

**NOTE SULL'ICONOGRAFIA
DELLA MADONNA DEI FRANCESCANI**

Estratto da « Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte »

I, 1973/1974.

Bulzoni Editore - Roma

**NOTE SULL'ICONOGRAFIA
DELLA MADONNA DEI FRANCESCANI**

Negli ultimi anni del Due e nei primi del Trecento nell'evoluzione stilistica di Duccio si nota un momento di particolare importanza. Le due opere databili in questo periodo — la piccola *Maestà* di Berna e la *Madonna dei Francescani* della Pinacoteca senese — riflettono un improvviso allargamento dell'orizzonte culturale del pittore: sia verso l'arte paleologa bizantina, sia verso la miniatura nordica. Questa apertura culturale non investe solo gli aspetti stilistici (*) ma lascia tracce importantissime anche nella concezione iconografica delle sue opere. Più emblematiche in questo senso ci sembrano le caratteristiche dello schema iconografico della *Madonna dei Francescani* (fig. 1), il quale si ispira in primo luogo, probabilmente, ad un esemplare bizantino dell'*Adorazione dei Magi*. Così la disposizione dei tre fraticelli prende le mosse da qualche miniatura del tipo dell'*Adorazione* del *Sermone della Natività di Giovanni Damasceno* dell'undicesimo secolo conservato nella Biblioteca del Patriarca greco di Gerusalemme, ma con palesi intenti spaziali del tutto nuovi: le tre figure sono quasi sovrapposte nella miniatura bizantina e sventagliate in Duccio. E' possibile che un altro esempio — l'*Adorazione dei Magi* del *Menologio di Basilio secondo* — venga a costituire un elemento dell'asse paradigmatico della *Madonna*

(*) Su questi problemi ritorneremo in un più ampio lavoro dedicato alla *Formazione di Duccio*, in corso di elaborazione.

dei Francescani. E' infatti molto vicina all'opera di Duccio la disposizione delle tre figure degli adoratori e vi si trovano anche delle assonanze nella posa della Vergine la quale tiene la mano destra sul ginocchio (come si incontra anche nel mosaico del 1225 di Fra Jacopo nella scarsella del Battistero fiorentino)¹.

La scena dell'*Adorazione dei Magi* per quanto fosse poco sviluppata nei Vangeli (la ricorda solo Matteo, 2,1-12 e i Vangeli apocrifi: il proto-vangelo di Giacobbe - cap. XXI, il Vangelo dello Pseudo-Matteo - cap. XVI e il Vangelo arabo dell'infanzia - cap. VII),² è molto popolare fin dall'epoca paleocristiana; la prima rappresentazione documentata risale al secondo secolo d.C. ed è quella della Cappella Greca nelle Catacombe di Priscilla. La miniatura già ricordata del *Menologio di Basilio secondo* sembra essere uno dei primi esemplari in cui i tre Magi sono diventati tre re che portano omaggio a Cristo-bambino come *Rex regum*³. Nel Duecento nei pulpiti di Nicola e di Giovanni Pisano a Siena e a Pistoia viene introdotta l'immagine del più anziano dei Magi che bacia il piede del Bambino. L'innovazione è adottata da Giotto all'Arena di Padova, da Duccio stesso nella *Maestà* e da ora in poi sarà usata per secoli, sia in Occidente sia in Italia. Nella scena della *Maestà* duccesca al tipo bizantino della *proskynesis* si preferisce il tipo occidentale del re inginocchiato come un vassallo.

Ma il fatto da mettere in evidenza a proposito della iconografia della *Madonna dei Francescani* è che da una parte si ricalca il tipo bizantino dell'adorazione come *proskynesis*, ma dall'altra sorge il fatto nuovissimo dell'omaggio rivolto non più al Bambino, ma alla Madonna. Uno dei monaci bacia il piede della

¹ Cfr. C. BRANDI, *Duccio*, Firenze, 1951, pp. 116-117.

² Cfr. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, II, Paris, 1957, p. 236.

³ Cfr. E. MÂLE, *L'Art religieux du XIII-ème siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1919, p. 256.



