

## La nuova iconografia religiosa

Michele Bacci

### Tradizione e innovazione

Il frate senese o fiorentino che, sul declinare del Trecento, compose i *Fioretti di san Francesco* basandosi su un originale latino oggi perduto, era uno scrittore non privo di una certa scaltrezza letteraria, capace di descrivere con grande efficacia un'esperienza tanto straordinaria quanto una visione. Esperienze di questo genere abbondano nel suo racconto, ma indubbiamente nessuna assume toni così surreali come quella che è attribuita a fra Pietro da Monticello, un mistico che, per non contravvenire ad un *topos* tradizionale dell'agiografia monastica, soleva levitare, durante l'estasi, dinanzi ad un'immagine di Gesù crocifisso. Un giorno, mentre meditava sul mistero della Passione e su «come la madre di Cristo beatissima, e santo Giovanni, diletto discepolo, e santo Francesco, erano dipinti a' piè della croce, per dolore mentale crocifissi con Cristo», fu toccato da un profondo dubbio: quale di questi tre personaggi, si chiedeva, aveva maggiormente sofferto per la passione del Signore?

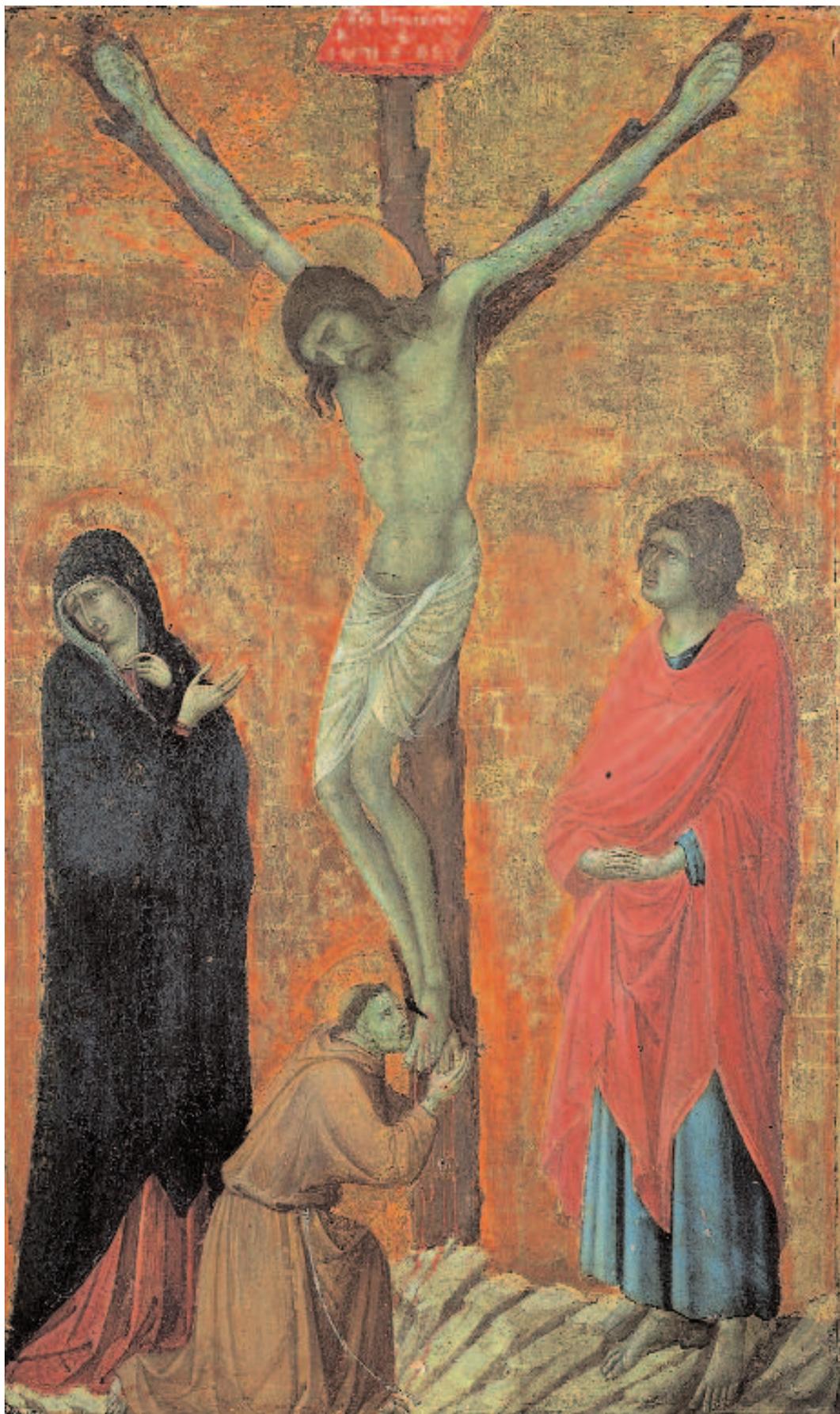
È in passi come questi che si riesce ad apprezzare la bravura dell'anonimo autore. La domanda è infatti formulata in modo tale da suggerirne implicitamente un'altra: com'è possibile che il più celebre e conclamato santo dei tempi moderni venga rappresentato all'interno della scena della Crocifissione, che illustra il momento più alto e di maggiore intensità emotiva dell'intera storia sacra? Che cos'è che gli dà il diritto di introdursi all'interno di uno schema sacro così antico e tramandato da intere generazioni di immagini? A dissipare i dubbi di fra Pietro e quelli di noi lettori intervenivano, nel seguito della storia, la Madonna con Francesco e con san Giovanni in persona, il quale, facendo da corifeo al gruppo, così parlava:

«Non temere, carissimo frate, imperò che noi siamo venuti a consolarti e a dichiararti del tuo dubbio. Sappi adunque che la Madre di Cristo e io, sopra ogni creatura, ci dolemmo della Passione di Cristo; ma dopo noi, santo Francesco n'ebbe maggiore dolore che niuno altro, e però tu il vedi in cotanta gloria»<sup>1</sup>.

