

ESTRATTO

SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI STUDI FRANCESCANI  
CENTRO INTERUNIVERSITARIO DI STUDI FRANCESCANI

# LE IMMAGINI DEL FRANCESCANESIMO

Atti del XXXVI Convegno internazionale

*Assisi, 9-11 ottobre 2008*

FONDAZIONE  
CENTRO ITALIANO DI STUDI SULL'ALTO MEDIOEVO  
SPOLETO  
2009

## INDICE

Consiglio direttivo della Società internazionale di studi francescani e organi direttivi del Centro interuniversitario di studi francescani .....	pag. VII
Programma del XXXVI Convegno internazionale .....	» IX
Relazioni .....	» 1
ROBERTO RUSCONI, <i>Francesco d'Assisi, i frati Minori e le immagini</i> .....	» 3
MICHELE BACCI, <i>Immagini sacre e pietà « topografica » presso i Minori</i> .....	» 31
RAFFAELE ARGENZIANO, <i>L'iconografia del Breviarium Fratrum Minorum miniato da Sano di Pietro per il convento di santa Chiara di Siena</i> .....	» 59
DOMINIQUE DONADIEU-RIGAUT, <i>L'ordre franciscain en images: le corps, la règle et le sceau</i> .....	» 91
CHIARA FRUGONI, <i>Rappresentare per dimenticare? Francesco e Antonio nel ciclo affrescato della Basilica Superiore di Assisi</i> .....	» 117
NICOLANGELO D'ACUNTO, <i>Le didascalie del ciclo francescano della Basilica Superiore di Assisi</i> .....	» 167
LOUISE BOURDUA, <i>Religious Orders and Their Fresco Cycles in the Later Middle Ages</i> .....	» 195

MICHELE BACCI

Immagini sacre e pietà « topografica » presso i Minori

Come è stato posto in evidenza in una serie di studi recenti, notevole è stato il ruolo svolto dalla figurazione nelle forme di espressione religiosa promosse e diffuse dai frati Minori sin dalle loro stesse origini: le immagini hanno infatti contribuito al successo della devozione nei confronti di Francesco e dei suoi seguaci, si sono imposte come veicolo privilegiato di trasmissione e costruzione della memoria degli eventi connessi alla vita del santo e delle nuove forme di pietà a lui associate, hanno veicolato in modo sostanziale la devozione verso le stimmate e hanno accompagnato l'espansione dell'Ordine fornendogli di un formidabile armamentario simbolico, capace di esercitare un impatto efficace sull'immaginario delle popolazioni con cui i Francescani sono venute via via in contatto, dalle città dell'Italia tardomedievale alle società miste del Levante e ai territori del Nuovo Mondo.

Sin dai primi decenni di vita del movimento francescano venne proposta ai fedeli un'immagine del poverello di Assisi che riusciva efficacemente a promuoverne la devozione esaltando al contempo la sua novità rispetto ai santi tradizionali e la partecipazione agli attributi universalmente riconosciuti della santità. Le sue prime raffigurazioni, se si prescinde dalla pittura murale di Subiaco che costituisce un caso a sé<sup>1</sup>, consi-

---

<sup>1</sup> Sulla questione vedi il bilancio degli studi in F. MORES, *Alle origini dell'immagine di Francesco d'Assisi*, Padova, 2004.



stettero in tavole dipinte che si richiamavano all'autorità del genere funzionale dell'icona bizantina, che era allora percepito come depositario di un'antichissima tradizione risalente all'età evangelica e al desiderio, maturato dagli apostoli, di mantenere viva attraverso i colori la memoria delle fattezze terrene dei personaggi sacri. Le effigi sacre dipinte, che solo da poco tempo avevano iniziato a diffondersi tra gli arredi delle chiese occidentali, accolsero presto la rappresentazione di Francesco, reso in quel modo austero e rigido che è apparso fuori tono alla critica formalista della prima metà del Novecento, che intravedeva un contrasto tra la carica innovativa del movimento mendicante e il conservatismo stilistico della più antica arte francescana, che immaginava il suo fondatore, come volle esprimersi Roberto Longhi, alla stregua di un « basiliano torvo ed inasprito »<sup>2</sup>.

Il recente sviluppo degli studi ci permette oggi di riconoscere positivamente le motivazioni che portarono a questa scelta<sup>3</sup>. Il Francesco reso come in un'icona aveva innanzitutto il merito di introdursi discretamente nell'immaginario collettivo, senza frapporre una cesura netta con il passato, anzi proponendosi come figura dotata nel tempo presente della stessa autorità sacrale associata ai grandi e celebrati santi dell'antichità apostolica. Man mano che si rafforzava la convinzione nell'identità di Francesco come *alter Christus*, la sua immagine era vieppiù costruita attraverso una serie di rimandi all'iconografia cristologica, in particolare allo schema del Pantokrator e a quello del Crocifisso: la dislocazione delle scene sui lati, an-

---

<sup>2</sup> R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in IDEM, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, 1967-1984, vol. VII, pp. 1-53, in part. 5-6.

<sup>3</sup> Vedi le opere di riferimento di K. KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin, 1992 e C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, 1993, nonché il repertorio aggiornato di W. R. COOK, *Images of St. Francis of Assisi in Paintings, Stone, and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy. A Catalogue*, Florence, 1999.

ziché tutt'intorno alla figura centrale, poteva evocare nell'osservatore la sequenza delle storie della Passione sul tabellone delle croci dipinte, così come la presenza degli angeli lungo il margine superiore richiamava piuttosto esplicitamente, in analogia con le soluzioni diffuse anche nelle contemporanee immagini della Madonna col Bambino, la loro presenza nel contesto della Crocefissione; il libro sorretto nella mano destra, invece, ricordava soprattutto l'immagine di Cristo giudice, oltre che i più eminenti dottori della Chiesa. Ad enfatizzare il parallelismo tra le due figure contribuiva, oltre alle generali soluzioni compositive, anche il recupero di formule minute della pittura di icone di età mediobizantina come, ad esempio, la resa del collo con cavità stilizzate, quale si osserva nella pala pisana attribuita a Giunta oggi conservata al Museo nazionale di San Matteo a Pisa, databile verso la metà del secolo XIII<sup>4</sup>.

L'efficacia visiva dell'immagine così formulata di un Cristo contemporaneo reso come un'icona antica fu promulgata, in modo piuttosto sorprendente, nel cuore pulsante della cultura bizantina, all'interno di una delle maggiori e venerabili chiese della felicissima Costantinopoli. Il celebre affresco di metà Duecento nella Kalenderhane Camii, dove il santo era celebrato secondo una soluzione compositiva conforme a quella adottata nelle tavole dipinte toscane, si distingueva in particolare per il rapporto speciale che riusciva a instaurare con il

---

<sup>4</sup> Sull'uso delle immagini "alla greca" come strumenti di promozione del culto di Francesco cfr. H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990, pp. 427-433; KRÜGER, *Der frühe Bildkult*, pp. 15-35, 65-75 e *passim*; A. DERBES-A. NEFF, *Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 2004), a cura di H. C. EVANS, New York, 2004, pp. 449-461, in part. 452; V. M. SCHMIDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. BAGNOLI - R. BARTALINI - L. BELLOSI - M. LACLOTTE, Siena, 2003, pp. 531-569, in part. 541-543.

resto della decorazione e grazie al quale il poverello di Assisi veniva a convivere con le più eminenti figure della santità orientale, occupando uno spazio, quello convesso dell'absidiola settentrionale, di regola riservato ai maggiori santi <sup>5</sup>.

Allo straordinario successo delle icone di Francesco non sembra tuttavia esser corrisposto l'affermarsi di uno speciale culto collettivo nei confronti di una sua immagine. I casi di attribuzione di qualità taumaturgiche a effigi del santo sono tutti molto tardi e periferici e sembrano essere emersi per iniziativa di committenti estranei all'ordine: ad esempio, la statua seicentesca che è protagonista dell'omonima e celebre « festa lunga » di Lula, in Sardegna, è nata, assieme al santuario che la ospita, per soddisfare al voto di una banda di briganti nel XVII secolo e non è mai stata gestita dai frati <sup>6</sup>, mentre del San Francisco de las Lágrimas, che è venerato come protettore della città di Manila nelle Filippine, si racconta un'origine come immagine domestica, che iniziò a profondere lacrime in casa di un indio nel villaggio di Dilao in occasione di uno tsunami nel 1644 <sup>7</sup>. Analogamente, il culto dell'immagine prodigiosa del poverello d'Assisi nella città mineraria di Real de Catorce, in Messico, si è sviluppato nel XIX secolo all'interno della chiesa parrocchiale, senza alcun intervento diretto dei Minori <sup>8</sup>.

Anche l'esistenza di un suo ritratto archetipico, realizzato quando era ancora in vita, fu rivendicata infatti solo in epoca

---

<sup>5</sup> C. L. STRIKER e Y. D. KUBAN, *Kalenderbane in Istanbul: The Buildings, Their History, Architecture, and Decoration*, Mainz, 1997, pp. 128-142; J. FOLDA, *Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge, 2005, pp. 299-301.

