



INSTITVTVM ROMANVM NORVEGIAE

ACTA  
AD ARCHAEOLOGIAM  
ET ARTIVM HISTORIAM  
PERTINENTIA

VOLVMEN XXI

(N.S. 7)

BARDI EDITORE

INSTITVTVM ROMANVM NORVEGIAE

ACTA  
AD ARCHAEOLOGIAM  
ET ARTIVM HISTORIAM  
PERTINENTIA

VOLVMEN XXI  
(N.S. 7)

*Ediderunt*

SIRI SANDE

LASSE HODNE



CH  
S 23 AVR. 09

BARDI EDITORE  
2008

4  
4245  
24

© BARDI EDITORE

ISSN 0065-0900

ISBN 978-88-88620-62-6

WITH 242 PAGES AND 87 ILLUSTRATIONS

Published with the support of a grant from

*The Research Council of Norway*

*Section: Culture and Society 163587/V20*

## *Mater Christi*

*Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* is published by the Norwegian Institute in Rome. It will present articles on research in archaeology and art history from all periods with a concentration on the areas covered by the ancient Greek, Roman, and Byzantine world. The new series will be divided between running issues with articles and monographic supplementary volumes, both in the same format.

Communications regarding manuscripts, proofs, orders for offprints, etc. should be sent to: Istituto di Norvegia, Viale Trenta Aprile, 33, I-00153 Roma; e-mail: [info@roma.uio.no](mailto:info@roma.uio.no)

Subscriptions may be placed with: Bardi Editore, Via Piave 7, I-00187 Roma; e-mail: [info@bardieditore.com](mailto:info@bardieditore.com); [www.bardieditore.com](http://www.bardieditore.com)

MICHELE BACCI

## La Madonna della Misericordia individuale

### *Abstract*

Il presente articolo riprende la questione, già ampiamente dibattuta, della diffusione pressoché contemporanea in diverse aree del Mediterraneo verso la fine del secolo XIII del tema iconografico della Madonna che stende un lembo del suo velo sopra una o più figure di supplicanti. Si propone di leggerlo come una versione in chiave individuale del tema noto come "Madonna della Misericordia" e di ricercarne le origini non tanto in una deviazione iconografica dalla tradizione armena, bizantina o italiana, bensì in una sensibilità religiosa condivisa che vede nell'immagine sacra uno strumento di espressione dell'ansia individuale per la propria sorte nel mondo a venire. Viene illustrata la dinamica dei gesti che trova espressione nelle testimonianze figurative attraverso la testimonianza offerta da un testo poco noto, la *Vita* della beata Gherardesca da Pisa (c. 1212-1269), che descrive numerose visioni in cui avevano luogo contatti ravvicinati e forme di interazione diretta tra un singolo e i suoi interlocutori celesti.

Lo schema compositivo e iconografico che caratterizza la celebre *Madonna dei Francescani* di Duccio di Boninsegna (Fig. 1), conservata nella Pinacoteca Nazionale di Siena, è stato oggetto negli ultimi anni di un lungo dibattito da parte degli studiosi e, in particolare in seguito a un recente intervento di Victor Schmidt, si è giunti a un'interpretazione stimolante e senz'altro corretta del suo significato.<sup>1</sup> Il mio contributo in questa sede non intende proporre soluzioni alternative o nuove letture dell'opera in questione, bensì sviluppare una riflessione di ordine più generale, che credo possa avere qualche motivo di interesse nel contesto di questo convegno.

La tavola, di ridotte dimensioni (cm 24 x 17), viene correntemente datata intorno al 1285, anno in cui è testimoniata la commissione della *Madonna Rucellai* per Santa Maria Novella di Firenze, con la quale sembra di poter ravvisare numerosi elementi stilistici in comune. A colpire l'attenzione dell'osservatore è in particolare il fatto che la Vergine, assisa su un trono privo di schienale, stia stendendo il proprio velo al di sopra di tre frati minori raffigurati in tre distinti atteggiamenti di preghiera che suggeriscono l'idea di una sequenza dall'alto verso il basso, ovvero di una progressiva flessione del corpo da una posizione quasi eretta del busto a un gesto di vera e propria *proskynesis*. Mentre i primi due esprimono la propria supplica in direzione di Cristo, il terzo è prostrato in modo tale da sfiorare il piede sinistro di

1. Schmidt 2000. Cfr. anche Schmidt 2003a e 2003b, 564-565.





FIG. 1 – Duccio di Buoninsegna, *Madonna dei Francescani*, c. 1285. Siena, Pinacoteca Nazionale (foto: Soprintendenza A.A.A.S. Siena).

Maria, in un'evidente dimostrazione di umiltà e richiesta di protezione. Gli atti con cui i tre personaggi manifestano la propria pietà viene ricambiato dal Bambin Gesù in modo eloquente: infatti Egli, che indossa una tunica diafana con cui si rimanda sia alla sua umanità e fanciullezza sia alla nudità del Suo corpo nel momento supremo della Crocefissione, è rappresentato con lo sguardo rivolto verso i Suoi supplicanti, con la mano destra tesa verso di loro nel gesto della benedizione.

L'immagine si distingue per l'efficacia con cui, in uno spazio ristretto e per mezzo di strumenti iconografici limitati, riesce ad illustrare il messaggio devozionale che le è sotteso. In primo luogo, all'osservatore anche più sprovveduto sarà immediatamente chiaro che esiste una precisa gerarchia dei personaggi rappresentati: le figure della Madonna e del Bambino, per le loro dimensioni e per la loro collocazione al centro, si rivelano immediatamente più importanti, ovvero degne di maggiore attenzione, rispetto agli angeli sul margine superiore o ai frati sull'angolo inferiore sinistro. Di queste due figure viene esaltata la regalità per mezzo del trono e della sontuosa stoffa che gli emissari divini sorreggono dietro alle spalle di Maria. Quest'ultima è il vero punto focale della composizione: l'atteggiamento del Suo corpo forma realmente la composizione, giacché sotto il Suo manto ha luogo il muto dialogo che i supplicanti intretengono col Cristo; la tensione con cui la rappresentazione è costruita, in particolare nel contrappunto tra il movimento delle gambe e quello del braccio destro, contribuisce in modo fondamentale a enfatizzare l'intensità emotiva che la pervade. Il significato è presto reso evidente: i tre frati stanno pronunciando una supplica con cui invocano la grazia divina sulle proprie persone o, per dirla in parole più usuali all'epoca, raccomandano le proprie anime ponendole nella mani del Signore; questa richiesta e la sua soddisfazione (resa evidente dal gesto del Bambino) sono rese possibili dalla speciale mediazione operata dalla Madre nel momento stesso in cui ha accolto quei fragili peccatori sotto la propria protezione.

La soluzione qui adottata ricorda nel suo complesso lo schema che l'iconografia tradizionale, spesso operando come una sorta di tassonomia delle immagini, qualifica con la denominazione di *Madonna della Misericordia* e che consiste in una rappresentazione, testimoniata a partire dalla prima metà del Duecento, della Vergine stante, a piena figura e in posizione frontale, che accoglie sotto il proprio manto un'intera comunità di fedeli. Uno studio, risalente agli anni Settanta, di Christa Belting-Ihm ha chiarito che tale formula è da porre in relazione con l'interpretazione figurativa di una delle diverse icone miracolose venerate anticamente nella chiesa delle Blacherne a Costantinopoli e associate con la reliquia del *maphorion* colà custodita: tuttavia, il tipo bizantino consiste sempre in un'effigie della Madre di Dio orante, con o senza il clipeo che racchiude l'effigie del Cristo preincarnato, dalle cui braccia tese verso l'alto ricadono i lembi del suo ampio velo.<sup>2</sup> Il tipo italiano ha qui il suo punto di par-

2. Belting-Ihm 1976.

tenza ma si sviluppa secondo criteri completamente estranei al mondo orientale: assolve allo scopo di enfatizzare il ruolo della Vergine come mediatrice singolare per l'umanità peccatrice e non è certo un caso se lo si ritrova frequentemente connesso a immagini di significato escatologico, come in una delle più antiche attestazioni, l'affresco col *Giudizio universale* un tempo nel convento francescano delle Palazze vicino a Spoleto.<sup>3</sup>

Un affresco frammentario della metà del Trecento in San Domenico ad Arezzo (Fig. 2), associato col sepolcro della vedova di uno speziale, costituisce forse una delle migliori, e più singolari, interpretazioni di questo schema: qui la Vergine, che allarga il manto sopra un folto gruppo di persone guidate dai propri *leaders* religiosi e politici, ha rinunciato alla sua tradizionale frontalità per rivolgersi verso Cristo Giudice che, assiso sul Suo scranno, regge nelle mani un cartiglio in cui è trascritta la sua risposta alle parole che la Madre gli ha testé rivolto in favore di quei peccatori; sfortunatamente si conserva solo in parte e la prima lettera che si riesce a leggere è la *m* finale di un termine all'accusativo, dopodiché la frase prosegue così: *vocata per te sit ip(s)orum causa grat(ie) coram me supremo iudice*. Il senso sarebbe più compiuto se la parola iniziale fosse *miser ricordiam*; anche se così non è, si comprende comunque che il Figlio riconosce pubblicamente alla Madre il suo ruolo di destinataria privilegiata, in quanto *advocata peccatorum*, delle suppliche che quei miseri rivolgono a Lui nella speranza di ottenere la salvezza eterna.<sup>4</sup>

La formula iconografica impiegata da Duccio viene ad esprimere significati analoghi, ancorché, si direbbe, associati a una prospettiva più ristretta e più propriamente individuale: anziché verso un'intera compagine sociale, l'atteggiamento protettivo di Maria è rivolto a poche persone e per questo solo un lembo del Suo manto si trova ad essere impegnato. Questa specificità ha creato, in passato, alcune difficoltà di interpretazione: quest'immagine, infatti, sembra costituire una variante modellata sulla *Madonna della Misericordia*, ma è stata realizzata anteriormente (seppur di poco) alle più antiche attestazioni di quello schema in Toscana e in Italia in genere; nel contempo, si tratta di una delle prime immagini su tavola in cui le convenzioni compositive tradizionali, ereditate dall'arte bizantina delle icone, vengono forzate al punto da creare una vera e propria scena in cui viene illustrato il rapporto di mutuo scambio che si instaura, nella pratica della devozione, tra i devoti e i propri interlocutori celesti.