Con questa affermazione l'Evangelista prendeva atto di un processo di portata epocale che si era verificato, nel corso del Trecento, nel campo dell'iconografia sacra e che, negli anni in cui furono composti i *Fioretti*, poteva ormai considerarsi irreversibile: la sua carica rivoluzionaria consisteva nel fatto che un numero sempre più nutrito di nuovi santi stava acquistando un rilievo visivo tale da mettere in discussione l'intera gerarchia celeste e da contraddire persino quell'antichissimo principio – mai espresso a chiara voce ma sempre rispettato per oltre mille anni – secondo cui nelle scene che illustravano un episodio storico erano ammessi soltanto coloro che vi avevano effettivamente partecipato, così come si apprendeva dai testi e dalla tradizione o come consigliava la logica. Sennonché la straordinaria devozione di Francesco di Assisi, che tanto era stato compunto dal dolore per il sacrificio di Cristo da meritare sul suo corpo i segni della Sua passione, aveva favorito la sua stretta associazione con la figura del Crocifisso: se nel Duecento l'immagine del “poverello” aveva fatto comparsa sul lato inferiore delle croci dipinte, nel Trecento si era introdotta nella rappresentazione dell'episodio storico della crocifissione (Fig. 1), operando una sorta di indebita invasione di campo che finì per aprire la strada anche ad altri personaggi dei tempi moderni che si ispiravano al suo esempio – dai suoi più stretti seguaci agli altri «santi novelli», dai frati e

<sup>1</sup> FIORETTI DI SAN FRANCESCO ED. 1977, cap. XLIV, pp. 623-624.

1. UGOLINO DI NERIO, *Crocifissione con san Francesco*, Siena, Pinacoteca nazionale



<sup>2</sup> SACCHETTI ED. 1857, pp. 216-219; cfr. SIMON 1993. Sulla distinzione tra raggi e aureole cfr. in generale BISOGNI 1999.

<sup>3</sup> GIORDANO DA PISA ED. 1867, pp. 170-171.

<sup>4</sup> FÉLIX 2000, pp. 83-132.

dai sacerdoti ai laici peccatori, tutti estremamente ansiosi di inginocchiarsi sulla collinetta del Golgota e di trasformarsi in spettatori privilegiati dell'evento più importante della storia cristiana.

La crescente declinazione in chiave intimistica degli schemi tradizionali e il loro adattamento alle manifestazioni della pietà privata costituiscono un tratto fondamentale dell'arte del Trecento, che va di pari passo con l'affermazione di una sensibilità religiosa così influente ed innovativa da suggerire atteggiamenti talora molto disinvolti nei confronti dell'iconografia sacra. Le immagini, nel corso del secolo, sembrano moltiplicarsi a dismisura, nelle più svariate soluzioni tecniche e nelle ubicazioni più bizzarre e insolite, sempre più su iniziativa di singoli devoti e in assenza di una supervisione continuativa e attenta da parte del clero. Il panorama che il novelliere Franco Sacchetti traccia dell'arte religiosa del tardo secolo XIV è sconcertante e disastroso: i soggetti tradizionali del Cristianesimo sono rappresentati meno frequentemente e peggio dei «santi novelli» propagandati dagli ordini mendicanti, alcune figure sono grottesche, altre hanno un rilievo visivo del tutto inadeguato alla loro secondaria importanza, gli attributi della beatitudine e della santità (ossia la corona raggiata e l'aureola) vengono concessi con grande leggerezza e disinvoltura a uomini e donne il cui culto non è riconosciuto ufficialmente dalla Chiesa<sup>2</sup>. Com'è stato possibile arrivare fino a questo punto? Come si poteva pensare che il linguaggio delle immagini veicolasse messaggi contrari alla religione, che diffondesse informazioni false, che confondesse le idee ai buoni cristiani?

Questo giudizio ci desta tanta più meraviglia se lo si pone a confronto con le parole pronunciate sul sagrato di Santa Maria Novella a Firenze neanche cent'anni prima, nel 1304, da fra Giordano da Pisa, in una celebre predica sulla festa dell'Epifania, dove gli schemi iconografici venivano ricondotti a una tradizione venerabile che risaliva all'attività stessa dei santi dell'antichità evangelica, ossia gli apostoli e gli altri testimoni oculari dell'avvento terreno del Salvatore, nella fattispecie Nicodemo e Luca, autori dei primi ritratti di Gesù e della Vergine. Attraverso una catena di repliche realizzate di generazione in generazione, di cui la pittura della Grecia (ossia Bisanzio) era stata garante e custode, l'intero mondo cristiano disponeva di una testimonianza documentaria di «autorità grande», in grado persino di colmare le lacune dei libri sacri. Se il *Vangelo* non ci dice niente dell'aspetto del Salvatore, è la sua icona a ricordarci che aveva capelli rossicci con scriminatura a metà della fronte, occhi grandi, naso prominente, e via di seguito. Allo stesso modo possiamo avvalerci dell'iconografia per approfondire la nostra conoscenza dei re Magi, nel modo che ci è così indicato da fra Giordano:

«Onde per quelle dipinture che vennero di Grecia sapemo certamente che fuoro grandi signori; peroché sono dipinti con corone di re in capo; e quindi altresì si può sapere quanti fuoro, che fuoro tre, e così sono dipinti tre insieme»<sup>3</sup>.