<sup>6</sup> C. GALLINI, *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*, Bari, 1971, pp. 43-50; M. DEL PIANO, *La sagra di San Francesco di Lula*, Cagliari, 1972.

<sup>7</sup> J. MARTÍNEZ DE ZUNIGA, *An Historical View of the Philippine Islands*, London, 1814, pp. 287-288; J. FOREMAN, *The Philippine Islands*, London, 1899, p. 197.

<sup>8</sup> O. CABRERA YPIÑA, *El Real de Catorce*, San Luís Potosí, 1970, p. 112; F. BENÍTEZ - J. UPTON, *In the Land of Peyote*, Austin, 1975, p. 37.

piuttosto tarda, visto che se ne trova traccia nelle testimonianze scritte solo a partire dal Cinque-Seicento. La tradizione vuole che il dipinto su tavola attribuito a Cimabue e databile intorno al 1280 oggi al Museo della Porziuncola (Fig. 1) sia stato realizzato sul coperchio della bara utilizzata per il funerale del santo e che quindi sia stato percepito a partire da un momento a noi ignoto come una sua « vera effigie »; l'antichità di tale attribuzione è tuttavia difficile da sostenere, anche se risulta difficile immaginare che, se fosse stata investita di un simile significato sin dall'inizio, l'opera avrebbe potuto esser ceduta facilmente alle famiglie assisiati da cui per molto tempo è stata custodita <sup>9</sup>.

Più interessante è il caso della tavola, anch'essa conservata al Museo della Porziuncola e dipinta verso il 1255 dal Maestro di San Francesco (Fig. 2), che si dice aver fatto da letto « in vita e in morte » al santo di Assisi. L'immagine si segnala per la forte enfasi data alle stimmate, per la grande evidenza visiva dell'aureola doppiamente decorata e per la presenza di numerose iscrizioni, fra cui spicca quella riportata sul libro, *Hic michi viventi lectus fuit et morienti*, che è stata interpretata sia in senso metaforico, in riferimento alla croce come « letto » su cui Cristo fu deposto, sia in senso letterale come richiamo alla tavola su cui giacque il corpo morto del poverello, che qui sarebbe dunque rappresentato come in una sorta di ritratto funebre, nonostante compaia già vivo, nella pienezza del suo corpo glorioso <sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> M. BIGARONI, *La tavola-coperchio della cassa mortuaria di san Francesco*, in *Frate Francesco*, LXXIV (2008), pp. 97-124. Al pellegrino spagnolo Fadrique Enríquez de Ribera, che visitò Assisi nel 1518, fu detto che, all'interno della tomba inaccessibile di Francesco sotto la Basilica inferiore, sarebbe stata collocata in prossimità del corpo una consimile effigie funeraria del santo, reso « con pocas barbas y flaco y el rostro largo »: cfr. *Paisajes de la Tierra Prometida. El viaje a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, a cura di P. GARCÍA MARTÍN, Madrid, 2001, pp. 326-327.

<sup>10</sup> Sull'opera e la discussa interpretazione della sua funzione originaria cfr. in particolare M. FALOCI PULIGNANI, *Antichi ritratti di san Francesco*, in *San Francesco*

È interessante osservare come l'immagine si distingua da tutte le altre per un particolare, ossia per la disposizione sopra un drappo riccamente ricamato, sopra al quale si dispongono le due mezze figure di angeli. In questa soluzione, che in parte trae suggestione da formule compositive associate con la Madonna in trono e con il Cristo crocifisso, si intravede anche un'eco dello schema iconografico utilizzato a Bisanzio nella decorazione dell'*epitaphios*, il velo liturgico che svolgeva un ruolo centrale nella celebrazione del Venerdì Santo. A differenza di quanto accade nello schema del *Threnos* o *Compianto sul Cristo morto*, quest'ultimo, fin dalle prime rappresentazioni risalenti al secolo XII (Fig. 3), non presenta un carattere narrativo, bensì traduce in termini figurativi il gesto rituale degli officianti, limitando la composizione a tre soli attori: i due arcangeli Michele e Gabriele che, reggendo i *rhipidia*, onorano il corpo del Salvatore deposto su un sudario che, anziché bianco, si caratterizza per il ricco ornato che introduce un evidente parallelismo con il velo stesso<sup>11</sup>. In modo analogo, si può immaginare che la soluzione adottata ad Assisi mirasse a visualizzare il corpo stigmatizzato di Francesco giacente sulla tavola ed esaltato dagli angeli del Signore, proponendolo al contemporaneo come ritratto « autentico »<sup>12</sup>.

---

*d'Assisi*, I/6 (1921), pp. 139-142; KRÜGER, *Der frühe Bildkult* cit., pp. 216-217; FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, pp. 296-303; E. LUNGHI, *Il Crocifisso di Giunta Pisano e l'icona del 'Maestro di San Francesco' alla Porziuncola*, Santa Maria degli Angeli, 1995, pp. 65-91.

<sup>11</sup> H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981, pp. 189-196; W. WOODHIN, *Liturgical Textiles*, in *Byzantium. Faith and Power*, pp. 295-298 e le schede alle pp. 312-317; I. ŠALINA, *Relikvii v vostočnoxristiankoj ikonografii*, Moskvā, 2005, pp. 113-132.

<sup>12</sup> Su questo punto cfr. G. WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München, 2002, pp. 94-98. Un ulteriore caso di immagine pretesa « autentica » di san Francesco è quello di una tavola duecentesca un tempo conservata nel convento dei Cappuccini a Bironzo, che grazie soprattutto alla predicazione di padre Benedetto Pappacoda, alla metà del sec. XVI, fu identificata col ritratto realizzato ad Assisi da Federico II dopo la morte

In certa misura si può affermare che il successo delle immagini del santo sia stato inversamente proporzionale all'inaccessibilità del suo corpo e della sua tomba. Al di là che quest'ultima sia stata chiusa ai visitatori sin dall'inizio o solo a partire dal Quattrocento<sup>13</sup>, è indubbio che i frati abbiano fatto ogni possibile sforzo per impedire lo smembramento del cadavere e la dispersione delle reliquie di Francesco; a tale assenza di frammenti corporei ha fatto seguito, come già precedentemente era successo per Cristo stesso, per la Vergine e in parte anche per altre figure, come san Nicola di Myra, le cui reliquie erano pressoché inavvicinabili<sup>14</sup>, lo sviluppo di un forte culto per i luoghi connessi ai principali eventi della sua vita e, in subordine e contestualmente a questi ultimi, per quelli che Teofrido di Epternach, nel secolo XI, aveva definito « appendicia exteriora », ovvero oggetti santificati dal contatto col suo corpo assente, come ad esempio gli abiti, i cuscini o i libri utilizzati in vita dal santo<sup>15</sup>. Anche la croce dipinta di

---

del santo, per disporlo nella stanza del Castello Svevo di Bari in cui il Poverello era stato tentato da una prostituta, da lui invitata a sdraiarsi sopra i carboni ardenti; cfr. A. AMICO, *Bitonto. Presenza dei Cappuccini*, Galatina, 1991, pp. 23-29; S. Milillo, *La tavola di san Francesco a Bitonto tra storia antica e storia recente*, in *Studi bitontini*, LXXVIII (2004), pp. 111-114. L'ipotesi sull'esistenza di un archetipo prestigioso è stata formulata anche in relazione alle immagini molto ripetitive diffuse in ambito aretino, fiorentino e senese e associate con l'attività di Margarito d'Arezzo: cfr. A. MONCIATTI, "Vera beati Francisci effigies ad vivum expressa a Margaritono aretino pictore sui aevi celeberrima": origine e moltiplicazione di un'immagine duecentesca "firmata", in *L'artista medievale. Atti del convegno internazionale* (Modena, 17-19 novembre 1999), a cura di M. M. DONATO, Pisa, 2008, pp. 299-320.

<sup>13</sup> Sull'intera questione cfr. I. GATTI, *La tomba di san Francesco nei secoli*, Assisi, 1983; D. COOPER, 'In loco tutissimo et firmissimo': *The Tomb of St. Francis in History, Legend and Art*, in *The Art of the Franciscan Order in Italy*, a cura di W.R. COOK, Leiden-Boston, 2005, pp. 1-37; R. B. BROOKE, *The Image of St Francis. Responses to Sainthood in the Thirteenth Century*, Cambridge, 2006, pp. 464-471.

<sup>14</sup> Sulle interazioni tra corpo santo, luogo sacro e immagine miracolosa in riferimento al santuario di Myra cfr. M. BACCI, *San Nicola il Grande Taumaturgo*, Roma-Bari, 2009.