Molto opportunamente diversi autori hanno richiamato l'attenzione su una serie di documenti figurativi, anteriori o posteriori alla *Madonna dei Francescani*, in cui vengono adottate soluzioni iconografiche molto simili e che appartengono entrambi a due aree del Levante che erano caratterizzate in quel momento da una singolare esperienza di *mélange* culturale: il Regno armeno di Cilicia e quello

3. Schmidt 2000, 37.

4. Bacci 2003, 159.

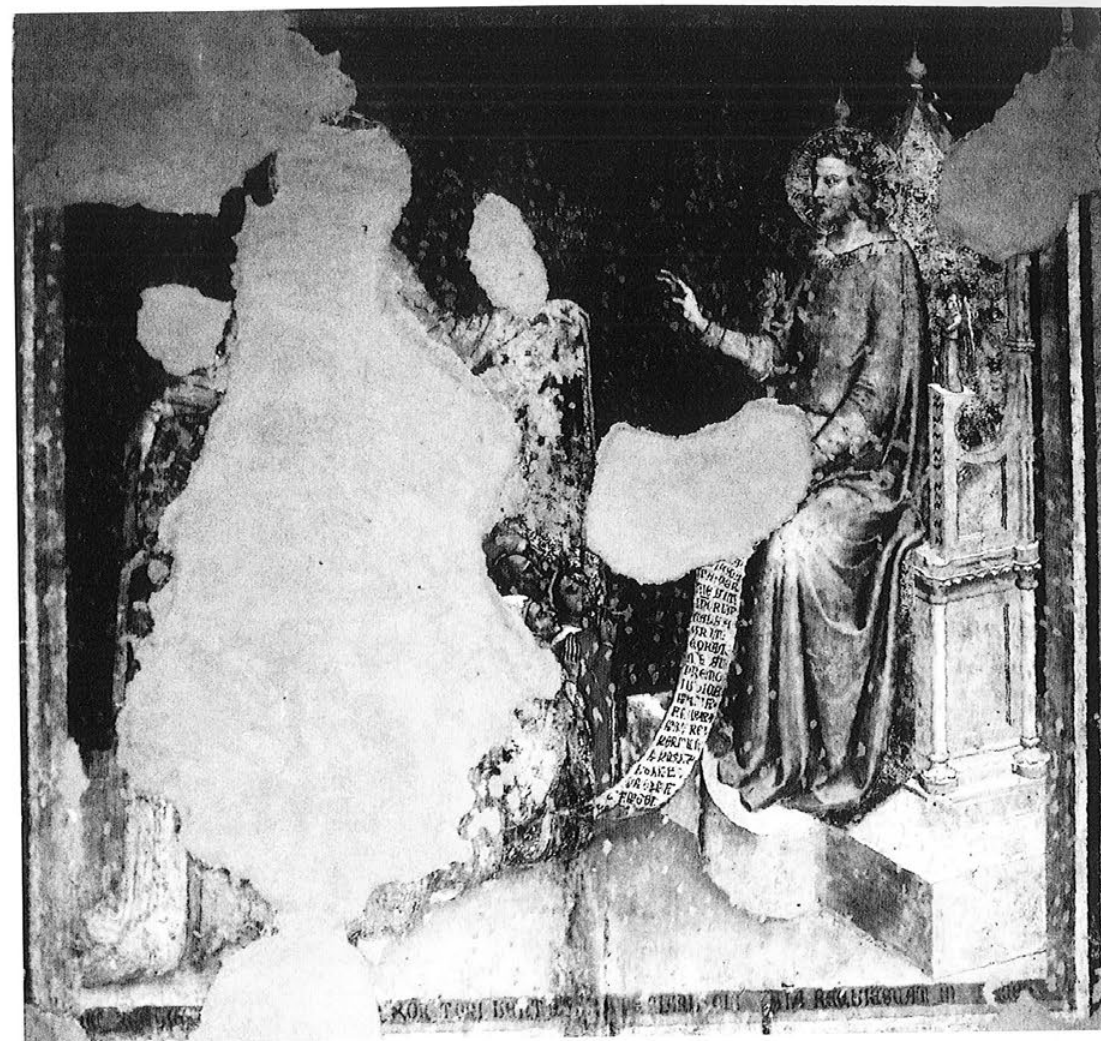


FIG. 2 – 'Maestro del Vescovado', *Madonna della Misericordia e Cristo Giudice*, c. 1350. Arezzo, San Domenico (foto: autore).

crociato di Cipro, governato dalla dinastia di origine francese dei Lusignano.<sup>5</sup> In quest'ultimo gli esempi conservati sono più recenti dell'opera di Duccio; il primo è una enorme icona della Madonna in trono, affiancata da sedici scene relative a miracoli mariani che non si è ancora riusciti ad identificare con esattezza (Fig. 3). Quello che è certo è che la tavola, oggi nel Museo bizantino della Fondazione Makarios III di Nicosia, fu realizzata per una comunità carmelitana

5. Der Nersessian 1970, 187-202; Belting-Ihm 1976, 68-69; Pace 1993, 71-81; Mouriki 1985-1986, 43-44; Delumeau 1989, 261-289; Derbes 1989,

190-204; Carr-Morrocco 1991, 46-47; Zeitler 1992, 206 e 221-222; Carr 1995a; Folda 1995a; Carr 1995b, 348 e nota 51; Schmidt 2000.



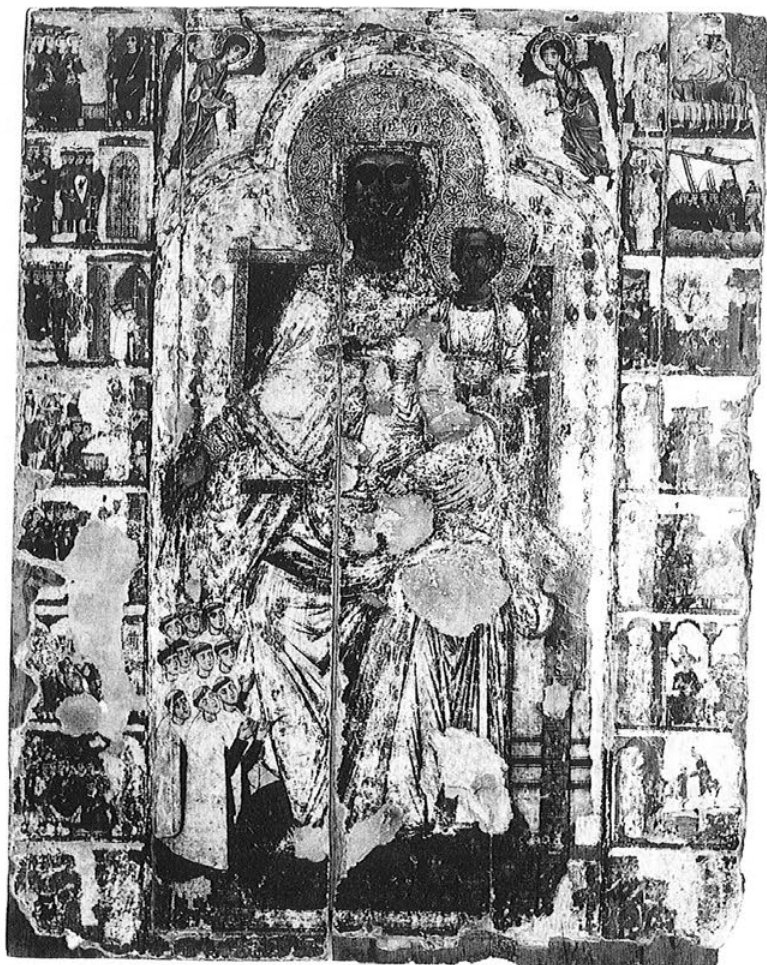


FIG. 3 – Artista cipriota, *Madonna col Bambino in trono e scene relative a miracoli mariani*, c. 1290. Nicosia, Museo bizantino (foto: autore).