L'informazione non è da poco, se si considera quanto sono scarni i dati forniti sulla loro identità da Matteo (2, 1-12) e dalla letteratura apocrifia disponibile in traduzione latina: poiché tale non era, all'epoca, il *Vangelo armeno dell'infanzia*, del secolo V, che per primo aveva parlato di tre sovrani d'Oriente, anziché di un numero imprecisato di sacerdoti zoroastriani, fra Giordano non poteva richiamare, a conforto delle proprie parole, alcun'altra fonte che potesse eguagliare l'iconografia per la sua (presunta) antichità e autorevolezza. In realtà noi sappiamo che il modo di rappresentare i Magi ha subito numerose trasformazioni dall'età paleocristiana al tardo Medioevo e che a Bisanzio non si è mai usato raffigurarli con la corona in testa, dettaglio che invece è comune in Occidente sin dall'età ottoniana<sup>4</sup>; lo scaltro predicatore naturalmente ignora tutto questo e dà per scontato che ogni pur minimo elemento sia sostanzialmente immutabile, giacché se venisse modificato l'immagine non riuscirebbe più a svolgere, come accade ormai dalla notte dei tempi, la sua funzione principale, quella di permettere a chi l'osserva di riconoscere i tre re Magi come coloro che, per primi, onorano la divinità di Cristo.

<sup>5</sup> SACCHETTI ED. 1984, novella XLI, p. 86.

<sup>6</sup> STATUTI E MATRICOLE ED. 1904, p. 83.

<sup>7</sup> SACCHETTI ED. 1984, novella CLXIX, pp. 377-379.

<sup>8</sup> Sul tema cfr. soprattutto i numerosi studi di BELTING 1981; BELTING 1982; BELTING 1990, pp. 369-422.



4. PAOLO SERAFINI (attr.), *Madonna dell'Umiltà e donatrice*, Pistoia, Chiesa dell'Umiltà

Da questo punto di vista, l'idea stessa che le effigi sacre, e in particolare quelle dipinte che venivano associate automaticamente con l'autorevolezza delle icone bizantine, potessero trasformarsi o assolvere a finalità diverse da quelle trasmesse dalla tradizione era di sua natura problematica. «Si dipingono 'santi», commentò il condottiero di ventura Ridolfo da Varano quando il Comune di Firenze, per vituperarlo, lo fece rappresentare appeso a un pendaglio da forca, «sonci fatto santo»<sup>9</sup>: a questa battuta era sottesa evidentemente la convinzione che la pittura fosse una forma d'arte specificamente religiosa, indipendentemente dal fatto che venisse non di rado usata anche per scopi politici e propagandistici. L'immagine dipinta aveva infatti la straordinaria capacità di rivelare, consacrare, confermare e persino stravolgere (se usata male) la realtà ultraterrena e sempre più fortemente veniva percepita come lo strumento più efficace per affermare pubblicamente l'appartenenza di un personaggio, di un evento o di un oggetto alla sfera del divino.

Non a caso i membri dell'Arte dei Pittori di Siena si autodefinirono, nel proprio *Breve* del 1356, «manifestatori del sacro»<sup>6</sup>. Essi erano infatti convinti di esercitare un potere straordinario in una società in cui la figurazione religiosa era più che mai indispensabile: erano loro, che padroneggiavano la nobile arte della pittura, a dar forma ai protagonisti della fede e a renderne possibile il culto, a tradurre la fama in un'immagine. Questo non significa affatto che fossero loro i responsabili dell'invenzione iconografica o, tantomeno, della selezione dei temi da raffigurare (di cui erano responsabili i committenti e i beneficiari delle opere); al contrario, la loro maggiore abilità consisteva nel saper costruire l'«icona» di qualsivoglia personaggio in modo tale da renderlo immediatamente riconoscibile a chiunque come un santo degno di essere venerato. Un bravo artista doveva essere in grado di soddisfare qualsiasi richiesta, anche se gli veniva proposto di dipingere qualcuno che gli era del tutto ignoto, giacché quello che importava era sottolineare la conformità del rappresentato a un paradigma tradizionale di santità, di cui erano rivelatori certi accorgimenti compositivi, come la scelta della posa frontale, lo sguardo fisso verso l'osservatore, l'inserimento della figura entro un riquadro e il ricorso a gesti, pose e attributi standardizzati; per converso, bastava alterare uno di questi elementi per comporre un'immagine irriverente, come fece Buonamico Buffalmacco quando, per oltraggiare i Perugini, volle raffigurare il loro patrono sant'Ercolano col capo cinto, anziché di un'aureola, di una «corona di lasche» (cioè di vili pesci di lago, abbondanti nel Trasimeno)<sup>7</sup>.

Il Trecento si mantenne in grande misura fedele alle tradizionali modalità di composizione delle effigi sacre, conservandone la struttura e senza alterarne più di tanto le singole componenti; la sua carica rivoluzionaria consistette piuttosto nel fatto che dovette adattare a un numero crescente di soggetti inediti e che si trovò nella condizione di raccordare il patrimonio iconografico ereditato dai secoli passati con le mutate esigenze della vita religiosa, che tra l'altro stavano stimolando anche un forte incremento quantitativo della figurazione sacra. Le trasformazioni che facevano inorridire Franco Sacchetti riguardavano non tanto il modo in cui le immagini erano costruite, quanto il fatto che la loro grammatica venisse utilizzata sempre più spesso per veicolare messaggi impropri, contraddittori o tendenziosi.

<sup>9</sup> HAGER 1962; OS 1984-1990, I; BELTING 1990, pp. 423-456; BACCI 1998a; *ITALIAN PANEL PAINTING* 2002.