Fig. 1. - Duccio, Madonna dei Francescani, Pinacoteca, Siena.



Fig. 2. - Matteo Parigi, *Historia Anglorum*, British Museum, ms. Royal 14 c. VII, f. 6, Londra.



Fig. 3. - Messale di Enrico di Chichester, John Rylands Library, ms. lat. 24, f. 150. Manchester.

Vergine, mentre in tutte le precedenti scene dell'adorazione l'omaggio era rivolto al Bambino (... « *et intrantes domum inveniunt puerum cum Maria matre eius et procedentes adoraverunt eum* » dice infatti il Vangelo secondo Matteo, 2, 11). Si compie così un salto dottrinale dall'adorazione del Bambino da parte dei tre re magi all'adorazione della Vergine da parte di tre fedeli. Ed infatti, i tre monaci stanno in un rapporto proporzionale ieratico alla Vergine, fatto che non si verifica con i tre Magi; inoltre essi sono tutti uguali come abbigliamento e come età. Indagando le radici dell'iconografia di questa scena vediamo che pur risentendo degli schemi bizantini, la componente nordica si rivela molto importante.

Il culto mariano che si propaga da San Bernardo in tutto il pensiero religioso occidentale trova la documentazione già nel Duecento nelle mutazioni iconografiche che si verificano nell'arte oltralpina; così a Chartres la Vergine prende il posto di Cristo sul portale della Cattedrale, altre volte si trova come fiore finale nell'albero di Jesse (sempre al posto di Cristo) e spesso ridiventa la quarta figura della Trinità. In Inghilterra, infine, assume la tiara che in precedenza era attribuito inconfondibile di Dio-Padre⁴. Anche la frequenza delle tavole colla rappresentazione della Vergine nel Duecento italiano risente con ogni probabilità della mariolatria che imperava in tutto l'Occidente. Lo stesso si può dire per la *Pietà*, scena dove l'accento si pone sulla figura della Vergine, e che solo più tardi si farà strada in Italia, probabilmente via Siena, la città più aperta verso l'Oltralpe⁵. Siena inoltre si considerava sotto la diretta protezione della Vergine.

⁴ Cfr. RÉAU, *op. cit.*, p. 67.

⁵ Cfr. E. PANOFKY, « *Imago pietatis* ». Ein Beitrag zur Typengeschichte des « Schmerzensmanns » und der « Maria Mediatrix », in *Festschrift für Max J. Friedländer...*, Leipzig, 1927, pp. 261-308, e FR. ANTAL, *Florentine Painting and its social background*, London, 1947, trad. it. di G. RONCI e L. LAMBERTI, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, 1960, p. 210.

Nella *Madonna dei Francescani* abbiamo la prima documentazione italiana della penetrazione del devoto nel quadro. La prosternazione di fronte alla Vergine è un fatto tipicamente occidentale e la rappresentazione del devoto — molto frequente nella miniatura francese ed inglese — si diffonde in Toscana solo nel Trecento⁶. L'opera di Duccio documenta il primo momento di questa penetrazione e rimarrà per anni un esempio isolato. In Occidente il devoto prosternato persiste per secoli e lo troviamo fino alla fine del Quattrocento (vedi il *Polittico di San Vincenzo* del fiammingheggiante Nuño Gonçalves, a Lisbona). A Costantinopoli ed in Sicilia si incontrano dei committenti raffigurati in pittura, ma quasi sempre come rivolti a Cristo. Nella Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo abbiamo anche un esempio di *proskynesis* di fronte alla Vergine. Ma si tratta non di un generico fedele ma del committente (Giorgio di Antiochia) e la Madonna ha la funzione di mediatrice (vedi la figura di Cristo in alto). Per questo crediamo che l'origine dell'iconografia della tavola senese sia da cercarsi in Occidente.

Troviamo così un esempio simile in una miniatura inglese di Matteo Parigi, anteriore al 1259 facente parte della *Historia Anglorum* (fig. 2). Il monaco prosternato ai piedi della Vergine sarebbe, secondo il Millar⁷, lo stesso Matteo Parigi, monaco-pittore e prelude fortemente alla rappresentazione dei tre francescani nell'opera duccesca. La dedica è chiaramente indirizzata alla Vergine: « *O felicia oscula lactantis labris impressa cum inter creba indicia reptantis infancie utpote verus filius magistri alluderet cum verus ex patre deus dei genitus imperaret* ».