<sup>15</sup> Agli « appendicia exteriora » sono dedicati i libri IV e V dell'opera di Teo-

San Damiano, da cui il santo udì la voce divina che gli intimava di ricostruire la sua chiesa, può essere inserita a pieno titolo in questa categoria<sup>16</sup>. La storia riprendeva un topos ricorrente della letteratura agiografica che configurava un'irruzione del sacro nel tempo presente di cui l'immagine costituiva unicamente il veicolo, senza esser per questo investita di autonome qualità taumaturgiche; anche se, rispetto a precedenti racconti che coinvolgevano croci e crocifissi, si distingueva per il fatto che il dipinto sembrava animarsi attraverso la parola, anziché limitarsi a gesti e movimenti, poteva contare sul grande modello dell'icona della Vergine che, secondo una tradizione risalente al sec. VI, si diceva aver parlato a santa Maria Egiziaca nel narthex del Santo Sepolcro<sup>17</sup>. Neanche nel prosieguo del tempo, quando fu trasportata in Santa Chiara e disposta nel convento dietro una grata che ne permetteva la visione dall'interno della chiesa, la croce sembra esser mai stata investita di speciali funzioni miracolose agli occhi dei fedeli, che l'hanno per converso venerata soprattutto come memoria tangibile di un evento fondamentale nella vita del poverello<sup>18</sup>.

---

frido di Epternach; cfr. THIOFRIDI ABBATIS EPTERNACENSIS *Flores epytaphii sanctorum*, ed. M. C. FERRARI, Turnhout, 1996; sulla definizione cfr. FERRARI, *Einleitung*, ibid., pp. xxxi-xxxv.

<sup>16</sup> TOMMASO DA CELANO, *Vita secunda S. Francisci*, 10-11, ed. E. MENESTÒ, S. BRUFANI *et alii*, *Fontes Franciscani*, Assisi, 1995, pp. 452-453; *Legenda trium sociorum*, 14, ibid., p. 1386.

<sup>17</sup> Sul topos dell'interazione tra un santo e una croce o crocifisso cfr. J.-M. SANSTERRE, *Le moine et le miles exaltés par l'humilité du Crucifié: à propos de deux miracles racontés au XIe siècle*, in *Revue belge de philologie et histoire*, LXXVII (1999), pp. 831-842, e ID., *Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*. Atti del convegno internazionale (Engelberg, 13-16 settembre 2000), a cura di M. C. FERRARI e A. MEYER, Lucca, 2005, pp. 387-406. Per il modello di Maria Egiziaca cfr. PSEUDO-SOPRONIO DI GERUSALEMME, *Vita di Maria Egiziaca*, 21-24, ed. J.-P. MIGNE, PG LXXXVII, tomo III, coll. 3713-3716.

<sup>18</sup> Per la storia culturale della croce di San Damiano cfr. soprattutto M. BIGARO-



Ad Assisi e negli altri centri in cui Francesco aveva vissuto ed operato i luoghi sacralizzati dalla sua presenza si sono imposti come veri e propri punti focali della devozione, impedendo o rendendo superfluo, al loro interno, lo sviluppo di forti fenomeni di culto collettivo nei confronti di sue immagini. In tali contesti la devozione si orientava direttamente, in modo analogo a quanto accadeva a Gerusalemme, in Galilea o al Monte Sinai, verso i punti dell'ambiente naturale resi eccezionali da una manifestazione divina di cui il santo era stato assieme destinatario e veicolo e che si ambiva a commemorare e mantenere presente a beneficio dei fedeli; le effigi sacre, se anche erano presenti, non assumevano un ruolo centrale nell'evocazione e nella fruizione del sacro, la cui sovrappotenza sembrava imprimerli piuttosto nelle pieghe e negli anfratti di un paesaggio ierofanicamente trasfigurato: così in particolare alla Verna, che si distingueva per il suo aspetto brullo e spoglio come quello di un vero deserto, rilucente sotto il sole, composto di dodici valli e disseminato, come osservò san Bernardino, di innumerevoli pietre « scisse » come quelle del Calvario<sup>19</sup>.

---

ni, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, in M. BIGARONI, H.-R. MEIER e E. LUNGHI, *La basilica di Santa Chiara in Assisi*, Perugia, 1994, pp. 47-48, e E. LUNGHI, *La decorazione pittorica della chiesa*, ibid., pp. 137-282, in part. 140-149; K. N. HOUSTON, *Painted Images and the Clarisse, 1212-1320: Aspects of Production and Reception, and the Idea of a Nunnery Art*, Ph. D. dissertation, Yale University, 2001, pp. 76-83; M. PICARD, *L'icona del Cristo di San Damiano*, Assisi, 1989. Per l'impatto della storia del crocifisso sulla vita religiosa e artistica dell'ordine cfr. L. BRACALONI, *Il prodigioso crocifisso che parlò a s. Francesco*, in *Studi francescani*, II (1939), pp. 185-212; M. BOSKOVITS, *Immagini e preghiera nel tardo Medioevo. Osservazioni preliminari*, in *Arte cristiana*, 76 (1988), pp. 93-104; D. COOPER, *Projecting Presence: The Monumental Cross in the Italian Church Interior*, in *Presence. The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*, a cura di R. MANIURA e R. SHEPHERD, Aldershot, 2006, pp. 47-69; K. KRÜGER, *Das Sprechen und das Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs*, in *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, a cura di V. VON ROSEN, K. KRÜGER, R. PREIMESBERGER, München-Berlin, 2003, pp. 17-52.

<sup>19</sup> BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena, 1427*, predica XXXII, 37-39, ed. C. DELCORNIO, Milano, 1989, p. 922.



La promozione da parte dei frati di una fitta rete di luoghi santi francescani che furono presto integrati nel sistema di comunicazioni del pellegrinaggio medievale e vennero associati con la possibilità di lucrare straordinarie indulgenze (come quella plenaria della Porziuncola) diede vita a una vera e propria « Terrasanta » alternativa, che di per sé esaltava il parallelismo tra il santo di Assisi e Cristo<sup>20</sup>. Il forte interesse nei confronti delle topografie sacre si rafforzò nel corso dei secoli, *in primis* con la diffusione dei santuari associati con i principali eventi della vita di Francesco e dei suoi seguaci: in relazione a sant'Antonio, non solo la chiesa conventuale di Padova, che ne ospitava la tomba, assurse presto a una tale fama da esser nota semplicemente come « il Santo », ma anche località connesse con episodi minori furono elevate presto allo stato di luoghi santi, come ad esempio il « Santuario del Noce » a Camposampiero, costruito nel Quattrocento intorno all'albero su cui egli aveva costruito la sua cella, e l'attigua cella in cui aveva avuto la visione del Bambin Gesù. Se la pianta, equiparata a una straordinaria reliquia, venne inglobata nell'altare, le pareti circostanti furono arricchite da un ciclo di affreschi che raccontavano le vicende del personaggio lì venerato; la celebrazione della memoria dell'evento non sembra tuttavia essersi avvalsa mai di alcuna effigie di tipo iconico<sup>21</sup>. In epoche successive, santuari francescani importanti vennero eretti per marcare luoghi connessi con episodi della vita di personalità secondarie, come nel caso della « stalletta » di san Giuseppe

---

<sup>20</sup> M. SENSI, *Le vie e la civiltà dei pellegrinaggi nell'Italia centrale: l'esempio umbro*, in *Le vie e la civiltà dei pellegrinaggi nell'Italia centrale*. Atti del convegno (Ascoli Piceno, 21-22 maggio 1999), a cura di E. MENESTÒ, Ascoli Piceno, 2000, pp. 111-113; Id., *Il perdono di Assisi*, Santa Maria degli Angeli, 2002; L. PELLEGRINI, *I Francescani: da pellegrini a custodi di santuari*, in *Pellegrinaggi e culto dei santi. Santità minoritica del primo e secondo ordine*. Atti del seminario di studi (Nardò, 28 aprile 2001), a cura di B. VETERE, Galatina, 2004, pp. 7-16.

<sup>21</sup> F. P. DOTTI, *Architettura religiosa francescana. Il "luogo" di S. Antonio a Camposampiero*, Padova, 1995, pp. 197-218.

da Copertino nel suo villaggio del Salento<sup>22</sup> o la casa natale di san Giuseppe da Leonessa nell'omonimo paese della conca reatina<sup>23</sup>.

Tale pietà « topografica » prese un significato particolare a partire dal momento in cui, nel secolo XIV, i frati Minori poterono stabilirsi in Palestina come « custodi » dei luoghi santi e ancora più tardi, nel Cinque e Seicento, quando si fecero promotori della creazione di « nuove Gerusalemme » e anche « nuove Palestine » nell'Europa cattolica, nonché dello sviluppo di pratiche devozionali, come la Via Crucis, che miravano a ricostruire in una serie di esercizi di preghiera il percorso del pellegrino di Terrasanta<sup>24</sup>; la topografia della città santa evocata e messa in scena liberamente in luoghi come Varallo o San Vivaldo prevedeva tappe, associate con preghiere e gesti rituali, che si svolgevano in edifici che, con l'unica eccezione del Santo Sepolcro e del Golgotha, non riproducevano né la struttura architettonica né l'articolazione spaziale dei modelli reali, bensì tendevano ad evocare la memoria degli eventi sacri per mezzo di rappresentazioni narrative (Fig. 4)<sup>25</sup>. Si trattava in altre parole di « surrogati » dei san-

---

<sup>22</sup> B. POPOLIZIO, *Storia di una stalletta*, Copertino, 1961; C. GALIGNANO, *Copertino e il suo santo. I luoghi e le feste dedicate a San Giuseppe da Copertino*, Copertino, 1993.