<sup>10</sup> Per le opere citate cfr. in generale TARTUFERI 1990, p. 108 e fig. 214; CARLI 1974, pp. 46-47; MARTELLI 1996, p. 37.

<sup>11</sup> La fortuna della «Madonna allattante» nel Trecento toscano è stata oggetto di diverse interpretazioni in chiave femminista; cfr. MILES 1985; WILLIAMSON 1996; HOLMES 1997; WILLIAMSON 1998. Sull'evoluzione del tema cfr. CUTLER 1987.  
<sup>12</sup> GIOTTO. *BILANCIO CRITICO* 2000, pp. 101-103, 117-120 (a firma di Angelo Tartuferi).

<sup>13</sup> In generale sulla costituzione dell'iconografia occidentale della Vergine cfr. RUSSO 1996.

### *L'evoluzione delle icone*

Nel Duecento aveva goduto di una straordinaria popolarità in tutta la Toscana il modello (o, per dirla con un'espressione di Hans Belting, la 'forma-oggetto') dell'icona orientale, come mezzo privilegiato per onorare i protagonisti della fede cristiana; la pittura su tavola aveva tratto larga ispirazione da questo tipo di immagine e ne aveva accolto alcune caratteristiche specifiche sia dal punto di vista della morfologia delle opere che da quello delle peculiarità iconografiche<sup>8</sup>. Negli ultimi decenni del secolo, tuttavia, all'imitazione diretta degli archetipi bizantini si era gradualmente sostituita la tendenza a creare immagini in grado di suggerire in modo più efficace la presenza dei personaggi raffigurati, di enfatizzare la loro



2. MAESTRO DI SAN GAGGIO, *Madonna in trono allattante*, Firenze, Galleria dell'Accademia  
 3. MAESTRO DI SAN TORPÈ, *Madonna col Bambino in trono*, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

consonanza emozionale (o empatia) con i fedeli e di porre più marcatamente l'accento sulla loro umanità, onde venire incontro alle aspettative di spettatori sempre più desiderosi di essere confortati e rassicurati. Le innovazioni formali nella resa plastica dei corpi e nella concezione tridimensionale dello spazio da parte di pittori come Cimabue, Pietro Cavallini, Giotto e Duccio di Buoninsegna senz'altro contribuirono a condizionare questo processo, durante il quale l'impalcatura tradizionale dell'icona si adattò, talvolta con esiti un po' bizzarri, al mutato clima culturale e religioso.

L'evoluzione fu sostanziale in primo luogo dal punto di vista morfologico, giacché si diffuse una gran varietà di dipinti tanto diversificati per dimensioni e formato, quanto funzionali all'uso devozionale, liturgico o votivo a cui erano destinati<sup>9</sup>. Sul piano della struttura compositiva le trasformazioni non furono meno significative, ma non si può dire che costituirono una cesura netta col passato. L'autorità degli schemi tradizionali continuò a lungo ad esercitare il suo peso sulla figurazione sacra, e non mancarono casi di deliberato richiamo ai suoi lontani archetipi orientali. Ad esempio, nella pala con la *Madonna allattante* (Fig. 2) del Maestro di San Gaggio all'Accademia di Firenze (circa 1295) i quattro minuscoli santi che stanno sospesi innaturalmente per aria richiamano le figure agiografiche che occupavano, nelle icone bizantine, la cornice rilevata intorno al personaggio principale; più tardi un pittore noto alla critica come Maestro di San Torpè (Fig. 3), attivo a Pisa nelle prime due decadi del Trecento, troverà l'*escamotage* di collocarle sui braccioli del trono della Vergine, anziché optare per una loro più logica sistemazione sopra la base di quest'ultimo<sup>10</sup>.

Il soggetto più frequente nelle tavole duecentesche che imitavano l'aspetto delle icone bizantine era stato la Madonna col Bambino, per lo più resa nel tradizionale taglio all'altezza dell'addome. Questa formula era di grande efficacia visiva perché concentrava l'attenzio-

<sup>14</sup> PASSAVANTI ED. 1993, pp. 564-568.

<sup>15</sup> MEISS 1936; OS 1969; WILLIAMSON 1996; DEIMLING 2001, p. 171.

<sup>16</sup> CORNELL 1924, pp. 15-16; ANTAL [1948] 1960, pp. 285-286.

<sup>17</sup> FRIEDMANN 1946.

5. PSEUDO-BERNARDO FALCONI, *Visione di santa Brigida*, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



ne dell'osservatore sui volti e mirava a suggerire una sensazione di prossimità fisica e per questo fu ampiamente sfruttata dall'arte del Trecento soprattutto nelle composizioni a destinazione devozionale. Utilizzata, assieme all'immagine della Crocifissione, come principale soggetto di meditazione e come controparte nella preghiera, l'effigie "ravvicinata" di Maria fu sempre più spesso chiamata ad esprimere l'intensità del rapporto materno che intratteneva col Figlio, e che doveva illustrare proletticamente la consapevolezza dell'ineluttabilità del sacrificio di Cristo e, al contempo, la sua infinita compassione nei confronti dell'umanità peccatrice.

<sup>18</sup> Per questi motivi, già presenti nell'arte bizantina, cfr. MOURIKI 1991.

<sup>19</sup> SANDBERG VAVALÀ 1929, pp. 609-610.

<sup>20</sup> TARTUFERI 1998, p. 49.

<sup>21</sup> NERI LUSANNA 1992, pp. 34-36.

<sup>22</sup> GARDNER 2002a, p. 171.