in seguito al 1287 (anno in cui fu adottato l'abito di colore bianco), giacché un gruppo di dieci frati vi è raffigurato in basso a sinistra nell'atto di supplicare la protezione della Vergine, la quale a sua volta li ricambia accogliendoli sotto il suo velo.<sup>6</sup> I Carmelitani, che si vantavano della propria speciale affiliazione alla Madre di Dio, furono fra i principali promotori del suo culto e verosimilmente svolsero un ruolo importante nella diffusione in Occidente di immagini e tipi iconografici mariani diffusi nel Mediterraneo orientale. Molte fonti antiche, tra cui le preziose costituzioni della Compagnia delle Laudi annessa al con-

6. Young 1983, 355-361; Papageorgiou 1992, 51; Sophokleous 1994, 88-89 n° 25; Papageorgiou

1995, 278; Stylianou 1995, V, 1292; Bacci 2000a, 378-379; Gioles 2003, 225-226.

vento fiorentino del Carmine, risalenti agli anni Ottanta del Duecento, mettono in luce quanto numerose potessero essere le effigi della Madonna nell'arredo delle chiese dell'Ordine: tra queste ve ne era una, destinata a sovrastare la tomba comune dei confratelli, per la quale si era disposto che «stea in cotale modo, che abbia appiede figure, le quali steano ginocchioni co le mani chiuse».<sup>7</sup> Si può ragionevolmente pensare che l'icona cipriota dovesse assolvere a funzioni simili e, quindi, che potesse esser collocata sopra l'avello comune dei frati: il gesto protettivo di Maria prenderebbe in questo caso una connotazione molto più specifica in chiave funeraria e soteriologica.

Senza altro tale è anche il ruolo svolto dalla seconda rappresentazione presente sull'isola, l'affresco che decora la semicalotta absidale della cappella-nicchia disposta sul lato sud del nartece della chiesa della Panagia Phorviotissa nel villaggio di Asinou (Fig. 4), nell'impervia regione della Troodos. L'edificio era officiato secondo il rito ortodosso, ma questo non impedì che, nei primi decenni del Trecento, una famiglia di osservanza latina scegliesse di investire parte del proprio patrimonio nell'abbellimento dello spazio sacro, e specificamente di quella parte che era tradizionalmente utilizzata come luogo di sepoltura; non dobbiamo meravigliarcene, giacché sappiamo che non di rado l'aristocrazia franca dell'isola sceglieva di farsi seppellire presso i monasteri greci o di disporre lasciati testamentari in loro favore. In questo caso vediamo ancora una volta, al centro, la Vergine in trono verso la quale dirigono le proprie suppliche una signora (sulla sinistra) e il marito col giovane figlio.<sup>8</sup>

Si noterà come Maria, che ha lo sguardo rivolto verso il Bambino, manifesti la propria protezione solamente alla donna, nei confronti della quale Gesù impartisce la Sua benedizione. Quest'ultima indossa un velo nero, fatto che è stato posto in connessione con la notizia, riferita dal pellegrino Giacomo da Verona nel 1335, secondo cui le donne cipriote solevano vestirsi completamente di nero in segno di afflizione per la perdita latina di Aciri nel 1291<sup>9</sup>; questa notizia, tuttavia, è scarsamente credibile e si deve imputare piuttosto alla fantasia del viaggiatore, che molto più probabilmente deve aver visto l'abbigliamento delle anziane vedove greche e siriane, delle quali solo gli occhi non erano coperti dal velo. L'abito della signora nel nartece di Asinou, al contrario, lascia libero non

7. *Libro degli ordinamenti de la compagnia di Santa Maria del Carmine* [1280-1288], edito in Piccini (a cura di) 1867, 19; cfr. Bacci 2000b, 129-130.

8. Carr 1998-1999, 59-80. Sull'affresco e la sua datazione cfr. Winfield 1969, 26-27; Stylianou 1985, 137-140.

9. Giacomo da Verona, *Liber peregrinationis* [1335], edito in Monneret de Villard (a cura di) 1950, 18-19 (descrizione di un matrimonio a Famagosta): «Item in eadem civitate Famagoste una die dominica vidi unam sponsam ire ad domum

sponsi tali modo, quod ante ipsam portabantur XX cerei seu doplerii accensi, et post ipsam XX accensi, et ipsam in medio super unum equum et habebat depicta supercilia et frontem, et post cereos veniebant XL vel plures domine cum clamidibus nigris super caput eorum usque ad pedes, valde honeste, quia tali modo vadunt omnes domine de Cypro, et non videntur nisi oculi et dum domos exeunt semper cum clamide nigra vadunt et a tempore quo Cristiani perdidit Aciri, quod est Acon sive Ptolomayda».



FIG. 4 – Artista cipriota, *Madonna col Bambino in trono e supplicanti*, c. 1320. Asinou, Panagia Phorviotissa (foto: autore).

solo l'intero volto, ma anche larga parte del collo e del seno: ci sono pochi dubbi che si tratti della «cipriana», la veste che le fonti trecentesche spesso ricordano per i suoi scollati osé.<sup>10</sup> Il suo stato vedovile, tuttavia, sembra essere indicato dal suo lungo velo nero, mentre il marito e il figlio sono rappresentati in una semplicissima gonnella rossa e senza soprabito, alla maniera dei penitenti e di chi intende enfatizzare la propria umiliazione. Questa differenza induce a pensare che l'iniziativa di committenza sia da attribuire alla donna, una povera vedova che ha inteso così raccomandare alla Vergine il rimedio dell'anima sua e, soprattutto, di quelle del marito e del figlio defunti. Possiamo individuare un parallelo interessante in un affresco realizzato verso il 1380 dal fiorentino Pietro Nelli nella pieve di San Pietro a Ripoli (Fig. 5): vi si vede raffigurata «monna Matea, moglie che fu di Goccio Lupicini», intenta a pregare assieme allo stesso Goccio e a una bambina, forse morta prematuramente.<sup>11</sup>

10. Levi Pisetsky 1967, II, 97.

cfr. Boskovits 1975, 101, 228 nota 80.

11. Bacci 2003, 180; per la datazione dell'affresco



FIG. 5 – Pietro Nelli, *Goccio Lupicini, la moglie Mattea e la giovane figlia in atto di raccomandarsi*, c. 1380. Firenze (dintorni), San Pietro a Ripoli (foto: autore).

Non è facile, e forse non è neanche interessante chiedersi se il motivo della Vergine che estende il velo sui suoi devoti sia giunto a Cipro da Occidente o da Oriente; certo è che, negli ultimi decenni del Duecento, è ampiamente attestata la sua circolazione lungo le rotte di navigazione del mar di Levante. Le più antiche attestazioni compaiono, come si è detto, nella Cilicia armena, legata sia sul piano commerciale che su quello politico e dinastico con il regno cipriota dei Lusignano. Il primo esempio che mi preme mostrare è una miniatura realizzata nel 1274 (Fig. 6), conformemente all'ipotesi proposta dalla Der Nersessian, presente su un foglio isolato oggi in una collezione privata.<sup>12</sup> Vi si osserva un alto personaggio della corte, il maresciallo Oshin, in ginocchio al cospetto della Vergine col Bambino e nell'atto di raccomandare sé e i suoi figli: della speciale attenzione alla prole è indizio il fatto che il manto di Maria copre soprattutto le teste dei bambini, mentre la mano destra del padre ripete, nei confronti del

12. Der Nersessian 1993, 158 e fig. 646.



primogenito, il gesto di raccomandazione che il vescovo alle sue spalle fa per lui. Quest'ultimo è identificato da un'iscrizione come l'«arcivescovo Hovhannes», identificabile col fratello non-uterino del re Het'um I, Giovanni di Grner, morto nel 1289<sup>13</sup>; la presenza dell'aureola, in teoria, farebbe pensare a un santo, ma è un dato di fatto che i membri della dinastia hethumide sono spesso raffigurati nimbati nella miniatura contemporanea.<sup>14</sup> Il messaggio che l'immagine trasmette è dunque piuttosto esplicito: all'autorità spirituale di un prelato ancora in vita, il cui favore è naturalmente un corollario della relazione familiare e politica che Oshin ha con lui (era infatti zio della moglie di suo fratello), ci si può rivolgere come a un buon intercessore al cospetto della Regina del Cielo. Il gesto con cui estende il suo *maphorion* sopra i supplicanti è di per sé indice del fatto che la richiesta di protezione particolare è stata esaudita; che la preghiera sia stata anche trasmessa a Cristo è indice la mano benedicente del Bambino, che col Suo gesto concede benevolmente la grazia.

Un altro fratello non uterino del re Het'um I, il principe Vasak, scelse di esprimere la propria devozione per mezzo di una composizione non molto dissimile, realizzata all'interno di un evangelario risalente a poco dopo il 1272 (Fig. 7).<sup>15</sup> Il sottostante colofone ce ne illustra ottimamente il significato:

Il barone Vasak, fratello del re degli Armeni, proprietario di questo Evangelario, e i suoi figli, donati da Dio, Kostandin e Het'um, possa Cristo Iddio riceverli tra i Suoi eletti tramite la richiesta della Sua santa madre...

