell'arte 1266-1381*, Montevergine. 1978.
- [Tropeano] 1997 *Gli angioini di Napoli e Montevergine. Mostra iconografico—documentaria, catalogo*, Montevergine 1997.
- Valesio 1979 F. Valesio, *Diario*, Milano, Longanesi, 1979,
- Vidal 1950 Benoît XII, *Lettres closes et patentes intéressant les pays autres que la France*, a cura di J. M. Vidal e G. Mollat, Paris 1950.
- Vigueur 2011 J.-C. M. Vigueur, *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni (sec. XII-XIV)*, Torino, 2011.
- Zamboni 1873 D. Zamboni, *Brevi notizie storiche del Santuario della Madonna Santissima del Divino Amore ...*, Roma, 1873.