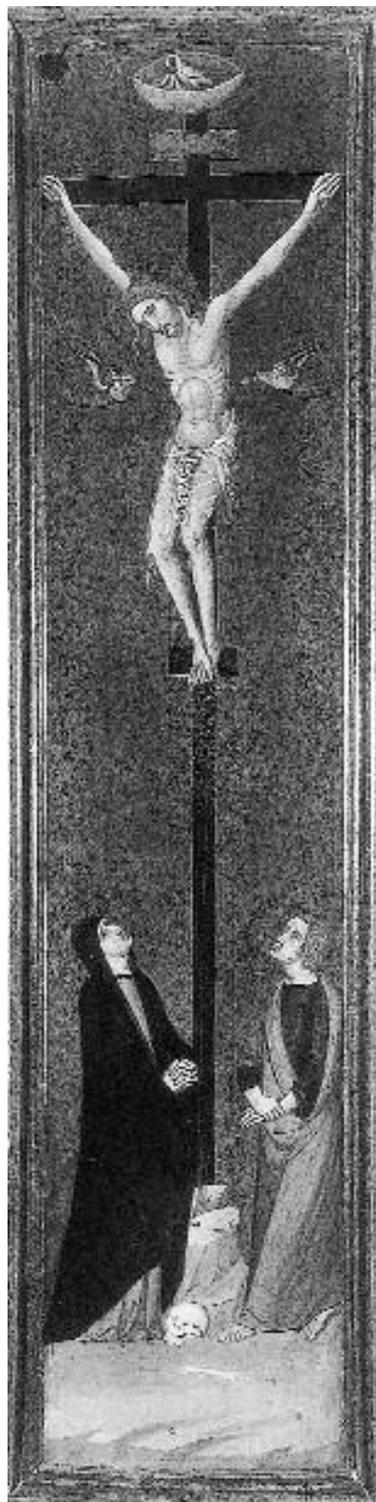
L'altra soluzione ampiamente diffusa in pittura consisteva nella rappresentazione della Vergine col Bambino seduta in trono, mentre nelle statue cultuali in legno, in pietra o in oreficeria andò imponendosi la posa stante derivata da modelli gotici francesi. Al di là di questo, tuttavia, ciascuna immagine prendeva un significato più specifico a seconda della relazione che i suoi due protagonisti intrattenevano tra di loro. Tra i motivi di origine bizantina acquistarono indubbiamente un nuovo vigore quelli che mostravano la Madre in tutta la sua tenerezza nei confronti del Figlio; conobbero un grande successo la “Madonna affettuosa” (cioè resa guancia a guancia col Bambino) e quella “allattante” (o, alla greca, *Galaktotrophousa*)<sup>11</sup>, ma nella maggior parte dei casi venne proposta una serie inesauribile di varianti sul tema tradizionale dell'*aristerokratousa*, in cui Maria era raffigurata nell'atto di reggere Gesù sul braccio sinistro, mentre indirizzava verso di lui la mano destra nel gesto dell'intercessione. Senz'ombra di dubbio quest'ultimo perse completamente, nel corso del Trecento, il suo significato originario e assunse fogge e posizioni anche molto diversificate: quando la mano non fu impegnata ad aiutare l'altra a sostenere il fanciullo, le sue dita furono offerte a Cristo perché le stringesse (come si osserva, ad esempio, in due opere giottesche, la tavola di Borgo San Lorenzo e il polittico di Badia<sup>12</sup>) oppure vennero impegnate a stringere lo stelo di un fiore – nella fattispecie un giglio o una rosa, attributi già frequenti nell'arte gotica francese<sup>13</sup>.

Tramite accorgimenti di questo genere, che servivano ad enfatizzare la fortissima intimità dei due personaggi, si traduceva visivamente la convinzione che ciascun fedele nutriva nell'efficacia dell'azione mediatrice della Madonna: come poteva infatti il Bambin Gesù disobbedire alla Madre e opporle un rifiuto, lui che sedeva sul suo braccio e si nutriva al suo seno? Il predicatore Jacopo Passavanti, nello *Specchio di vera penitenza*, illustra con grande eloquenza in che modo l'immaginazione dell'osservatore devoto – nel caso specifico un cavaliere disperato – poteva dar voce al muto dialogo in suo favore che era implicito nello schema iconografico:

<sup>23</sup> BACCI 1998b, pp. 86-87.

<sup>24</sup> BUCHTHAL 1963; MAGUIRE 1996, pp. 5-47. Sul tema dell'attributo cfr. le osservazioni recenti di ESTIVILL 2001.

<sup>25</sup> L'unica campionatura a vasto raggio delle caratteristiche iconografiche dei santi nella pittura medievale toscana è fornita a tutt'oggi dall'opera di KAFTAL 1952.



«La Vergine Maria per la bocca della immagine parlava, sì che ciascheduno di loro chiaramente l'udiva e diceva al figliuolo: 'Dolcissimo figliuolo, io ti priego che tu abbi misericordia di questo cavaliere'. Alle quali parole neente rispondendo il figliuolo, rivolse da lei la faccia. Pregandolo ancora la benigna madre, e dicendo com'egli era stato ingannato, rispuose: 'Costui per lo quale tue prieghi m'ha negato: che debbo fare a llui io?'. A queste parole la immagine si levò in piede e, posto il figliuolo in sull'altare, si gittò ginochione davanti a lui e disse: 'Dolcissimo figliuol mio, io ti priego che per lo mio amore tue perdoni a questo cavaliere contrito il suo peccato'. A questo priego prese il fanciullo la madre per la mano, e levandola su, disse: 'Madre carissima, io non posso negarti cosa che tu domandi: per te perdono al cavaliere tutto suo peccato'. E riprendendo la madre il figliuolo in braccio e ritornando a sedere, il cavaliere, certificato del perdono per le parole della madre e del figliuolo, si partia, dolente e tristo del peccato, ma lieto e consolato della perdonanza ricevuta»<sup>14</sup>.