Rimane però il problema del numero dei frati francescani. Abbiamo da una parte il precedente del frate-devoto nella miniatura inglese e dall'altra il precedente iconografico dei tre Magi che porgono omaggio al Bambino. Sarebbe possibile che la

mutazione dai tre Magi ai tre fedeli sia avvenuta con questa contaminazione inglese.

Arrischiamo qui una interpretazione che deve essere presa con molta cautela data la plurivalenza del simbolo medioevale. In un Messale della scuola miniaturistica di Salisbury della metà del Duecento troviamo una pagina con la Madonna in trono adorata da un ecclesiastico (forse Enrico di Chichester)⁸ (fig. 3), che per certi particolari può preludere alla *Madonna dei Francescani* (l'arco polilobato, gli angeli). Il fedele porge una scritta dedicata al Bambino: « *fili dei mise(re)ri mei* ». Alla base del trono, invece, nel posto che è occupato nella tavola senese dai tre francescani, si trovano tre leoni. Il Millar⁹ nota la rarità del tema dei tre leoni e crede che sia dovuta ad una confusione. L'artista avrebbe confuso il leone col drago e in origine la Madonna avrebbe dovuto avere ai piedi solo un leone e un drago come il Ms. 6 del Souls College, illustrazione del salmo 90 (91), 13: « *et conculcabis leonem et draconem* ». Ma questa spiegazione non soddisfa: la Vergine non schiaccia i tre leoni, che stando al parere di Millar, avrebbero dovuto essere solo due.

Ora, si sa che il leone, oltre ad essere simbolo dell'Evangelista Marco, è anche simbolo del fedele convinto. Nei *Lectionnaires* del dodicesimo secolo si leggeva: « *...le juste, qui a renoncé à toute chose, ne redoute rien en ce monde, car c'est de lui qu'il a été écrit: « Le juste sera ferme et sans crainte comme un lion »*¹⁰. La figura del leone riceve un'ampia trattazione anche nei *Bestiari* medioevali, dove spesso si rivela come simbolo del fedele e della vigilanza. Il fatto che i leoncini nascono morti (ossia con gli occhi chiusi) e solo dopo tre giorni resuscitano veramente, dormendo d'ora in poi sempre con gli occhi aperti, fece sì che il leone fosse considerato sia come simbolo della resurrezione di

⁶ Cfr. ANTAL, *op. cit.*, p. 213.

⁷ Cfr. E. G. MILLAR, *La miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1926, p. 67.

⁸ Cfr. M. RICKERT, *La miniatura inglese dal XIII al XV secolo*, Milano, 1961, p. 11 e MILLAR, *op. cit.*, p. 110.

⁹ MILLAR, *op. cit.*, loc. cit.

¹⁰ Apud. E. MÂLE, *op. cit.*, pp. 51-52.

Cristo (ed infatti nella vetrata della cattedrale di Lyone i tre leoncini hanno questo significato)¹¹, sia come simbolo del fedele vigilante perfino quando dorme. Per questo il leone fu prescelto come sostenitore del protiro delle cattedrali (*est leo custos, oculis quia dormit apertis / templorum idcirco positus ante foras*)¹² e sempre per questo significato di garante della fede fu utilizzato come sostegno per i pulpiti (vedi ad esempio il pulpito di Nicola Pisano nel Duomo di Siena).

Il *Fisiologus* più popolare nel Medioevo era la versione latina di un *Fisiologus* greco-alessandrino della tarda antichità tradotto da Teobaldus Senensis, abate di Montecassino (1022-1035). Del *Fisiologus* del senese Teobaldo esisteva anche una libera versione inglese del Duecento¹³. Ricordiamo infine che i contatti tra Inghilterra ed Italia sono molto importanti per la storia dell'ordine francescano: il terzo generale dell'ordine, Aimone di Faversham, fu infatti inglese.