<sup>23</sup> A. F. MACCHERONI, *Vita del Cappuccino S. Giuseppe da Leonessa*, Roma, 1964; I. TOZZI, *Leonessa: il paesaggio civile e il paesaggio religioso*, in *Bullettino della deputazione abruzzese di storia patria*, n. s., XC (2000), pp. 257-275, in part. 270-271 (p. 270 nota 1 sulla realizzazione di un ritratto dal vivo).

<sup>24</sup> Sulla storia della devozione alla Via Crucis vedi A. STORME, *La voie douloureuse*, Jerusalem s.d. [1984]; A. TEETAERT DA ZEDELGHEM, *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, Casale Monferrato, 2004.

<sup>25</sup> *La « Gerusalemme » di San Vivaldo e i sacri monti in Europa*. Atti del convegno (Firenze-San Vivaldo, 11-13 settembre 1986), a cura di S. GENSINI, Pisa, 1989; *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, a cura di L. VACCARO e F. RICARDI, Milano, 1992; *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei*, a cura di A. BARBERO, Novara, 2001; *Di ritorno dal pellegrinaggio a Gerusalemme. Riproposizione degli avvenimenti e dei luoghi di Terra Santa nell'immaginario religioso fra XV e XVI secolo*. Atti delle giornate di studio (Cosenza, 12-13 maggio 2005), a cura di A. BARBERO e G. ROMA, Vercelli, 2008.

tuari di Terrasanta, in cui le immagini erano chiamate a fornire un'alternativa efficace all'esperienza diretta della sacralità localizzata nei punti dell'ambiente urbano ed extraurbano associati con la memoria delle gesta di Gesù di Nazareth; una simile funzione era svolta, nel tardo Cinquecento e Seicento, dai dipinti con l'*Ultima Cena* e l'*Incredulità di Tommaso* a cui furono associate le indulgenze del Monte Sion dopo il trasferimento dei frati nel nuovo convento gerosolimitano del Santissimo Salvatore<sup>26</sup>, o ancora dalla rappresentazione del *Matrimonio mistico* nella Cappella francescana di Santa Caterina a Betlemme, di fronte alla quale era possibile, nel XVII secolo, lucrare i vantaggi spirituali già connessi al monastero del Monte Sinai, ormai reso impraticabile dalle difficoltà del viaggio e dall'ostilità dei beduini<sup>27</sup>.

Significativamente, nella spiritualità francescana l'immagine sembra aver guadagnato una maggiore centralità soprattutto quando si è allentata la presa del culto verso i luoghi santi. Lo sviluppo dei « sacri monti » è stato agevolato dall'affermarsi del principio secondo cui i santuari palestinesi potevano essere non solo riprodotti e « rimontati » in un contesto diverso, ma anche sostituiti da un esercizio di devozione interiore scandito da un insieme di pratiche rituali a cui le rappresentazioni figurative potevano offrire un'utile controparte. Il processo di replica e trasposizione della topografia sacra di Terrasanta si trasformò gradualmente in una libera trascrizione spaziale dell'esperienza religiosa, con cui si costruivano pellegrinaggi immaginari tra i Misteri del Rosario, come a Varese<sup>28</sup>, o si invitava il devoto a ripercorrere il cammino di perfezionamento spirituale di Francesco, come si os-

---

<sup>26</sup> Così secondo la testimonianza di Henry CASTELA, *Le saint voyage de Hierusalem et Mont Sinai, fait en l'an du grand jubilé, 1600*, Bordeaux, 1603, pp. 117-119. Sul convento del Salvatore cfr. D. PRINGLE, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: A Corpus*, Cambridge, 1993-2007, vol. III, pp. 208-211.

<sup>27</sup> Ibid., pp. 288-289.

<sup>28</sup> L. ZANZI, *Per la storia di una « Fabbrica del Rosario » in una terra lombarda nell'epoca della « controriforma »: il « Sacro Monte » sopra Varese. Questioni critiche*, Varese 1978; P. BIANCONI, S. COLOMBO, A. LOZITO, L. ZANZI, *Il Sacro Monte sopra Varese*, Mi-

serva in modo impressionante sul lago d'Orta, dove fu eretto alla fine del Cinquecento l'unico Sacro Monte dedicato a un santo, in cui statue e pitture concorrevano assieme a visualizzare e a veicolare la sacralità dei principali luoghi ed eventi della vita dell'*alter Christus*<sup>29</sup>.

Non di rado tale modello di trasposizione topografica reale o metaforica venne associato o sovrapposto a un diversa tipologia di santuario, fondato sull'evocazione attraverso un'effigie della presenza di un personaggio sacro: ad esempio è noto che il Sacro Monte di Varese si sviluppò, per iniziativa dei locali frati cappuccini, intorno a un preesistente luogo di culto in cui oggetto di venerazione era una statua della Vergine Maria; anche se questa venne mantenuta, non c'è dubbio che da allora in poi la sacralità del luogo fu associata piuttosto con l'itinerario devozionale scandito dalle cappelle della « Fabbrica del Rosario », una delle cui finalità più o meno esplicite era inserirsi nella catena di roccaforti simboliche del cattolicesimo disposte lungo quell'arco alpino che era venuto a costituire la nuova frontiera col mondo protestante.

In altri casi, tuttavia, secondo variabili diverse a seconda dei contesti geografici e culturali, i frati si trovarono a gestire, anche se assai più raramente a promuovere, luoghi santi mariani incentrati intorno a un'effigie sacra investita di qualità taumaturgiche. Si trattò per lo più di santuari extraurbani associati con piccole comunità e con un bacino d'utenza a raggio molto ristretto, sorti a partire dal XV secolo, in seguito a qualche evento prodigioso, su iniziativa delle comunità stesse. Il processo di costituzione, nelle sue tappe iniziali, vedeva normalmente esclusi i Francescani, che

---

lano, 1981; *Il Sacro Monte di Varese. La quattordicesima cappella e la « Fabbrica » del Rosario*, a cura di C. A. LOTTI, Cinisello Balsamo, 1990.

<sup>29</sup> *Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma*. Atti del convegno (Orta San Giulio, 4-6 giugno 1982), Torino 1983; E. DE FILIPPIS e F. MATTIOLI CARCANO, *Guida al Sacro Monte d'Orta*, Orta San Giulio, 1982; *Orta San Giulio. La Fabbrica del Sacro Monte. Conoscenza Progetto Restauro*, a cura di A. MARZI, Torino, 1991.

intervenivano solo nella sua fase conclusiva, quando venivano chiamati ad insediarsi presso la nuova chiesa in virtù della loro consolidata fama di custodi di luoghi santi. Conformemente a uno schema frequente, accadeva che un evento prodigioso, come un'apparizione, un fenomeno luminoso inconsueto, un oltragggio divinamente punito o il ritrovamento di un'immagine in aperta campagna, manifestasse l'irruzione del sacro nella dimensione della quotidianità terrena; il punto dell'ambiente naturale così sacralizzato e visivamente marcato dalla presenza dell'effigie sacra cominciava allora ad attrarre un crescente concorso di popolo e, man mano che si potenziava semanticamente e veniva investito delle ansie e delle aspettative dei riguardanti, iniziava a presentarsi come oggetto caricato di energia taumaturgica. Nel momento in cui la pubblica venerazione diveniva un fenomeno costante e ben affermato, da un lato si avvertiva l'esigenza di disciplinarla, dall'altra si percepiva la necessità di fornirle un adeguato contesto di fruizione; da qui, di solito per iniziativa della comunità e del suo sacerdote con il supporto di qualche ricco mecenate, si procedeva a costruire intorno alla statua o al dipinto della Beata Vergine una cornice architettonica e spaziale che fosse in grado sia di segnalare il suo status di oggetto miracoloso sia di dare un'articolazione spaziale alle pratiche di devozione in cui era coinvolta. A lavori terminati si maturava quindi la decisione di invitare i frati ad occuparsi della gestione del nuovo luogo di culto.

Tale è, ad esempio, la storia della Madonna delle Lagrime di Dongo, il cui culto sembra essersi sviluppato all'improvviso nel 1553 in seguito a un'effusione prodigiosa di pianto dalla superficie di un'immagine mariana; fu il prete del paese, in quell'occasione, a premurarsi di raccogliere il sacro liquido e a promuovere la costruzione della chiesa destinata ad ospitare l'oggetto venerato e non fu prima del 1607, quando la comunità si assunse le spese per la costruzione del convento, che i frati Cappuccini furono chiamati ad insediarsi come custodi <sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> P. M. SEVESI, *Il santuario e il convento di Santa Maria del Fiume di Dongo*, Como, 1914.