La visione dell'effigie sacra che si anima e assume pose diverse onde intensificare la richiesta di grazia è di grande potenza icastica e in qualche modo anticipa la formulazione, a partire dal tardo Trecento, di nuovi tipi di immagine che descrivono un atto di autoumiliazione da parte della Vergine: è il caso della "Madonna dell'Umiltà" (Fig. 4), in cui viene raffigurata seduta per terra<sup>15</sup>, e di quella variante della scena della Natività in cui è resa in ginocchio nell'atto di adorare il Bambino posato sul suolo (di cui si trovano attestazioni in opere degli anni novanta del secolo<sup>16</sup>, Fig. 5). Tuttavia, anche se in modo meno esplicito, la funzione della Vergine come *advocata* privilegiata del genere umano era rivelato, in qualsiasi sua immagine, dai suoi gesti e dal linguaggio dei suoi occhi.

La retorica degli sguardi tra la Madre e il Bambino già a Bisanzio, e presso gli imitatori toscani delle icone devozionali d'Oriente, aveva assecondato il desiderio individuale di purificazione dal proprio fardello di peccati; l'arte del Trecento proseguì su questa linea sovraccaricando lo schema di efficacia emotiva ed enfatizzando l'umanità di ambedue i personaggi. A Maria veniva conferito abitualmente un aspetto malinconico, espresso soprattutto attraverso gli occhi, ora rivolti verso lo spettatore, ora diretti in direzione del figlio, dall'espressione sempre triste e quasi gonfi di lacrime, così da suggerire che stava provando pietà e commiserazione per coloro che la stavano contemplando, fiduciosi nella sua mediazione. Per render più plausibile la disponibilità di Cristo a soddisfare la muta preghiera della Madonna, egli andò pian piano dismettendo le tradizionali vesti di "piccolo *Pantokrator*", di Verbo preincarnato seduto per paradosso sul grembo di una Vergine, per trasformarsi in un fanciullo più verosimile, incline al gioco e agli interessi dell'età sua.

L'umanizzazione del Bambinello fu favorita dalla diffusione di alcuni testi apocrifi, nella fattispecie il cosiddetto *Vangelo dello pseudo-Matteo*, che descrivevano con abbondanza di particolari i leggendari eventi dell'infanzia del Salvatore. La sua frequente rappresentazione nell'atto di giocare con un pettirosso costituisce da una parte un richiamo alla storia dei passeri modellati col fango su cui, un giorno, aveva insufflato la vita per lo stupore degli abitanti di Nazareth, dall'altra era condizionata dal mito secondo cui la macchia color cinabro che caratterizzava il pettirosso sarebbe stata provocata da una delle spine usate per confezionare la corona derisoria di Cristo<sup>17</sup>. L'inserimento di segni evocativi degli episodi della Passione nell'immagine che celebrava la maternità di Maria fu un artificio retorico ampiamente sfruttato nel secolo XIV: la figura di Gesù reclinata o quasi sdraiata sulle ginocchia della Madre si configurava come un sottile richiamo all'iconografia della "Deposizione nel sepolcro", tanto più evidente se il Bambino era avvolto in un panno in modo da evocare la sindone in cui sarebbe stato posto il cadavere; il ricorso a un chitone diafano che metteva a nudo una parte del corpo del Bambino può invece essere considerato una citazione del perizoma trasparente indossato da Cristo durante la crocifissione<sup>18</sup>.

Questo dettaglio, di origine bizantina e connotato da secoli di un significato eucaristico, dopo esser stato sfruttato sapientemente da Cimabue e da Giotto è stato utilizzato a lungo nelle croci dipinte trecentesche, il cui soggetto pressoché esclusivo non è più, o non tanto, Cristo in atteggiamento sofferente (nello schema del cosiddetto *Christus patiens*), bensì

<sup>26</sup> JANSEN 2000, p. 243.

<sup>27</sup> BRAUN [1943] 1988, p. 367.

<sup>28</sup> Cfr. la scheda di Giorgio Bonsanti in GIOTTO. *BILANCIO CRITICO* 2000, pp. 135-137.

<sup>29</sup> SEIDEL 1985, ora tradotto in SEIDEL 2003a, I, pp. 193-244, in particolare pp. 221-222. Sui vari aspetti del culto cfr. adesso AUGUSTINE IN *ICONOGRAPHY* 1999.



Cristo come cadavere appeso al suo strumento di tortura. Una delle pochissime croci a recuperare una tipologia decisamente arcaizzante è quella, datata 1320, che si conserva nel Museo nazionale di San Matteo a Pisa (Fig. 6): qui il Salvatore si mostra vittorioso sulla morte, con gli occhi più spalancati che aperti, ed è accompagnato da una serie di scene del *Ciclo della Passione* dipinte sul tabellone, conformemente a una tipologia compositiva risalente al secolo XII<sup>19</sup>. Nella stragrande maggioranza dei casi, tuttavia, è il momento doloroso e orribile del Sacrificio del Figlio di Dio ad essere esaltato, facendo ricorso a tutti gli accorgimenti possibili per sollecitare la compunzione del riguardante: alle estremità del braccio orizzontale sono disposti Maria e Giovanni in atteggiamento dolente (secondo una soluzione inaugurata da Giunta Pisano nella prima metà del Duecento), mentre sulla cimasa è raffigurato il Pantocratore oppure (in omaggio all'iconografia delle croci astili in oreficeria) il pellicano, che secondo la tradizione dei bestiari medievali è figura del Salvatore in quanto uccide se stesso per nutrire i figli col proprio sangue. Questo dev'esser letto in parallelo con i fiotti di rosso liquore che colano dal costato, dalle mani e dai piedi del Crocifisso (Fig. 7): questi possono arrivare fino nel sottosuolo e bagnare il teschio di Adamo sepolto nella collinetta del Golgota, oppure esser raccolti dentro un calice da un angelo che si premerà di trasportarli in Paradiso, secondo soluzioni che vengono incontro alle diverse posizioni dottrinali sulla questione – all'epoca molto dibattuta – relativa all'assunzione in cielo dei residui terreni del corpo di Cristo.