Tale auspicio viene illustrato in modo tale da non lasciare dubbi circa l'esito finale della supplica presentata dal principe per sé e per la sua prole. Egli è fiducioso nell'assistenza della Beata Vergine, che lo accoglie maternamente sotto il suo manto e al contempo rivolge il gesto dell'intercessione verso Cristo Pantokrator, reso nel severo cipiglio del supremo sovrano e giudice, assiso sul trono sotto un ciborio e in atto di reggere il Libro chiuso che contiene la Sua legge. Nel suo assetto generale, quest'immagine anticipa lo schema compositivo adottato nell'affresco aretino di cui si è parlato sopra, e come in quel caso mette in scena il muto dialogo che ha luogo fra i diversi personaggi attraverso il gioco degli sguardi e delle pose del corpo. L'espressione della richiesta di salvezza, nel momento stesso in cui è stata così palesemente accolta da Maria, sembra presupporre di necessità la Sua soddisfazione da parte di Cristo, che infatti, nonostante il Suo aspetto persino adirato, muove il braccio destro verso il basso per impartire la benedizione ai postulanti.

Non è difficile riconoscere come ad immagini di questo genere, destinate a decorare preziosi manoscritti liturgici, dovesse essere attribuito, da parte dei com-

13. Der Nersessian 1993, 77-80.

14. Sul tema nelle sue implicazioni politiche cfr. Chookaszyan 1994-1995, 299-336; Chookaszyan 1998-1999; Chookaszyan 2001.

15. Gerusalemme, Biblioteca del Patriarcato armeno, Ms 2568, f. 320<sup>v</sup>; cfr. Der Nersessian 1993, 95, 158-159 e fig. 647.



Fig. 6 – Miniaturista armeno della Cilicia, *L'arcivescovo Hovhannes presenta il maresciallo Oshin e i suoi figli alla Vergine Maria*, 1274. Già Bruxelles, Collezione Feron-Stoclet (foto: da Der Nersessian 1993).

mittenti, un valore molto importante. In primo luogo erano collocate all'interno di libri destinati all'uso durante la liturgia ed è noto quale straordinaria autorità sacrale sia sempre stata associata, nella cultura armena, con i manoscritti, intesi sia come strumenti di trasmissione culturale che come veri e propri punti focali del rito e dell'arredo ecclesiastico. In virtù della loro singolarità iconografica, esprimevano istanze di pietà individuale all'interno di un oggetto che costituiva uno dei simboli fondamentali della religione cristiana e che conteneva i suoi testi sacri. Nell'Evangelario del principe Vasak, la scena con la mediazione par-

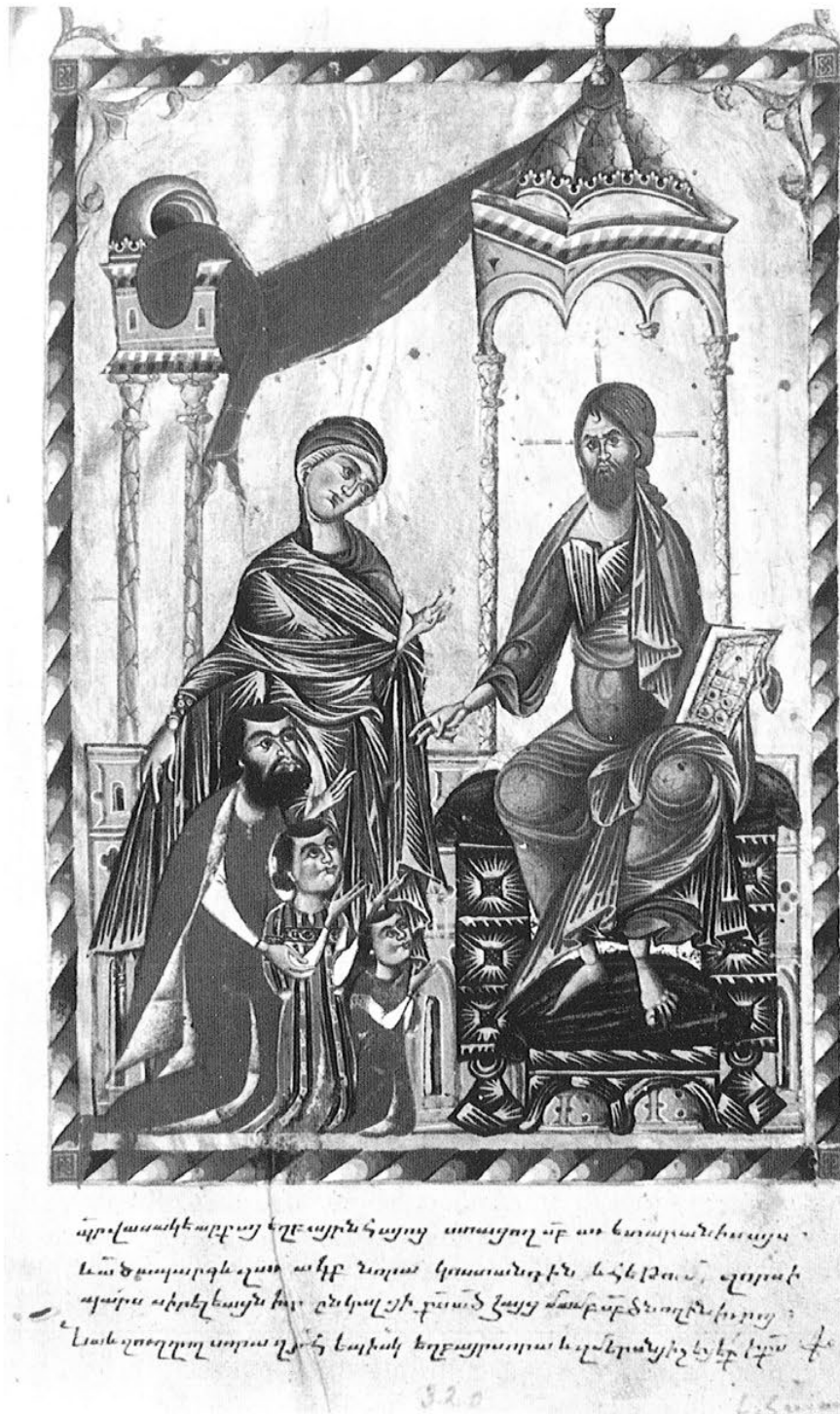


FIG. 7 – Miniaturista armeno della Cilicia, *La Vergine Maria intercede per il principe Vasak e i suoi figli al cospetto di Cristo*, c. 1272. Gerusalemme, Biblioteca del Patriarcato armeno, Ms 2568, fol. 320<sup>r</sup> (foto: autore).

ticolare della Vergine occupa un'intera pagina alla fine del manoscritto e si pone in una linea di continuità con tredici miniature di simile impaginazione distribuite all'interno del codice, che raffigurano i ritratti dei quattro evangelisti e alcuni tra gli episodi salienti della storia sacra (*Annunciazione, Natività, Presentazione al Tempio, Battesimo, Lavanda dei piedi, Crocefissione, Pie donne al Sepolcro, Ascensione*). Poiché per altri eventi, come l'*Annuncio ai pastori* o *Gesù tra i dottori*, si è preferito far ricorso a illustrazioni marginali, si capisce come per la scena che illustra la devozione del principe Vasak si sia fatto ricorso di proposito allo schema più sontuoso e solenne di cui si poteva disporre.<sup>16</sup>

In questo si ha un'ulteriore attestazione di un fenomeno che, personalmente, continuo a trovare sconcertante ma che senz'ombra di dubbio ha svolto, nel corso del secolo XIII, un ruolo di primo piano nello sviluppo nel mondo mediterraneo di una nuova sensibilità anche artistica, oltre che religiosa: mi riferisco all'atteggiamento sempre più disinvolto con cui persone private, per lo più – ma non esclusivamente – di status laicale, si appropriano dei venerabili schemi iconografici trasmessi dalla tradizione per finalizzarli all'espressione delle proprie ansie e dei propri desideri in vista della salvezza eterna. In particolare, nel caso della più importante e solenne delle immagini ripetute nel repertorio della pittura d'icona, l'effigie della Vergine Maria a poco a poco perde la sua fissità e indeterminatezza temporale per reagire, in modo attivo e ben visibile, agli stimoli dei suoi postulanti. Le rappresentazioni di individui o gruppi familiari (nelle quali l'identificazione è spesso solo generica o viene ottenuta con equivalenze analogiche) si introducono sempre più spesso laddove non spetterebbe loro entrare, ossia all'interno del riquadro che delimita la sfera d'esistenza dei personaggi sacri, oppure ardiscono approssimarsi alle loro figure, senza avere nessun titolo per farlo.