Così anche a Pietra Ligure, dove nel corso del Cinquecento andò intensificandosi la venerazione per un affresco mariano collocato in una cappellina campestre, a un punto tale che, nel 1595, si deliberò di staccarlo e ricollocarlo, entro una sontuosa mostra d'altare, all'interno di una chiesa costruita per l'occasione; a questa fu annesso, per munificenza di un signore locale, il conte di Loano Andrea Doria, un convento in cui furono chiamati a stabilirsi i Minori nel 1606<sup>31</sup>. Analogamente, l'arrivo dei Cappuccini presso il santuario della Madonna dell'Olmo a Thiene è avvenuto a distanza di circa settant'anni dalla prima ierofania verso il 1530, quando il pittore altrimenti ignoto Giangiacomo Gavo da Schio dipinse l'effigie di culto sul legno dell'albero beneficato dall'apparizione della Vergine, poi esibito e montato sopra l'altare maggiore del santuario<sup>32</sup>.

In tutti questi esempi l'arrivo dei frati corrispondeva al suggello finale del processo di promozione di un fenomeno di culto, al quale la fama di quei santi uomini contribuiva a dar legittimità; essi arrivavano nel momento in cui la pubblica venerazione era un fenomeno radicato e il luogo di culto era ormai percepito come punto di riferimento simbolico per un'intera comunità. In tal senso, l'allucinazione collettiva degli abitanti di Casalpusterlengo, che secondo la leggenda di fondazione della locale Madonna dei Cappuccini videro una processione di frati che, con candele accese, andavano a venerare l'immagine disposta in un'anonima cappellina extraurbana, trasfigurò in termini mitici il desiderio nutrito dal gruppo di veder ufficialmente riconosciuto e istituzionalizzato un fenomeno di culto già da tempo molto sentito e popolare<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> A. ACCAME, *Storia di Pietra Ligure*, Savona, 1983, pp. 83-86.

<sup>32</sup> ARTURO DA CARMIGNANO, *Madonna dell'Olmo in Thiene. Storia - arte - ex voto*, Padova, 1972.

<sup>33</sup> F. CALI, *Il Santuario della Madonna dei Cappuccini in Casalpusterlengo presso Lodi in Lombardia. Memorie storiche*, Napoli, 1877; MAURO DA SUBIACO, *Il Santuario della*

Tuttavia, anche in questi casi si ha l'impressione che l'intervento francescano sia piuttosto funzionale alla delimitazione e affermazione di luoghi considerati eccezionali, piuttosto che alla promozione della fascinazione per l'operatività miracolistica delle immagini sacre. In linea generale, anche se in merito si sono sviluppate tendenze differenti all'interno delle diverse correnti del francescanesimo, è raro trovare testimonianze esplicite circa la promozione devozionale su iniziativa diretta dei frati di effigi taumaturgiche. Molti dei santuari sviluppatisi a partire dal Quattrocento e affidati ai Minori avevano lo scopo principale di marcare il punto dell'ambiente naturale che era stato sacralizzato da un'apparizione mariana: in questi l'immagine venerata, anziché distinguersi per sue presunte qualità autonome, aveva piuttosto lo scopo di registrare la memoria di un evento prodigioso e funzionava soprattutto come semplice surrogato della visione originaria.

Per converso, i frati sembrano essersi impegnati in particolare nella promozione di fenomeni di culto in cui erano protagonisti le immagini soprattutto quando queste ultime, più che di operatività miracolosa, godevano di uno speciale prestigio, fondato sull'equiparazione con preziose reliquie o sull'associazione con i luoghi santi e con antiche tradizioni e leggende. In tal senso costituisce un caso-limite il santuario della Madonna dei Martiri di Fonni, in Sardegna, che fu concepito a partire dal tardo Seicento sotto un'intitolazione che replicava quella del Pantheon di Roma per ospitare un simulacro della Vergine realizzato con frammenti di ossa di santi diversi raccolti nel cimitero di Lucina<sup>34</sup>; alla venerazione dei fedeli ve-

---

*Madonna detta di San Salvatore e il convento dei Cappuccini di Casalpusterlengo*, Milano 1889; DOMENICO DA ORIGGIO, *Il Santuario della Madonna dei Cappuccini in Casalpusterlengo*, Casalpusterlengo, 1937; *La Madonna, i Cappuccini e Casalpusterlengo*, Casalpusterlengo, 1997.

<sup>34</sup> A. MEREU, *La Basilica ed il Convento francescano della Madonna dei Martiri in Fonni*, Cagliari, 1973.



niva così offerta un'effigie sacra che non aveva alcun valore in sé, bensì si distingueva unicamente per la sacralità della materia con cui era composta.

Più frequentemente, nei secoli precedenti, era capitato che nelle chiese conventuali si fosse sviluppata la pubblica venerazione nei confronti di icone e statue per cui era possibile vantare una certa nobiltà anagrafica. In Santa Maria in Aracoeli a Roma, in particolare, i frati non poterono fare a meno di promuovere il culto di una delle tante copie dell'antica Madonna di Santa Maria in Tempulo (Fig. 5), passata nel corso del Duecento sotto il controllo dei Predicatori, vantandone ora un'origine acheropita ora un'autografia lucana e soprattutto pretendendo di farne la vera protagonista, al posto dell'icona di Santa Maria Maggiore, del miracolo della processione supplicatoria organizzata da Gregorio Magno per chiedere la cessazione della terribile pestilenza del 590. In tal modo i conventuali si inserirono appieno nella competizione per il primato tra le maggiori effigi mariane che contrappose per secoli le maggiori istituzioni ecclesiastiche della città, attirandosi così le critiche di chi, come il misterioso Giovanni Battista che compose nel 1464 un trattato sulle immagini di Roma dipinte da san Luca, li accusava di appropriarsi indebitamente di leggende prestigiose che non appartenevano loro<sup>35</sup>. Fra Tre e Quattrocento l'immagine assurse comunque a una fama così diffusa da esser equiparata addirittura alla Veronica: collocata all'interno di un apposito ciborio che si ergeva sul recinto del coro, era perennemente schermata e veniva mostrata ai devoti, secondo una regia molto accorta, solamente in circostanze particolari<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> G. WOLF, *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990, pp. 213-220.

<sup>36</sup> Sul culto della Madonna d'Aracoeli e gli altri oggetti di venerazione presenti nella chiesa cfr. B. PESCI, *Il problema cronologico della Madonna di Aracoeli alla luce delle fonti*, in *Rivista di archeologia cristiana*, XVIII (1941), pp. 51-64; R. E. MALMSTRÖM,



Quello di Roma, d'altra parte, era un contesto affatto particolare. Collocata sulla cima del Campidoglio, la chiesa marcava il luogo della celebre apparizione della Vergine *amicta sole* all'imperatore Augusto, narrata da una tradizione risalente al secolo XI e tradotta in termini figurativi dall'immagine che campeggiava anticamente sull'altar maggiore, prima di esser rimpiazzata, in età di controriforma, dalla stessa effigie lucana<sup>37</sup>. Sempre in età successiva al Concilio di Trento deve essersi andata diffondendo la devozione verso una statuetta lignea quattrocentesca del Bambin Gesù (Fig. 6), probabilmente appartenente alla tipologia delle immagini utilizzate nelle forme di rappresentazione semidrammatica del presepe e destinata a divenir nota sotto la denominazione di « Santo Bambino », « Bambinello » o anche « Pupo » d'Aracoeli. È interessante come, anche in questo caso, la retorica devozionale non volesse tanto insistere su specifiche qualità miracolose, quanto esaltare le nobili origini dell'immagine, che stavolta non vennero cercate in un'autografia eccellente, bensì nell'intrinseca sacralità del materiale: l'opera infatti si voleva intagliata da un frate della Custodia di Terrasanta in legno d'olivo del giardino del Gethsemani<sup>38</sup>.

Anche in questo caso la promozione del culto delle immagini si legava dunque strettamente al richiamo all'autorità dei

---

*S. Maria in Aracoeli at Rome*, Ann Arbor, 1982, pp. 124-126; WOLF, *Salus populi romani*, pp. 229-235; M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, 1998, pp. 263-265; Id., *Kathreptis, o la Veronica della Vergine*, in *Iconographica*, III (2004), pp. 11-37; G. BARONE, *Immagini miracolose a Roma alla fine del Medio Evo*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*. Atti del convegno (Roma, Accademia di Danimarca, 31 maggio-2 giugno 2003), a cura di E. THUNØ e G. WOLF, Roma, 2004, pp. 123-133, in part. 129-130.