7. AMBITO DI NICCOLÒ DI SEGNA, *Crocefissione*, Siena, Pinacoteca nazionale

8. *Maiestas Domini*, Valdicastello Carducci, Pieve

<sup>19</sup> PICCAT 1988; VITALI 1992; NIOLA 1998.

<sup>20</sup> CANNON 1987; GILBERT 1990.

<sup>21</sup> Su san Leonardo cfr. SEIDEL 2003a, I, pp. 222-235; su Guglielmo d'Aquitania (venerato in Maremma come Guglielmo da Malavalle) cfr. MARCELLI 2000.

<sup>22</sup> DAL PRÀ 1982, pp. 48-51.

10. AMBROGIO LORENZETTI, *Madonna col Bambino fra le sante Maria Maddalena e Dorotea*, Siena, Pinacoteca nazionale



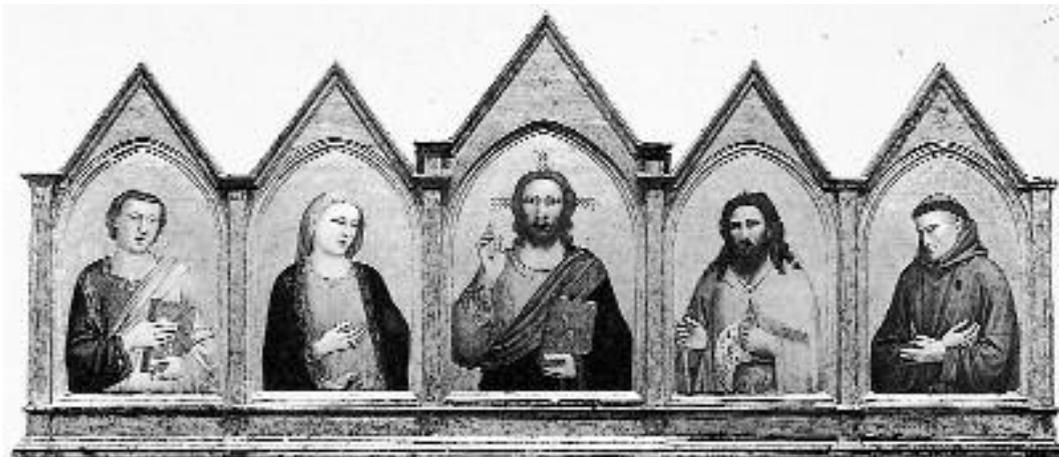
Rispetto alla connotazione dolorosa, l'aspetto glorioso del Salvatore sembra riscuotere sempre meno attenzione. L'antico tema della *Maiestas Domini*, uno dei più diffusi nell'arte romanica, sebbene sia richiamato nello schema del Giudizio universale, non viene utilizzato se non molto raramente in composizioni isolate, come ad esempio negli affreschi che decorano le tribune delle pievi di Sesto di Moriano e Valdicastello Carducci (Fig. 8) e che forse hanno sostituito immagini più antiche<sup>20</sup>. L'ubicazione è significativa perché il soggetto era tradizionalmente associato allo spazio concavo della semicalotta absidale, un elemento architettonico che nel Trecento è sempre più spesso sostituito, in particolare nelle fabbriche degli ordini mendicanti, da un vano quadrangolare; anche in virtù di questa innovazione morfologica degli edifici sacri il tema tende a non essere più rappresentato. In uno dei pochissimi programmi di decorazione absidale di quest'epoca conservati in Toscana, quello realizzato da Antonio Vite alla fine del secolo per San Pietro a Galciana di Prato, si è preferito rappresentare l'episodio dell'*Ascensione*, per più versi affine iconograficamente alla *Maiestas*, richiamandosi al precedente duecentesco di Manfredino d'Alberto nella chiesa pistoiese di Santa Maria a Ripalta<sup>21</sup>.

Il *Pantokrator*, a sua volta, è destinato a una progressiva marginalizzazione nell'ordine superiore dei polittici, in analogia con l'ubicazione sulle cimase delle croci dipinte. Persino nella rappresentazione della *Deisis* – l'antico schema bizantino che illustrava l'azione intercessoria di Maria e di Giovanni Battista (affiancati all'occorrenza dagli altri santi e dalle milizie celesti) – finisce per cedere il posto al Cristo doloroso. Una delle sue ultime (seppur nobili) apparizioni in tale contesto si riconosce nel polittico Peruzzi di Giotto (oggi a Raleigh, nel North Carolina, Fig. 9), dove fa bella mostra di sé nella sua posa frontale, con il libro e la destra benedicente ma recante già, nel foro che gli trapassa il palmo, un richiamo evidente alla Passione<sup>22</sup>. Nei decenni successivi, quando il tema fu utilizzato specificamente per decorare lo scomparto centrale della predella (ossia a diretto contatto col luogo di conservazione dell'ostia consacrata), l'aspetto sacrificale non poté che essere enfatizzato attraverso una serie di ibridazioni iconografiche: al Salvatore fu sostituita l'*Imago pietatis* – ovvero la raffigurazione del suo cadavere innaturalmente innalzato fuori dal sepolcro – mentre a Giovanni

<sup>34</sup> POLZER 1993, pp. 55-56. In generale sull'iconografia di san Francesco cfr. KRÜGER 1992; il capitolo intitolato *St. Francis as a Second Christ in Early Italian Painting* in OS 1992, pp. 203-232; FRUGONI 1993; COOK 1999.