Mi limiterò a illustrare questo processo (che è tutt'altro che lineare e unidirezionale) per mezzo di pochi esempi relativi all'area del Mediterraneo orientale. Verso il 1130, su una colonna della basilica della Natività a Betlemme, alcuni pellegrini occidentali fecero dipingere un affresco che raffigurava la Vergine in trono nella posa affettuosa, secondo una variante diffusa a Bisanzio sin dal secolo XI che poneva evidentemente l'accento sull'umanità di Maria attraverso la metafora della stretta prossimità fisica al Figlio; al di sotto del riquadro che conteneva l'immagine i committenti fecero raffigurare se stessi in ginocchio e con le mani divaricate e rivolte verso l'alto, conformemente al gesto di preghiera allora in uso. Si capisce immediatamente che, in questo caso, non c'è stato alcun tentativo di creare una forma di interazione iconografica fra i due gruppi di figure, bensì il loro dialogo è reso esplicito dalle iscrizioni riportate sui bordi: se i devoti esprimono la loro richiesta di protezione (*Virgo celestis confer solatia mestis*), Maria rivolge la sua richiesta al Figlio (*Fili qui vere Deus precor his miserere*).<sup>17</sup>

16. Der Nersessian 1993, 95-97.

17. Kühnel 1988, 15-22; Folda 1995, 91-97.



Una serie di testimonianze relative alla decorazione delle chiese rupestri della Cappadocia, spesso associate al patronato di singoli privati, pone in evidenza come l'intrusione dei supplicanti all'interno degli schemi sacri fosse ben affermato già nel X e XI secolo.<sup>18</sup> Ad esempio nella Karanlık Kilise presso Göreme (sec. XI) li vediamo introdursi pressoché dappertutto: nella rappresentazione di una *Deisis*, in una scena con *Cristo e gli apostoli*, sotto le ali protettive di san Michele. I personaggi sacri, in questi casi, non interagiscono con le piccole figure che si prostrano o fanno gesti di raccomandazione ai loro piedi; a questi ultimi è sufficiente mostrarsi in prossimità dei rispettivi interlocutori celesti, fiduciosi nel fatto che siffatta associazione sarà coronata dall'impegno attivo di quei loro avvocati nel momento in cui saranno giudicati nell'aldilà.<sup>19</sup>

Ancora un po' di coraggio e dalla vicinanza si passerà ad esibire un contatto anche fisico con i santi: già nella Egri Tas Kilisesi, in una cappella funeraria presso la chiesa intitolata alla Panagia (probabilmente risalente al sec. X), si riconosce la sagoma di una donna che si spinge fino a toccare il piede destro della Vergine Maria.<sup>20</sup> A questo punto il passo successivo non può esser fatto che dalla controparte sacra: sta a lei dare un segno, anche appena percettibile, con cui manifesti la sua disponibilità ad accogliere la supplica che le è stata espressa e a difendere la causa del suo devoto presso la corte celeste. Questo può avvenire per mezzo di alcuni gesti altamente evocativi: ad esempio, come si vede nella chiesa del derviscio Akin a Selime (sec. XI), poggiando la mano sulla testa o sulla spalla del supplicante, ossia mostrando quell'attenzione rassicurante che una madre o un padre userebbero nei confronti dei propri figli.<sup>21</sup> Un altro metodo, certo non meno efficace, è esattamente quello utilizzato dalla Madonna nelle due miniature armene e nella tavola di Duccio, ossia l'atto di estendere il proprio manto così da coprire i propri devoti: tale è anche il gesto che, già nell'XI secolo, compie un santo militare, Procopio, nei confronti di una donna raffigurata mentre si prostra ai suoi piedi in un affresco parietale della Yusuf Koç Kilisesi a Avcılar (Fig. 8).<sup>22</sup>

L'esito estremo del processo di finalizzazione dell'iconografia al desiderio individuale di raccomandazione dell'anima consiste nella completa trasformazione dell'immagine da ritratto sacro a vera e propria messinscena dell'intercessione dei santi e della mediazione di Maria presso Cristo in favore della salute spirituale di singoli individui. È singolare osservare come nel corso del secolo XIII soluzioni di questo tipo compaiano a poca distanza temporale l'una dall'altra nell'area del Levante così come a Bisanzio e in Italia. In un affresco datato 1289 nella chiesa di Porta Panagia presso Pyle, in Grecia (Fig. 9), viene raffigurato

18. Sul tema cfr. Jolivet-Lévy 2001, 55-90; sul contesto socio-religioso di queste testimonianze cfr. Teteriatnikov 1996.

19. Jolivet-Lévy 2001, 75-77; Teteriatnikov 1996, 192.

20. Thierry 1963, 42-44; Jolivet-Lévy 2001, 70; Teteriatnikov 1996, 212.

21. Thierry 1992, 583-585; Jolivet-Lévy 2001, 82.

22. Thierry 1974, 193-206 (riedito in Thierry 1977, cap. IX); Jolivet-Lévy 2001, 78-79.



FIG. 8 – Disegno raffigurante l'affresco con San Procopio che stende il suo manto sopra una figura suplice nella Yusuf Koç Kilisesi ad Avcılar, sec. XI (foto: da Jolivet-Lévy 2001).

un uomo in abiti monastici (probabilmente il committente Giovanni I Angelo Comneno Dukas, signore della Tessaglia tra il 1268 circa e il 1289) che un angelo, verosimilmente san Michele, sta introducendo al cospetto della Vergine assisa in trono. Il religioso è letteralmente trascinato, incerto e trepidante, dal suo intercessore che a questo scopo lo ha afferrato per il polso esattamente nello stesso modo in cui Cristo, nella scena dell'*Anastasis* o *Discesa al Limbo*, suole prendere il braccio del patriarca Adamo. Già questo, se solo ce ne fosse bisogno, rimanda alla prospettiva soteriologica che è sottesa all'intera scena: è chiaro che ci troviamo al di fuori di questo mondo, in quel Regno dei Cieli in cui ogni monaco aspira a entrare con ancora più intensità di qualsiasi altro essere umano. Sebbene l'affresco non versi in buone condizioni di conservazione, non

è comunque difficile intuire che il Bambino, il cui volto è rivolto verso i nuovi arrivati, sta per concedere la Sua benedizione.<sup>23</sup>

Due anni più tardi, in Santa Maria in Trastevere a Roma, Pietro Cavallini realizza il mosaico absidale che raffigura il notevole Bertrando del fu Pietro Stefaneschi nell'atto di raccomandarsi alla «Vergine che regge Iddio nel Suo grembo» (Fig. 10). Il devoto è accompagnato dai santi Pietro e Paolo, ma è solo il principe degli Apostoli a svolgere un ruolo realmente attivo nella scena: è lui, infatti, a manifestare pubblicamente la propria protezione nei confronti della figura inginocchiata che, come nel contemporaneo affresco bizantino, non si distingue più per il forte scarto dimensionale rispetto ai personaggi sacri. La Regina del Cielo si affaccia attraverso un clipeo e volge il Suo sguardo accondiscendente verso il postulante: nel contempo il Bambino acconsente ad accordare la Grazia, così come ci viene rivelato dal gesto della sua mano benedicente. Questa rappresentazione, al pari degli esempi orientali, costituisce solamente il risultato estremo di un processo che aveva visto, anche in Italia e in altre zone d'Europa, l'introduzione indebita di effigi individuali all'interno degli schemi sacri e lo sviluppo di forme di interazione reciproca tra i santi e i loro devoti.<sup>24</sup>

Nel dialogo tra postulanti e intercessori che l'iconografia devozionale del tardo Duecento e del Trecento mette in scena il ricorso alla formula del manto esteso su una figura inginocchiata rafforza e conferisce una connotazione particolare al gesto della Vergine e, all'occorrenza, di altri personaggi sacri. La simbologia associata al manto è, come si è spesso sottolineato, molto complessa: il significato protettivo, che ne costituisce il nodo principale, può vantare già attestazioni nell'arte e nella letteratura greco-romana, mentre nel testo biblico l'atto di accogliere qualcuno sotto il proprio 'pallio' corrisponde di solito all'intento di sancire un patto o l'adozione di una persona. Quest'accezione, che viene trasmessa alla cultura medievale, trova un'illustrazione molto efficace nell'episodio della vita di san Francesco illustrata nel ciclo di Assisi, in cui si mostra il vescovo che avvolge il santo nel proprio mantello, allo scopo non solo di celare agli sguardi la sua nudità, ma anche di segnalare che colui che ha rinunciato ai beni paterni viene così adottato e posto sotto la protezione della Chiesa.<sup>25</sup>

Il manto più carico di significati nella tradizione cristiana era naturalmente quello della Vergine, per la quale uno dei più celebri paragoni era col velo di porpora e scarlatto che Dio aveva prescritto come copertura per il *Sancta Sanctorum* biblico e di cui Ella stessa, secondo il racconto dei *Vangeli apocrifi dell'Infanzia*, stava filando un esemplare nel momento in cui ricevette l'annuncio angelico. Nella letteratura occidentale del secolo XIII le attestazioni letterarie relative al *maphorion* come strumento per manifestare la protezione di Maria sull'umanità peccatrice si diffondono notevolmente, sia con l'introduzione di

23. Kalopissi-Verti 1992, 31, 59-60, 99. Per questo genere di rappresentazioni cfr. le osservazioni di Ševčenko 1994, 255-285.