<sup>37</sup> R. E. MALMSTRÖM, *S. Maria in Aracoeli at Rome*, Ann Arbor, 1982, pp. 124-126.

<sup>38</sup> GIACOMO DA CASTELMADAMA, *Memorie storiche sulla miracolosa effigie del S. Bambino di Aracoeli*, Roma, 1896.

luoghi santi e si può osservare come fenomeni analoghi si sviluppasse proprio in quelle città del Levante, lungo le rotte dei pellegrini, in cui i Francescani erano stabilmente insediati. Nella loro chiesa del San Salvatore di Beirut, che si ergeva laddove oggi è la Moschea di al-Mansour (Fig. 7), fecero in modo, a partire dal loro insediamento in città nel secolo XIV, che un'immagine di Cristo, probabilmente una croce dipinta o un crocifisso, venisse identificata dai pellegrini con l'antica icona che, secondo una leggenda ampiamente diffusa nell'Occidente medievale, aveva prodotto sangue dopo esser stata trafitta da un gruppo di giudei; per i visitatori che, con grande loro sorpresa, si imbattevano in quest'oggetto tanto maggiore era la compunzione quanto più era percepita la sensazionalità di un culto che riscuoteva consenso anche al di là della piccola comunità latina e nonostante l'appartenenza della città al dominio mamelucco<sup>39</sup>.

Nel cuore di quest'ultimo, all'interno della chiesa copta di Abu Sargha al Vecchio Cairo (Fig. 8), i frati, a cui fu concesso dal sultano an-Nasir (1310-1341) di celebrare messa nella cripta che marcava una delle soste della Sacra Famiglia nella sua fuga in Egitto, sembrano aver contribuito a sviluppare l'identificazione di un dipinto molto venerato con un'opera autografa dell'evangelista Luca<sup>40</sup>. In modo analogo, nella cappella della Mangiatoia a Betlemme cominciarono a segnalare ai pellegrini un'effigie stavolta acheropita, disegnata per volontà divina nelle venature di una lastra di marmo, in cui era possibile riconoscere il ritratto autentico di san Girolamo, il padre latino che maggiormente aveva legato le sue sorti alla città natale del Signore (Fig. 9). La finalità

---

<sup>39</sup> M. BACCI, « *Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore* »: studio sulle metamorfosi di una leggenda, in *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, a cura di G. ROSSETTI, Pisa, 2002 ('Piccola Biblioteca Gisem' 17), pp. 1-86; R. JABRE-MOUAWAD, *La Mosquée du Sérail à Beyrouth: histoire d'un lieu de culte*, in *Tempora*, XIV-XV (2003-2004), pp. 153-173.

<sup>40</sup> BACCI, *Il pennello* cit., p. 227.

ultima era probabilmente quella di offrire ai visitatori cattolici desiderosi di riconoscere vestigia dell'età apostolica degli oggetti di venerazione conformi ai paradigmi diffusi nella propria tradizione religiosa e in grado di rivaleggiare con le *mirabilia* gestite in Terrasanta dalle altre confessioni cristiane<sup>41</sup>. Simili considerazioni si possono fare anche relativamente alla città di Candia, dove il culto per un'immagine della Vergine che si riteneva dipinta dagli angeli oppure da san Luca all'interno della locale chiesa di San Francesco, che vantava il ruolo di luogo santo dell'Ordine per via del fatto che vi aveva sostato il santo di Assisi durante il suo viaggio in Oriente, sembra essersi sviluppato in diretta competizione con i culti promossi dalla popolazione greca, in particolare nel *metochion* di Santa Caterina e nella cattedrale di San Tito<sup>42</sup>.

Si può immaginare anche che il richiamo a un'autografia eccellente venisse utilizzato come strumento per dare legitti-

---

<sup>41</sup> M. BACCI, *Epigoni orientali e occidentali dell'immagine di Cristo "non fatta da mano d'uomo"*, in *L'immagine di Cristo dall'acheropita alla mano d'artista. Dal tardo medioevo all'età barocca*, a cura di CH. L. FROMMEL - G. WOLF, Città del Vaticano, 2006, pp. 43-60, in part. p. 54.

<sup>42</sup> I più antichi riferimenti compaiono a partire dagli anni Ottanta del sec. XV; cfr. *Le voyage de la sainte cité de Hierusalem* (1480), ed. CH. SCHEFER, *Le voyage de la sainte cité de Hierusalem fait l'an Mil quatre cens quatre vingtz*, Paris, 1882, pp. 49-50; P. BARBATRE, *Voyage à Jérusalem* [1480], ed. P. TUCOO-CHALA e N. PINZUTI, *Le Voyage de Pierre Barbatre à Jérusalem en 1480*, in *Annuaire-bulletin de la Société de l'histoire de France* (1972-1973), pp. 73-172, in part. 123; J. AERTS, *Reys door verscheyde landen* [1481], ed. A. VAN NISPEL, *Verscheyde Voyagien, ofte Reysen gedaen door Jr. Joris vander Does na Constantinopelen, Heer Adriaen de Vlaming na Hierusalem, den Factoor van den Koning van Portugal door verscheyde Landen, Nicolaes Clenard na Turckeyen, &c.*, Dordrecht, 1652, pp. 91-264, in part. 152; A. DEL PALATINATO e G.-L. DI NASSAU-SAARBRÜCKEN, *Reyssbuch des heyligen Landt*, ed. J. KARBACH, *Die Reise Herzog Alexanders von Pfalz-Zweibrücken und Graf Johann Ludwigs von Nassau-Saarbrücken ins Heilige Land, 1495-1496, nach dem Bericht des Johann Meisenheimer*, in *Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend*, XLV (1997), pp. 11-118, in part. 59. Sui culti cretesi in età veneziana cfr. M. GEORGOPOULOU, *Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage*, in *Art Bulletin*, LXXVII (1995), pp. 479-496, e EADEM, *Venice's Mediterranean Colonies: Architecture and Urbanism*, Cambridge (Mass.), 2001.

mità a un culto sviluppatosi su pressione dei laici che visitavano le chiese dei frati Minori: ad esempio, quando Giovanni Francesco Fara, nel pieno Cinquecento, testimoniò del grande concorso di popolo e del gran numero di miracoli operati da un crocifisso venerato nel convento di Oristano, evocò un'attribuzione a Nicodemo che era certamente funzionale alla giustificazione di quel fenomeno, anche se oggi ci sembra erratica giacché non è mai stata confortata da alcuna precisazione circa l'origine leggendaria e le modalità di traslazione in Sardegna<sup>43</sup>. In altre parole, si ha l'impressione, in casi come questi, che l'immagine potesse prestarsi a una doppia interpretazione, da una parte come memoria apostolica e rimando per sineddoche all'autorità dei luoghi santi, dall'altra come sostituto figurativo di un personaggio sacro, in grado di veicolare nella dimensione terrena il potere taumaturgico della divinità.

Tutto questo deve esser letto alla luce delle posizioni dottrinali dell'Ordine circa l'uso delle immagini, quale è espressa soprattutto da Bonaventura nel suo *Liber sententiarum*, che riprende in gran parte l'impostazione iconodula di Giovanni Damasceno: la figurazione rappresentava per lui una tradizione evangelica inaugurata da san Luca, aveva sostanzialmente una finalità didattica e sopperiva, come spiegò, all'ignoranza dei semplici, alla pigrizia degli affetti e alla labilità della memoria; il suo valore risiedeva nella capacità di muovere gli animi verso la contemplazione e di indirizzare verso il culto del vero Dio, mentre andava evitata qualsiasi forma di venerazione che non tenesse conto in modo adeguato della necessaria e imprescindibile distinzione tra realtà sovrannaturale e rappresenta-

---

<sup>43</sup> G. F. FARA, *In Sardiniae chorographiam*, ed. E. CADONI, *Ioannis Francisci Faræ Opera*, Sassari, 1992, I, p. 193: « [...] sanctissima Crucifixi imago, miraculorum fama et populorum confluxu celeberrima, quae a Sancto Nicodemo, ut fertur, ad vivum fuit expressa ». Il culto si era sviluppato sin dalla prima metà del Cinquecento ed era in relazione con una confraternita laica « de Sancto Christo »: cfr. R. BRANCA, *Il Crocifisso di Oristano*, Cagliari, 1971, pp. 9-17.

zione umana<sup>44</sup>. In tal senso, non sorprende osservare come l'azione evangelizzatrice dell'Ordine nei territori del Nuovo Mondo sia stata spesso contrassegnata da una fervida opposizione allo sviluppo del culto nei confronti di immagini miracolose, come dimostrano ad esempio le appassionante denunce di fra' Francisco de Bustamante, nel 1556, contro la devozione della Vergine di Guadalupe a Città del Messico e contro l'arcivescovo Alonso de Montúfar che la incoraggiava; a suo modo di vedere,

una delle cose più pericolose per la buona fede cristiana degli indigeni era dar man forte al culto del suddetto santuario di Nostra Signora di Guadalupe, perché sin dalla loro conversione era stato loro detto che non si doveva credere nelle immagini, ma solamente in Dio, e che le immagini servivano soltanto per suscitare la devozione... dir loro adesso che un'immagine dipinta da un indio produce miracoli significherebbe fare una gran confusione e distruggere quel che di buono era stato piantato in loro<sup>45</sup>.