Rimane però da chiarire il vero significato dei tre leoni nella miniatura inglese. L'ecclesiastico porge senza dubbio la sua preghiera al Bambino. Pertanto non è da escludere che i leoni simbolizzassero la loro devozione alla Vergine. Non abbiamo documenti sufficienti per provare questa ipotesi, ma possiamo ricordare un'altra miniatura inglese dello stesso periodo (Londra, B.M., Cod. Add. Ms. 28681) nella quale la Vergine appoggia i suoi piedi su un leone-garante della fede, ed anche i versi di Guirant de Calanson dove appare chiaramente il significato del leone come devoto alla Vergine: « *As the lion sleeps with open eyes (huelks ubertz), so my spirit, even in slumber, beholds thee, O lady* »¹⁴.

Avendo questi elementi si può concludere che la *Madonna*

¹¹ MALE, *op. cit. loc. cit.*

¹² RÉAU, *op. cit.*, vol. I, p. 94.

¹³ Cfr. E. P. EVANS, *Animal symbolism in Ecclesiastical architecture*, London, 1896, seconda edizione, Detroit, 1969, p. 62.

¹⁴ Apud EVANS, *op. cit.*, pp. 93-94.

dei Francescani presenta la contaminazione del tipo iconografico bizantino dell'Odigitria dei tre Magi con l'iconografia nordica che introduce il devoto alla Vergine nel quadro. La Madonna dei tre leoni può costituire anche essa un precedente iconografico della Madonna ducesca, dato l'investimento simbolico del leone come fedele. Si spiega così il salto dai tre Magi che portano omaggio al Bambino ai tre monaci devoti alla Vergine.

Ma la Madonna di Duccio presenta anche altri elementi degni ad essere presi in considerazione e fra questi prima di tutto il particolare del manto della Vergine che protegge i tre fedeli inginocchiati, tanto da fare di quest'opera un primissimo esempio di Madonna della Misericordia.

Il motivo del manto protettore è molto antico¹⁵ ma a quanto sembra, questo tema applicato al rapporto tra la Vergine e i sudditi ha un'origine duecentesca e precisamente cistercense. Cesare di Heisterbach racconta nel suo *Dialogus miraculorum* la storia di un monaco di Cîteaux che in Paradiso vede la Madonna « *apriens pallium suum, quod mirae erat latitudinis, innumerabilem multitudinem monachorum et conversorum illi ostendit* »¹⁶.

Malgrado tutte le polemiche fra gli studiosi su ciò che concerne l'origine del tema della Madonna della Misericordia¹⁷ il tipo iconografico così come si diffonde nel Trecento trova il preciso precedente letterario in questo testo, non essendoci documentato nessun esempio di Madonna della Misericordia prima del testo di Cesare di Heisterbach. Ma più tardi i domenicani reclamano il privilegio della Madonna-protettrice invocando una visione dello stesso San Domenico che risaliva al 1218¹⁸. Poi il motivo si diffonde a tutti gli ordini e a tutta la

¹⁵ Cfr. RÉAU, vol. II, II, p. 113.

¹⁶ Apud RÉAU, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁷ Per le quali rimandiamo a RÉAU, *op. cit.*, vol. II, p. 112.

¹⁸ Cfr. RÉAU, *op. cit.*, vol. II, p. 114 e ANTAL, *op. cit.*, p. 227, n. 43.

orristianità. Mancano le notizie sull'adozione da parte dei Francescani di questo tema, ma si deve qui ricordare che i frati minori sono i soli a riconoscere a quest'epoca l'Immacolata Concezione, negata dallo stesso San Bernardo e dai Domenicani. Nel 1270 San Bonaventura fonda la Confraternita dei *Raccomandati Virgini* che Lippo Memmi rappresenterà nella tavola del Duomo di Orvieto come protetta dal manto della Madonna. Che l'opera di Duccio si riferisca alla stessa Confraternita o meno non si può precisare. La *Madonna dei Francescani* è di origine e di ordinazione ignota, e una notizia del genere sarebbe probabilmente illuminante per l'iconografia del dipinto che può benissimo essere spiegata con la cultura del committente e solo in secondo luogo con quella di Duccio.