24. Cfr. in generale Bacci 2003, 196-197.

25. Belting-Ihm 1976.



FIG. 9 – Artista bizantino, Giovanni I Angelo Comneno Dukas introdotto da san Michele al cospetto della Vergine col Bambino, 1289. Pyle, Porta Panagia (foto: da Kalopissi-Verti 1992).

storie di origine bizantina circa la difesa miracolosa di Costantinopoli durante assedi (allorché la Madre di Dio avrebbe reso immune la città dalle offese dei suoi nemici circondandola con il suo manto), sia col ricorso a racconti relativi a miracoli di cui erano stati beneficiari singoli individui durante situazioni di pericolo, come si legge, ad esempio, in Vincenzo di Beauvais e Gautier de Coincy.<sup>26</sup>

Un testo di grande suggestione e finora poco considerato, la *Vita* della beata Gherardesca da Pisa, composta poco dopo la sua morte avvenuta nel 1269<sup>27</sup>, si rivela senz'altro molto utile per comprendere il tema iconografico di cui stiamo parlando e che potremmo indicare come 'la Madonna della Misericordia individuale'. Forse non è un caso che quest'opera letteraria sia stata elaborata nel contesto religioso e culturale di una città che costituiva uno dei nodi fondamentali

26. Delumeau 1989, 264.

27. *De beata Gerardesca pisana Ordinis Camaldulensis*

*tertiaria*, edito in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 164-180. Su questa figura cfr. Caby 1994, 235-269.



nel sistema delle comunicazioni intermediterranee e in cui si era sviluppato, forse con maggiore intensità che altrove, l'uso di pitture su tavola che imitavano le caratteristiche compositive e funzionali delle icone bizantine e che erano state presto coinvolte nelle pratiche devozionali della popolazione. Gherardesca vi era nata intorno al 1212 ed era stata sposata a un certo Alferio di Bandino; non riuscendo ad aver figli, aveva convinto il marito ad abbandonare la vita mondana e trasferirsi entrambi come conversi presso l'abbazia camaldolese di San Savino, a qualche miglio fuori della città lungo la via fiorentina.

Al pari di altre figure della santità femminile contemporanea, la beata pisana si distinse soprattutto per le sue straordinarie visioni, che non mancano di colpire il lettore per la loro estrema suggestività, alimentata non solo da precedenti letterari, ma anche dalla seduttività degli schemi iconografici utilizzati nella locale tradizione pittorica. Nella *Vita*, infatti, vengono spesso menzionate immagini – designate espressamente come *ycone* – verso le quali ella soleva prestare le proprie devozioni, e sappiamo che molto spesso gli oggetti figurativi erano per lei di stimolo al rapimento estatico: ad esempio, una volta che pregava nella chiesa dinanzi a una croce dipinta ebbe la sensazione che l'effigie di Cristo, dall'ombelico in giù, fosse rivestita di carne.<sup>28</sup> Di pari passo, come del resto accadeva sempre più frequentemente nella letteratura mistica, l'attività visionaria era spesso influenzata dalla cultura visiva di cui ella era partecipe: il suo racconto agiografico ci racconta, non a caso, che un giorno, durante l'estasi, le capitò di vedere Cristo crocifisso «con i piedi congiunti, così come li ebbe inchiodati sulla croce, e col sangue che scorreva dalle piaghe», conformemente a un particolare iconografico di grande impatto emotivo che in città era stato utilizzato e diffuso dalle opere di Giunta Pisano.<sup>29</sup> In un altro passo si afferma che la beata ottenne il privilegio di visitare la santa casa di Nazareth nel momento stesso dell'Annunciazione e osservò che la Vergine, giovanile d'aspetto, «si appoggiava a una colonna durante la sua devota ora-

28. *De beata Gerardisca pisana*, VII, 66, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 178: «Alio quoque tempore erat S. Gerardisca apud S. Savinum, ut audiret missam: et cum incepisset officium, respexit crucem, que est in illa ecclesia; et in ea videbatur corpus Dominicum ab umbilico superius incarnatum: in pectore quoque eius erat quedam avis, albissima et corpore parvula, que habebat rostrum ex auro».

29. *De beata Gerardisca pisana*, VI, 56, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 176: «Et protinus odorem permaximum sentiens, vidit Dominum Iesum Christum, tenentem pedes coniunctos,

uti tenuit in cruce affixos, sanguine de plagis emanante». Il motivo del Cristo crocifisso con tre chiodi compare in Germania sin dal sec. XII e trova una precoce attestazione nella croce del maestro Petrus, del 1212, già nella chiesa di Campi e oggi nel Museo della Castellina a Norcia, cfr. Lunghi 1995, 50-55. Utilizzato da Giunta Pisano nella perduta croce per la Basilica Superiore di Assisi (del 1236), è attestato a Pisa nella tavola bilaterale (c. 1250) già nel monastero delle Suore stefaniane e ora nel Museo nazionale di San Matteo, attribuibile all'ambito giuntesco: cfr. in generale Tartuferi 1991, 74.

zione»: anche questo dettaglio è facilmente riconducibile a un elemento ben diffuso nell'iconografia dell'epoca.<sup>30</sup>

Nelle numerose visioni di Gherardesca – certo filtrate dall'esperienza dell'autore della *Vita*, che dev'essere identificato molto probabilmente in don Paolo, confessore della beata – vengono anche indicate modalità di interazione con i personaggi sacri che ricordano molto da vicino quelle che si riscontrano nella figurazione di quel periodo. Nella sua percezione della Gerusalemme Celeste, che ravviva efficacemente modelli tradizionali, la disposizione dei personaggi sacri nelle zone alte dell'Empireo è organizzata secondo un sistema gerarchico di rapporti che si basa sulla possibilità di un contatto fisico: Dio Padre compare nella sommità, il Figlio è collocato un po' più sotto, e ancora più sotto sta la Vergine Maria; non sono esattamente prossimi l'uno all'altro, ma sono comunque abbastanza vicini da potersi toccare a vicenda. Negli ordini inferiori sono disposti, secondo il rango, le diverse categorie di santi, ma ce n'è uno che, in certe situazioni particolari, ha il singolare privilegio di poter occupare un posto che è appena inferiore a quello di Maria e che lo mette in grado di sfiorare la Sua mano. Questi, singolarmente, non è il Battista, cioè colui che la tradizione indicava come il Precursore e il corifeo dei santi, bensì Giovanni Evangelista, il discepolo che Cristo amava, conformemente a quel «passaggio del testimone» che si riscontra nelle raffigurazioni di significato soteriologico, come il *trimorphon* dello schema bizantino della Deesis, trasformato in Occidente, per via della contaminazione con la Crocefissione, in una scena di intercessione al cospetto dell'*Imago Pietatis*.<sup>31</sup>

L'Evangelista abbandona il suo luogo deputato tra le schiere degli apostoli nel momento in cui qualcuno di questi, o degli altri eletti del Regno celeste, inoltra a lui le petizioni che hanno ricevuto da parte dei fedeli che vivono nel mondo di qua. Come in una catena burocratica scandita da un rigido protocollo di corte, Giovanni si dispone ai piedi della Vergine che svolge il ruolo di mediatrice per eccellenza nei confronti dell'umanità peccatrice e che si dispone a ricevere la sua richiesta; dopodiché si rivolge al Figlio e lo induce a concedere la grazia, sancita dal gesto con cui Ella pone le mani del discepolo in quelle del Suo maestro, alla maniera di due contendenti che vengono a stringere la pace.

30. *De beata Gerardisca pisana*, I, 11, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 167: «Post hec venit B. Ioannes Evangelista, et locutus est ei dicens: Vis videre domum, in qua gloriosa Virgo exstitit ab angelo salutata? Sancta inquit, Utique, sancte Pater. Et veniens cum B. Ioanne ad domum illam, invenerunt in ea Dominam nostram, in vestibus et etate dispositam, velut erat cum verbum salutationis accepit: qualiter quoque cuidam incumbat columnæ, manens in oratione devota. Omnia vidit per singula, que tunc gesta fuerunt a beato angelo et Maria». Il riferimento

alla colonna può essere inteso semplicemente come un'allusione alla consueta raffigurazione della Vergine all'interno di un edificio classicheggiante che richiama l'idea di un tempio; è possibile tuttavia che si voglia richiamare lo schema in cui la colonna svolge la funzione di leggione sorreggendo un volume aperto che serve a sottolineare ulteriormente l'equivalenza Maria-Ecclesia: cfr. Schiller 1966, I, 44-63; Schreiner 1990, 314-368; Papastavrou 2000.

31. *De beata Gerardisca pisana*, IV, 35, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 172.



FIG. 10 – Pietro Cavallini, Bertoldo Stefaneschi, assistito dai santi Pietro e Paolo, si raccomanda alla Madonna col Bambino, 1291. Roma, Santa Maria in Trastevere (foto: autore).