In queste parole sembra di poter cogliere un'eco della critica contro le immagini miracolose come moderna forma di idolatria che attraversa il pensiero francescano e di cui si trova una testimonianza significativa nell'opposizione dei frati fiorentini al culto della Madonna di Orsanmichele, stigmatizzata in una delle rime di Guido Cavalcanti. Di fronte all'effigie che, disposta nello spazio laico delle logge del grano, operava

---

<sup>44</sup> BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Liber sententiarum*, III, 9, 1, 2, ed. *Opera omnia*, ad Claras Aquas, 1887, vol. IV, p. 203.

<sup>45</sup> *Información de 1556*, ed. E. DE LA TORRE VILLAR e R. NAVARRO DE ANDA, *Testimonios históricos guadalupanos*, México, 1999, pp. 36-141, in part. 45. Gli studi sulla storia della Madonna di Guadalupe sono molto numerosi; cfr. in part. E. O' GORMAN, *Destierro de sombras. Luz en el origen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, 1986; R. NEBEL, *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*, México, 1995; J. LAFAY, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México, 1995; S. POOLE, *Our Lady of Guadalupe: The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531-1797*, Tucson, 1995.

miracoli, guariva gli infermi e scacciava i demoni, l'attitudine dei Minori era negativa, forse perché, insinuava il poeta, non erano stati loro a promuoverla:

La voce va per lontane camina;  
ma dicon ch'è idolatra i Fra' Minori,  
per invidia che non è lor vicina <sup>46</sup>.

Forse il giudizio del Cavalcanti era stato ingeneroso e il suo corrispondente, il guelfo Guido Orlandi, gli ribatté che, se avesse avuto una fede sincera, avrebbe compreso che ad aver valore non era l'immagine, bensì una convinta devozione verso la Vergine Maria <sup>47</sup>.

Alla luce di tutto questo, le vicende del culto del beato Gerardo da Valenza nel convento pisano costituiscono l'eccezione che conferma la regola. Come ho avuto modo di osservare in un precedente lavoro <sup>48</sup>, in questo caso l'immagine ha assunto un valore particolare in quanto si è affermata nella percezione dei fedeli come surrogato figurativo di un luogo di culto distante. Sebbene il corpo del beato fosse tumulato nel convento di Palermo, la sua pubblica venerazione riuscì a prender piede in Toscana grazie all'interessamento speciale di un suo devoto, il guardiano della chiesa di San Francesco a Pi-

<sup>46</sup> G. CAVALCANTI, *Rime*, rima XLVIIIa, ed. D. DE ROBERTIS, Torino, 1986, pp. 188-189.

<sup>47</sup> Si tratta del sonetto incluso nel canzoniere del Cavalcanti di seguito alla rima XLVIII, ed. ibid., pp. 190-192. Sulla storia culturale della Madonna di Orsanmichele cfr. N. RASH-FABRI e N. RUTENBERG, *The Tabernacle of Orsanmichele in Context*, in *The Art Bulletin*, LXIII (1981), pp. 385-405; J. HENDERSON, *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, Oxford, 1994, pp. 196-237, e D. FINIELLO-ZERVAS, *Orsanmichele dalle origini al Settecento*, in *Orsanmichele a Firenze*, a cura di D. FINIELLO-ZERVAS, Modena, 1996, pp. 9-263, in part. 27-41 e 56-65; M. BACCI, « *Pro remedio animae* ». Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV), Pisa, 2000, pp. 42-47.

<sup>48</sup> M. BACCI, *Le bienheureux Gérard de Valenza, O.F.M.: images et croyances dans la Toscane du XIV<sup>e</sup> siècle*, in *Revue Mabillon*, n. ser., XII (2001), pp. 97-119.

sa, fra' Bartolomeo Albizi, nel corso degli anni Quaranta del secolo XIV. Benché questi avesse ottenuto dapprima alcuni capelli e un grano del *circulum praecatorium* di Gerardo e avesse iniziato, nel 1342, a confezionare *cedulae* poste a contatto con quei cimeli per assicurare la guarigione dei devoti a cui andava predicando le virtù del personaggio, fu soprattutto l'esecuzione nel 1344 su sua iniziativa di un affresco che lo rappresentava solennemente all'interno della chiesa conventuale a garantire il successo del suo culto.

Impossibilitati ad implorare guarigioni e benefici dinanzi alla tomba, i devoti pisani presero presto l'abitudine di formulare e soddisfare i loro voti *coram imaginem*, di fronte a un'immagine il cui status prodigioso era segnalato efficacemente dal gran numero di candele ed ex voto che si addensavano nelle sue vicinanze e sulla sua stessa superficie. Nella percezione dei fedeli, l'effigie stessa era il luogo in cui era loro concesso di comunicare col santo e il veicolo attraverso il quale il santo poteva intervenire nella dimensione terrena, come descrive eloquentemente l'episodio secondo cui, dopo aver operato la liberazione di un indemoniato, Gerardo si impossessò del miracolato per denunciare la poca fede di una donna lì presente<sup>49</sup>. Riprodotta nei decenni successivi in numerose repliche in Toscana e altrove (Fig. 10), che diedero origine a loro volta a nuovi fenomeni di culto<sup>50</sup>, la pittura guadagnò una fama singolare e si diffuse anche grazie all'attività di predicazione, come testimonia un passo relativo a due frati itineranti che chiesero a fra' Bartolomeo di abbozzargli l'immagine

---

<sup>49</sup> BARTOLOMEO DEGLI ALBIZZI, *Legenda beati Gerardi*, 85, ed. F. ROTOLI, *La leggenda del B. Gerardo Cagnoli O. M. (1261-1342) di Fra' Bartolomeo Albizi O. M. († 1351)*, in *Miscellanea francescana*, LVII (1957), pp. 368-446, in part. 423).

<sup>50</sup> Vedi l'illustrazione completa delle repliche in M. BACCI, *La nuova iconografia religiosa*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. SEIDEL, Firenze, 2004, pp. 147-170, in part. 163-164 e figg. 175-177.

del santo su un pezzo di carta assieme a un promemoria dei suoi più significativi miracoli <sup>51</sup>.

L'Albizi dovè presto rendersi conto che, nonostante la solenne traslazione da Palermo della reliquia del braccio del santo nell'estate del 1346, niente era in grado di sottrarre a quell'immagine il ruolo di punto focale della devozione collettiva verso il taumaturgo, che aveva permesso di innestare il suo culto a Pisa prescindendo da ogni legame con i suoi resti mortali. Può darsi che l'oblio che è caduto su di lei nel corso dei secoli successivi, alimentato da una confusione forse deliberata con il ben più oscuro eremita Gerardo da Villamagna, sia stato motivato dalla necessità di ridimensionare un fenomeno di culto che, per più versi e contro i precetti stessi dell'Ordine, rischiava di esser additata come un'imbarazzante forma di moderna idolatria.

---

<sup>51</sup> BARTOLOMEO DEGLI ALBIZI, *Legenda*, 79, ed. cit., p. 421; BARTOLOMEO DEGLI ALBIZI, *Tractatus de miraculis*, 8, 7, ed. F. ROTOLO, *Il trattato dei miracoli del b. Gerardo Cagnoli, O. Min. (1267-1342) di fra Bartolomeo Albizi, O. Min. († 1351)*, in *Miscellanea francescana*, LXVI (1966), pp. 128-190, in part. 180: « Qui gavisi valde reversi sunt domum et Deo ac Sancto eius novo Gerardo gratias referentes rogaverunt me quod in quadam carta facerem designari figuram Sancti et de vita et miraculis eius aliquid facerem scribi et eis tribuere et secum portarent, quia volebant praedicare et publicare quae audierant viderant et experti fuerant de novo Sancto Christi ».





Fig. 1 - Cimabue (attr.), *San Francesco*, dipinto su tavola, c. 1280.  
Santa Maria degli Angeli, Museo della Porziuncola.



Fig. 2 - Maestro di San Francesco, *San Francesco*, dipinto su tavola, c. 1255.  
Santa Maria degli Angeli, Museo della Porziuncola.