Negli stessi anni, o poco più tardi un artista vicino a Duccio dipingeva il tabernacolo che ora si trova alla Christ Church Library a Oxford. Questo trittico fu studiato dal Garrison¹⁹, il quale ha messo in luce l'origine nordica di questo tipo di pannello devozionale. Il fatto da sottolineare è che siamo assai vicini, come problematica iconografica, alla *Madonna dei Francescani*. Si tratta sempre di un'opera portatile, un tipico *Andachtbild*. Anche qui siamo introdotti nell'ambito francescano²⁰ ed anche qui appare il devoto nel quadro. Il Garrison nota queste assonanze iconografiche tra i due dipinti senza spingere più a fondo l'analisi della tavola di Siena, che egli considera come frammento di un dittico o parte centrale di un trittico.

¹⁹ E. B. GARRISON, *A new devotional panel type in fourteenth-century Italy*, in « Marsyas », III, 1943-45, pp. 15-70 e *A Ducciesque tabernacle at Oxford*, in « The Burlington Magazine », LXXXVIII, 1946, pp. 214-223.

²⁰ Cfr. GARRISON, *A new devotional Panel Type...*, cit. Per i rapporti tra il pensiero di San Francesco e il culto della Madonna vedi: B. KLEINSCHMIDT, *Maria und Franziskus von Assisi*, Düsseldorf, 1926, e per quelli tra Siena e il francescanesimo: P. MISCIATELLI e A. LUSINI, *San Francesco e Siena*, Siena, 1927.

Possiamo dunque dire che la penetrazione del devoto nel quadro, pur essendo di origine bizantina, si generalizza solo nell'ambito nordico. Da qui ridiscende verso l'Italia e, via Siena, si diffonde in tutta l'arte del Trecento. La *Marlonna dei Francescani* e il trittico di Oxford sono i primissimi documenti di questa penetrazione nordica. A parte questa componente occidentale e a parte quella puramente bizantina (l'Adorazione dei Magi), la *Madonna dei Francescani* risente certamente anche del pensiero francescano. San Francesco aveva fatto della Vergine l'Avvocata dell'Ordine e Tommaso da Celano scriveva questa rilevante preghiera di cui la tavola duccesca sembra esserne quasi l'illustrazione: « *Matrem Jesu indicibili complectebatur amore, eo quod Dominum maiestatis fratrem nobis effecerit. Peculiares illi persolvebat laudes, fundebat preces, offerebat affectus, quot et qualiter humana promere lingua non posset. Sed quod laetificat plurimum, Ordinis advocatam ipsam constituit, suisque alis quos relicturus erat filios usque in finem fovendos et protegendos submisit. Eia, pauperum advocata, imple in nobis tutricis officium usque ad praefinitum tempus a patre* »²¹. Questo intento narrativo con cui viene investita l'opera di Duccio (i frati pregano e chiedono la protezione; la Vergine la concede loro avvolgendoli nel manto e intercede presso il Figlio che benedice) è dovuto senza dubbio al committente e non a Duccio stesso.

Il fatto più importante da mettere in evidenza è che la tavola, che probabilmente fu dipinta negli ultimi anni del Duecento, rappresenta un *unicum* iconografico nella storia dell'arte. La Vergine della Misericordia si diffonde solo nel Trecento adottando il tipo della Madonna in piedi con i due lati del manto aperti così da poter ricevere una moltitudine di fedeli. Qui invece la Vergine è seduta ed i frati sono solo tre (forse come

²¹ Fr. THOMA DE CELANO, *S. Francisci Assisiensis vita et miracula additis opusculis liturgicis*, a cura di P. E. Alenconiensis, Roma, 1906, II, 198 (p. 318).

rappresentanti dell'intero ordine) e tutti uguali come chiedeva la *Umilitas* e la *Egalitas* francescana. L'opera dunque segue un filone misto bizantino-nordico che non avrà seguito nel Trecento quando si elabora *ex-novo* il tipo della Madonna della Misericordia.

VICTOR STOICHITA