Nello specifico, la mediazione di Maria, sempre secondo la *Vita*, avviene in questo modo:

Nel momento in cui la beata Maria presenta le sue preghiere al Figlio per conto di qualcuno, si toglie dalla testa la corona, che gli angeli accolgono e sorreggono reverentemente: all'istante Cristo si alza verso di Lei e tutti i santi convengono e li assistono. Infatti è necessario che ciascuna petizione rivolta a Dio Padre venga ottenuta tramite Maria. D'altra parte, nel manto della Beata Vergine compaiono per miracolo tutti i cori degli apostoli e dei santi tutti<sup>32</sup>.

32. *De beata Gerardisca pisana*, IV, 35, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 172: «Et cum B. Maria preces effundit pro aliquibus Filio, subleuat sibi coronam de capite, quam Angeli reverenter suscipiunt et conservant: et illico Christus assur-

git ei, et omnes Sancti veniunt et assistunt eis. Necessarium est igitur quasque petitiones Deo Patri oblatas, per Mariam obtineri. Porro in manto beate Virginis chori Apostolorum atque Sanctorum omnium miraculose apparent».

Il passo è particolarmente suggestivo perché pone l'accento sulla regalità di Maria, in accordo con una tendenza che si fa specialmente evidente nel secolo XIII, e soprattutto perché attribuisce al manto un significato cruciale nel meccanismo della mediazione: infatti assurge quasi a sintesi dell'intera corte celeste, giacché contiene in sé tutti gli intercessori, i patroni e gli avvocati singolari che agiscono in rappresentanza e a difesa dei peccatori che li invocano sulla terra. Infatti, come si spiega poco più avanti:

Certo tutti i Santi senza dubbio alcuno vengono generalmente chiamati figli della Beata Maria nella patria celeste: infatti coloro che hanno riposto le loro speranze nella Beata Vergine e sono stati Suoi servitori ottengono un posto in cielo, in modo tale che da tutti vengono ritenuti figli della Beata Maria. Ed è grande il merito riposto in loro, nonché la ricompensa dei meriti: infatti tutti possono esser visti sul Suo manto, in una straordinaria e chiara visione.<sup>33</sup>

Nella Gerusalemme Celeste vigono delle consuetudini cerimoniali secondo le quali la Vergine deve indossare manti diversi a seconda delle festività liturgiche. L'8 settembre, quando si festeggia la Sua nascita, spetta ai santi rivestirla di un mantello che è definito *rotatum*, ossia con un termine specificamente liturgico che può rimandare sia a una veste «a forma di ruota» (come un piviale) sia, più comunemente, a una stoffa decorata con motivi circolari<sup>34</sup>; lo stesso accade la notte di Natale, quando quel compito è affidato a Giovanni Evangelista. La circostanza è allora particolarmente solenne perché quest'ultimo officia la Santa Messa (in quanto è l'unico deputato a farlo) e Maria riceve la comunione sette volte di seguito per l'umanità peccatrice. Una volta che Gherardisca si trovò ad assistere a questo rito, maturò in sé il desiderio di renderne partecipe un monaco camaldolese a cui era legata da stima e devozione; non appena l'ebbe espresso, la Madonna volle far cosa gradita alla beata incaricando il Figlio suo e Giovanni di soddisfarla.

Quello che successe dopo, lascio che sia don Paolo a raccontarcelo, così come egli lo apprese dalle vive parole di Gherardisca:

Non appena [Gesù e Giovanni] ebbero portato a termine l'ordine di Nostra Signora, fecero ritorno e dissero alla santa Gherardisca: «Il tuo devoto è qui e adesso onora la Nostra Signora». La santa allora meravigliandosi non poco riguardò e vide quel

33. *De beata Gerardisca pisana*, IV, 39, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 172: «At omnes Sancti procul dubio in caelesti patria B. Mariae filii generaliter non cupantur: verumtamen qui spem suam in beata Virgine locaverunt et servierunt ei, locum in caelo proprium habent, tali quidem modo quod ab omnibus reputantur filii B. Mariae: magnum quoque est repositum eis meritum, nec non et compensatio meritorum: et quidem omnes in manto suo videntur, mira et

perspicua visione».

34. *De beata Gerardisca pisana*, IV, 41, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 173: «In festo autem natalis dominae Nostrae, Sancti ornant Dominam quodam manto rotato, canentes omni dulcedine ac dicentes: 'Tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti Virginis uterum'. Il termine *rotatus* nella seconda accezione trova altre attestazioni nei documenti pisani dell'epoca: cfr. Tolaini 2002, 230.



tale che teneva l'orlo [del manto] della Signora Nostra con ogni devozione. Più tardi, invero, la Vergine stese il manto che aveva indossato e accolse sotto di esso quel religioso, rivolgendosi al beato Giovanni e dicendo: «Se nel mondo avessi bisogno di te per qualche motivo, forse che non mi verresti in soccorso? Questo però non lo dico a causa tua, bensì per quest'uomo qui presente, affinché possa soddisfarlo». «Se potessi» rispose san Giovanni, «per voi rinuncerei al regno di Dio». E ancora disse la Beata Vergine: «Tu conosci la volontà di Dio, ti raccomando questo mio piccolo servo (*servulum*)». Il beato Giovanni rispose: «Farò qualunque cosa tu voglia, o Signora». A quel punto la beata Vergine lo benedisse, dopodiché Cristo disse alla Madre: «Cosa vuoi che faccia, o Madre?» Ella Gli raccomandò il suddetto religioso.<sup>35</sup>

Anche in questo caso la visione sembra veramente speculare all'iconografia, così come si vede in particolare nella miniatura dell'Evangelario del principe Vasak. L'atto di coprire il postulante col manto manifesta specificamente il fatto che quest'ultimo viene accolto fra i protetti e gli affiliati speciali della Vergine stessa, ovvero fra coloro che si dichiarano suoi «servi». In un certo senso, chi si rivolge direttamente a Lei sconvolge in qualche modo la procedura standard della richiesta di salvezza, giacché vengono saltati alcuni passaggi. Tuttavia, al pari di qualsiasi altro intercessore, anche Maria è tenuta a inoltrare la petizione a san Giovanni, che tuttavia non può far altro che rimetterla alla Sua singolare mediazione presso Cristo.

In una successiva visione, Gherardesca fu onorata di una simile protezione. A dire il vero le era già capitato di essere accolta sotto il manto di Maria Maddalena, dopo che i diavoli dell'Inferno le avevano lacerato le vesti: in quell'occasione aveva presentato alla santa una petizione a favore di due anime del Purgatorio, che da lei era stata subito inoltrata a san Giovanni e da questi a Maria. Non appena la Vergine si era rivolta a Cristo, questi era tornato ad essere come un Bambino, come quello stesso che Ella aveva tenuto fra le Sue braccia; ciononostante, aveva ammonito la Madre a non accogliere indiscriminatamente le richieste dei devoti, giacché non tutti erano degni di formularle, ma Maria aveva prontamente replicato: «Poiché a causa tua, o umanissimo Figlio, vengo detta da tutti 'Madre di misericordia', non chiuderò mai a nessuno la porta della misericordia mia».<sup>36</sup>

35. *De beata Gerardesca pisana*, V, 44, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 174-175: «Cumque mandatum Domine nostre implessem, reversi sunt et dixerunt S. Gherardesche: Devotus tuus adest, et nunc ornat Dominam nostram. Sancta autem gavisam non modicum respexit: et vidit illum trahentem fimbrias Domine nostre cum omni devotione. Postea vero Virgo expandit mantum quo erat induta, recepitque Religiosum sub eo, interrogans B. Ioannem et dicens: Si essem in mundo in aliquo indigens tui, numquid succurreres mihi? Sed hoc propter te non dico, sed propter adstantem, ut satisfaciam ei. Sanctus autem Iohannes respondit: Si possem, pro

vobis regnum Dei dimitterem. Et iterum ait Beata Virgo: Tu nosti voluntatem Dei, recomendo tibi hunc meum servulum. Beatus vero Ioannes respondit: Faciam quicquid vis, Domina. Tunc beata Virgo benedixit ei. Porro Christus ait matri: Quid vis ut faciam, mater? Illa vero recommendavit ei dictum Religiosum».

36. *De beata Gerardesca pisana*, V, 49-52, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 175-176; cfr. in particolare 176: «Et cum staret ad pedes Virginis, sancta Virgo dixit B. Mariae Magdalenae: 'Suscipe Gerardescam sub manto tuo, et cooperi eam'. Hoc autem peracto S. Gerardesca ibat cum illis gaudens...».