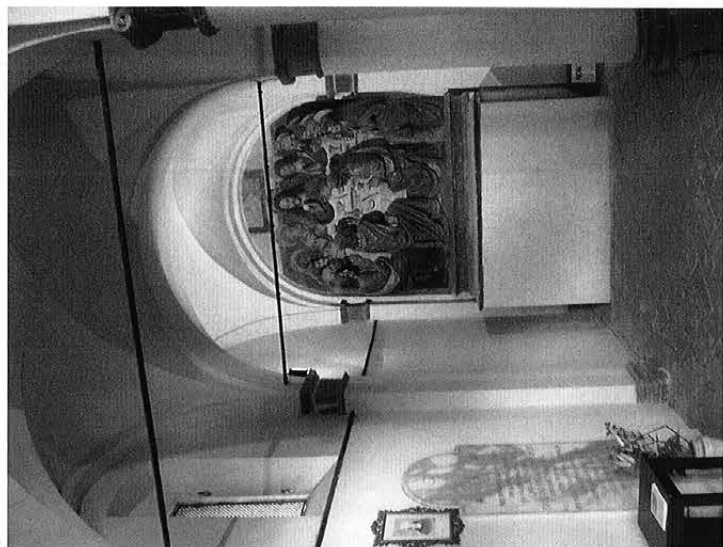


Fig. 4 - Veduta della cappella del Cenacolo, I quarto del sec. XVI. Montaione (dintorni), convento di San Vivaldo.

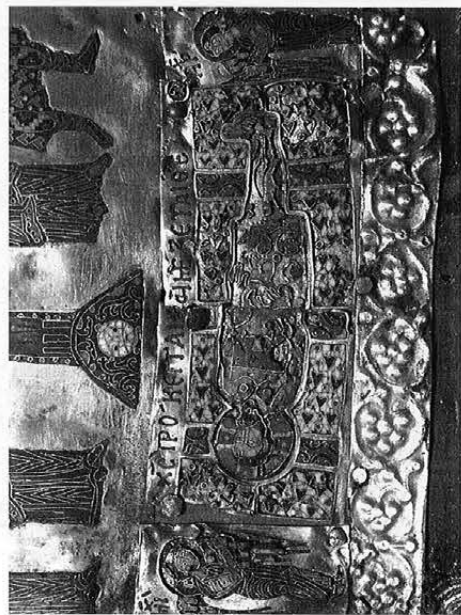


Fig. 3 - *Epitaphios*, particolare di un'icona in metallo, sec. XII. San Pietroburgo, Ermitage.

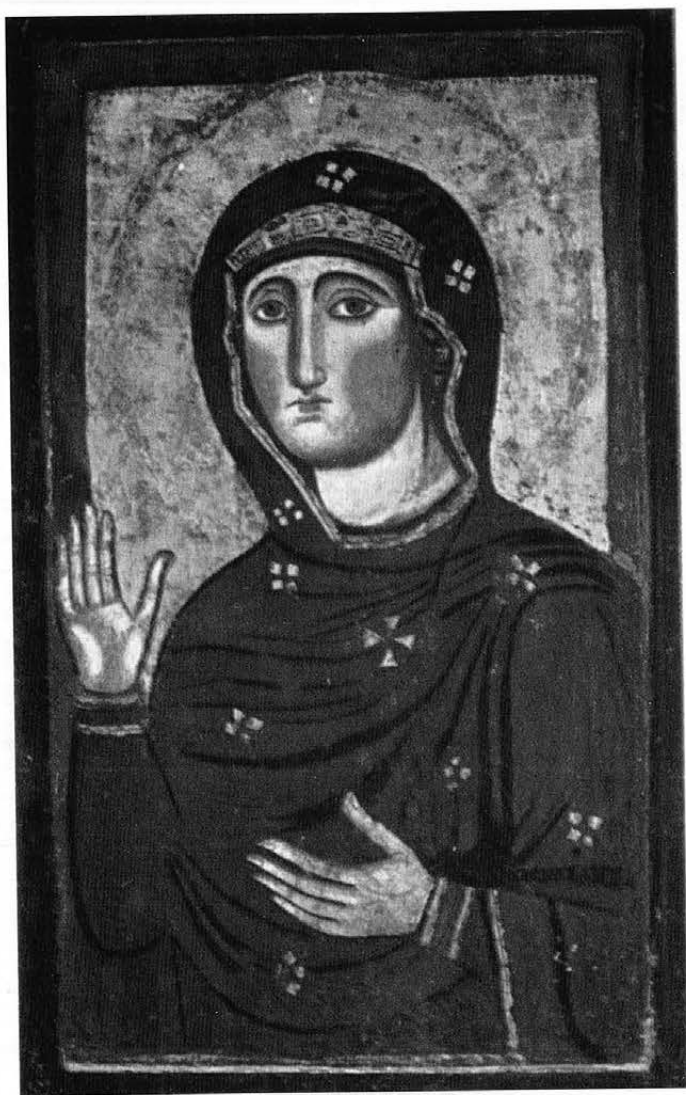


Fig. 5 - Madonna d'Aracoeli, dipinto su tavola, sec. XII.  
Roma, Santa Maria in Aracoeli.



Fig. 6 - Il Santo Bambino, statua lignea, sec. XV. Roma, già Santa Maria in Aracoeli.



Fig. 7 - Veduta dell'interno della Moschea di al-Mansur, Beirut  
(sul sito della chiesa di San Salvatore).

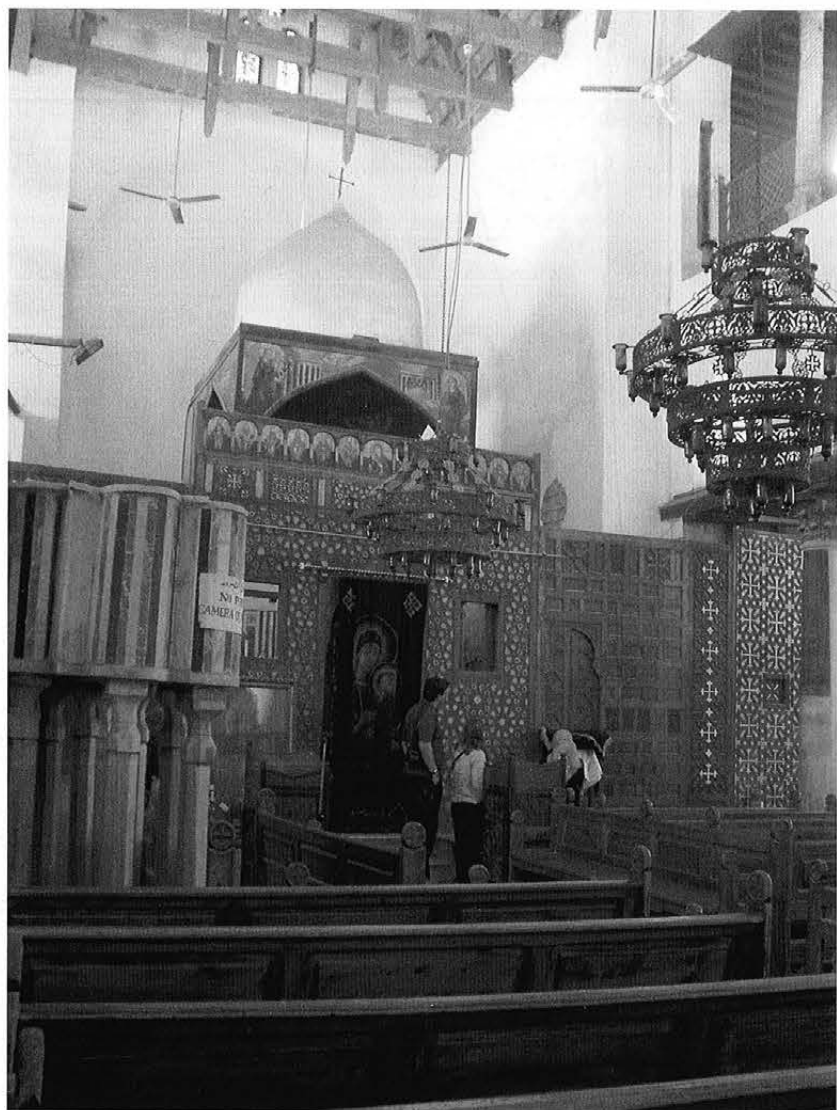


Fig. 8 - Interno della chiesa di Abu Sargha, Vecchio Cairo.





Fig. 9 - Natale Bonifacio, Incisione con l'effigie miracolosa di san Girolamo nella grotta della Natività, in G. ZUALLARDO, *Devotissimo viaggio di Gierusalemme* (1594).





Fig. 10 - Il beato Gerardo da Valenza e episodi del suo ciclo agiografico, pittura murale, c. 1360. Monticchiello, chiesa dei Santi Leonardo e Cristoforo.

ROBERTO COBIANCHI, <i>La canonizzazione di Francesco d'Assisi tra testo e immagine</i> .....	pag.	217
CRISTINA AGLIETTI, <i>Storie francescane per immagini dopo Bonaventura e Giotto: il ciclo pittorico di San Francesco a Castelvecchio Subequo</i> .....	»	237
MILVIA BOLLATI, <i>Gloria e trionfo: un'altra immagine di Francesco nel tardo Medioevo</i> .....	»	297
DOMINIQUE RIGAUX, <i>Conclusion</i> .....	»	325
INDICE DEI NOMI .....	»	341