Sempre in nome di altri che si erano affidati alla sua preghiera e che lei chiamava affettuosamente i propri figli, la beata pisana approfittò delle sue visioni per implorare la grazia ai piedi di san Giovanni; la solenne promessa che quest'ultimo le fece fu presto suggellata, in termini quasi giuridici, dalla Madonna stessa:

Dopodiché – continua la *Vita* – la beata Vergine, aprendo il suo manto, vi accolse santa Gherardesca, dicendole: «Le universe e singole cose che ti ha promesse Giovanni Evangelista nei confronti dei tuoi figli io le confermo con più compiuta magnanimità, e relativamente ad alcuni di essi concedendole nominativamente: e allorché giungerà il momento della loro morte, io e mio Figlio assieme agli angeli andremo incontro alle loro anime». Allora Giovanni Evangelista prese la santa e la pose ai piedi di Nostro Signore Gesù Cristo, che manifestò un pieno assenso a tutto ciò che la Vergine aveva promesso.<sup>37</sup>

Quest'ultimo passo illustra magnificamente quanto vediamo illustrato nella tavola ducessa, nelle miniature armene e nei dipinti ciprioti. La richiesta di protezione e salvezza viene concepita come una procedura burocratica che avviene per gradi in una sequenza verticale. Nel momento in cui, dopo essersi avvalsi delle preghiere di persone di santa vita (come Gherardesca), dei santi intercessori e di san Giovanni, si è ottenuto il favore di Maria, così chiaramente ostentato dall'atto di stendere il manto, il conferimento della grazia è praticamente automatico, giacché la Regina del Cielo sarà sempre in grado di far leva sull'intimità che La lega al proprio Figlio: Egli non potrà che impietosirsi per la sorte dei peccatori quando la Madre lo guarderà intensamente, con gli occhi ricolmi di lacrime, e sarà naturalmente incline a soddisfare la Sua richiesta, tendendo la mano benedicente in direzione dei postulanti inginocchiati ai propri piedi.

Michele Bacci  
Università di Siena

37. *De beata Gerardesca pisana*, VI, 61, in Padri Bollandisti (a cura di) 1688, 177-178: «Post haec beata Virgo, aperiens mantum suum, recepit S. Gerardescam in eum, dicens ei: Universam et singula, que promisisti tibi Ioannes Evangelista, in filiis tuis de pleniori liberalitate confirmo, asserendo nominaliter de qui-

busdam: et cum dies mortis eorum accesserit, ego et filius meus una cum angelis veniemus obviam animabus eorum. Tunc S. Ioannes Evangelista apprehendit sanctam, ponens eam iuxta pedes Domini nostri Iesu Christi, qui omnibus assensum primum exhibuit, que beata Virgo promiserat».

## BIBLIOGRAFIA

- Bacci M. 2000a: "Tra Pisa e Cipro: la committenza artistica di Giovanni Conti († 1332)", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, 5, 343-386.
- Bacci M. 2000b, «Pro remedio animae». Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV), Pisa.
- Bacci M. 2003: *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari.
- Belting-Ihm Ch. 1976: *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse 3), Heidelberg.
- Boskovits M. 1975: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze.
- Caby C. 1994: "La sainteté féminine camaldule au Moyen Âge: autour de la b. Gherardesca de Pise", *Hagiographica*, 1, 235-269.
- Carr A.W. & Morrocco L.J. 1991: *A Byzantine Masterpiece Recovered: The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin.
- Carr A.W. 1995a, "Art in the Court of the Lusignan Kings", in Coureas N. & Riley-Smith J. (a cura di), *Η Κύπρος και οι σταυροφορίες / Cyprus and the Crusades* (atti del convegno, Nicosia, 1994), Nicosia, 239-274.
- Carr A.W. 1995b: "Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art", *DOP* 49, 339-357.
- Carr A.W. 1998-1999: "Correlative Spaces: Art, Identity, and Appropriation in Lusignan Cyprus", *Modern Greek Studies Yearbook*, 14/15, 59-80.
- Chookaszian L. 1994-1995: "Remarks on the Portrait of Prince Lewon (Ms Erevan 8321)", *Revue des études arméniennes*, 25, 299-336.
- Chookaszian L. 1998-1999: "Once Again on the Subject of Prince Lewon's Portrait", *Journal of the Society for Armenian Studies* 10, 29-44.
- Chookaszian L. 2000-2001: "On the Portrait of Prince Levon and Princess Keran", *Journal of Armenian Studies*, 6/2, 73-88.
- Delumeau J. 1989: *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris.
- Der Nersessian S. 1970: "Deux exemples arméniennes de la Vierge de Miséricorde", *Revue des études arméniennes*, n.s., 7, 187-202.
- Der Nersessian S. 1993: *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Washington, D.C.
- Derbes A. 1989: "Siena and the Levant in the Later Dugento", *Gesta*, 28, 190-204.
- Folda J. 1995a: "Crusader Art in the Kingdom of Cyprus, c. 1275-1291: Reflections of the State of the Questions", in Coureas N. & Riley-Smith J. (a cura di), *Η Κύπρος και οι σταυροφορίες / Cyprus and the Crusades* (atti del convegno, Nicosia, 1994), Nicosia, 209-237.
- Folda J. 1995b: *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge (Mass.).
- Gioles N. 2003: *Η χριστιανική τέχνη στην Κύπρο*, Lefkosia.
- Jolivet-Lévy C. 2001: *L'arte della Cappadocia*, Milano.
- Kalopissi-Verti S. 1992: *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienna.
- Kühnel G. 1988: *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin.
- Levi Pisetsky R. 1967: *Storia del costume in Italia*, Milano.
- Lunghi E. 1995: *Il crocifisso di Giunta Pisano e l'icona del 'Maestro di San Francesco' alla Porziuncola*, Santa Maria degli Angeli.
- Monneret de Villard U. (a cura di) 1950: *Liber Peregrinationis di Jacopo da Verona*, Roma.
- Mouriki D. 1985-1986: "Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus", *The Griffon*, 1-2, 9-112.
- Pace V. 1993: "Fra la maniera greca e la lingua franca. Su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta", in *Il Classicismo. Medioevo Rinascimento Barocco* (Atti del colloquio, Bologna, 1986), Bologna, 71-81.
- Padri Bollandisti (a cura di) 1688: *Acta sanctorum Maii. Tomus VII*, Antwerp.
- Papageorgiou A. 1992: *Icons of Cyprus*, Nicosia.
- Papageorgiou A. 1995: "Crusader Influence on the Byzantine Art of Cyprus", in Coureas N. & Riley-Smith J. (a cura di) *Η Κύπρος και οι σταυροφορίες / Cyprus and the crusades* (atti del convegno, Nicosia, 1994), Nicosia, 275-294.
- Papastavrou H. 2000: "L'idée de l'écclesia et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects", *Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*, ser. IV, 21, 227-240.
- Piccini G. (ed.) 1867: *Libro degli ordinamenti de la compagnia di Santa Maria del Carmine*, Bologna.
- Schiller G. 1966: *Ikonografie der christlichen Kunst*, Gütersloh.
- Schmidt V.M. 2000: "La 'Madonna dei Francescani' di Duccio: forma, contenuti, funzione", *Prospettiva*, 97, 30-44.
- Schmidt V.M. 2003a: "Duccio di Buoninsegna. Madonna col Bambino e tre francescani in adorazione (Madonna dei Francescani)", in Bagnoli A., Bartolini R., Bellosi L. & Laclotte M. (a cura di), *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, Siena, 148-151.
- Schmidt V.M. 2003b, "Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola", in Bagnoli A., Bartolini R., Bellosi L. & Laclotte M. (a cura di), *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, Siena, 531-569.
- Schreiner K. 1990: "Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von 'Mariä Verkündigung'", *Frühmittelalterliche Studien*, 24, 314-368.

- dien zur Auslegung und Darstellung von 'Mariä Verkündigung'", *Frühmittelalterliche Studien*, 24, 314-368.
- Ševčenko N.P. 1994: "Close Encounters: Contact between Holy Figures and the Faithful as represented in Byzantine Works of Art", in A. Guillou & J. Durand (a cura di), *Byzance et les images*, Paris, 255-285.
- Sophokleous S. 1994: *Icons of Cyprus 7<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Century*, Nicosia, 88-89.
- Stylianou A. & J. 1985: *The Painted Churches of Cyprus*, Nicosia.
- Stylianou A. 1995: "Η βυζαντινή τέχνη (1191-1570)", in Th. Papadopoulos (a cura di), *Ιστορία της Κύπρου*, Lefkosia, V, 1230-1407.
- Tartuferi A. 1991: *Giunta Pisano*, Soncino.
- Teteriatnikov N. 1996: *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, Roma.
- Thierry M. & N. 1963: *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi*, Paris.
- Thierry N. 1974: "Yusuf Koç Kilisesi, église rupestre de Cappadoce", in *Mansel'e Armagan*, Ankara, 193-206.
- Thierry N. 1977: *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles*, London.
- Thierry N. 1992: "Le portrait funéraire byzantin. Nouvelles données", in E. Kypraiou (a cura di), *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, Athina, 582-592.
- Tolaini E. 2002: *Pisano antico, le parole delle arti. Termini volgari e mediolatini attinenti alle arti, all'urbanistica, all'edilizia, all'arredo e al costume*, Pisa.
- Winfield D. 1969: *Asinou. A Guide*, Nicosia.
- Young S.H. 1983: *Byzantine Painting in Cyprus during the Early Lusignan Period* (Ph. D. dissertation, Pennsylvania State University) University Park.
- Zeitler B. 1992: *Perceptions of the Orient: Studies in the Art of the Latin East* (Ph. D. dissertation, Courtauld Institute of Art), London.