<sup>35</sup> SEIDEL 1985; SEIDEL 1988; OS 1988. Cfr. adesso HOENIGER 2002, che interpreta l'enfasi posta sui miracoli a favore di bambini come una deliberata volontà di imitare una specificità cultuale di san Francesco.

<sup>36</sup> Sul significato del gesto vedi CORTI 1996; per la storia della promozione figurativa del culto di Margherita cfr. CANNON-VAUCHEZ 2000.



Battista fu preferito l'Evangelista, per analogia con la disposizione dei dolenti all'interno della scena della Crocifissione <sup>23</sup>.

### L'identità dei santi

Il tratto più caratteristico dell'iconografia dei santi nel secolo XIV è la tendenza alla caratterizzazione individuale di ciascuno di essi per mezzo di veri e propri segni di riconoscimento. Questo processo, i cui antecedenti storici devono essere ricercati nell'arte figurativa dell'Europa settentrionale del Duecento, è frutto di un sostanziale mutamento di sensibilità nei confronti di questi personaggi sacri. La trasformazione riguarda soprattutto le funzioni che l'attributo – ossia un oggetto caratterizzante sorretto dalla figura o comunque a lei associato – è sempre più spesso chiamato a svolgere e che si discostano nettamente dall'uso che se ne era fatto sino a quel momento nella tradizione bizantina e nelle sue derivazioni occidentali. Nell'Oriente greco si soleva infatti ricorrere a questo mezzo per segnalare l'appartenenza di ciascun personaggio a una ben definita categoria morale o professionale: ecco dunque che una piccola croce rossa indicava lo *status* di martire e il *rotulus* rimandava agli apostoli, il libro ai dottori della Chiesa, la lancia ai militari, il bisturi e il contenitore dei farmaci ai medici, allo stesso modo in cui l'abbigliamento e l'acconciatura (ossia la lunghezza della barba e dei capelli) servivano a classificare ciascuno tra le vergini, i diaconi, i sacerdoti, i vescovi, i patriarchi, i monaci o gli anacoreti. Se si escludono pochissime figure di primissimo piano (come san Pietro con le chiavi e i quattro evangelisti con i simboli del tetramorfo) erano i connotati fisionomici a contraddistinguere i singoli santi, piuttosto che la presenza di un simbolo identificativo <sup>24</sup>.

D'altra parte, questa presenza non era in realtà necessaria, giacché ciascun ritratto sacro bizantino doveva di norma essere accompagnato dall'indicazione del nome del rappresentato, secondo una consuetudine che, se continuò ad essere osservata sia pure in modo poco sistematico nella pittura occidentale del tardo Medioevo, molto più raramente fu seguita nei programmi di decorazione scultorea delle cattedrali e degli altri edifici dell'età gotica. L'assenza dei *tituli* favorì senz'altro lo sviluppo di nuovi accorgimenti iconografici in grado di manifestare l'identità del soggetto, ma indubbiamente questo fenomeno fu motivato anche dalla diversa percezione del ruolo dei santi, che erano ormai chiamati a farsi interpreti privilegiati della pietà dei singoli, a specializzarsi in attività taumaturgiche determinate e a rispondere alle esigenze di una società molto più frammentata rispetto al passato.

Nell'arte figurativa della Toscana del Trecento agli emblemi generici della santità – ossia la croce, il libro, il *rotulus*, la palma del martirio, il giglio della verginità e purezza, ecc. – si accostano, piuttosto che sovrapporsi, i segni esclusivi di distinzione, di modo che diviene comune che una singola figura si trovi ad avere entrambe le mani impegnate a reggere qual-



9. GIOTTO, Polittico Peruzzi, Raleigh, Museum of Art

11. DUCCIO, *Sant'Agnese*, particolare del *recto* della *Maestà*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo

<sup>37</sup> CARLI 1971a, pp. 23-24.

<sup>38</sup> Sulle vicende dell'iconografia del beato Gerardo cfr. BACCI 2001. Sulla *Vita-Icon* vedi ultimamente ŠEVČENKO 1999.



12. CECCO DI PIETRO, *Pietà e tra i santi Gregorio Magno, Maria Maddalena, Caterina d'Alessandria, Lucia, Margherita e Agostino*, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

che oggetto. L'elemento caratterizzante che permette il riconoscimento è, nella stragrande maggioranza dei casi, lo strumento materiale della tortura più crudele subita dal personaggio (che non necessariamente coincide con l'esecuzione che ha provocato la morte): troviamo così che Paolo esibisce la spada, Bartolomeo il coltello, Apollonia le tenaglie, Stefano le pietre, Barbara la torre e Caterina d'Alessandria la ruota dentata (Fig. 12); nel caso di Lucia a un affilatissimo pugnale o a una lucerna può alternarsi un piatto d'argento, su cui sono adagiati gli occhi che le furono cavati dagli sgherri del prefetto di Siracusa e che traducono visivamente il suo ruolo di protettrice speciale dalle malattie della vista<sup>25</sup>.

Se i personaggi rappresentati non sono martiri, l'attributo può essere comunque identificato in un oggetto associato con l'evento più significativo a cui ha preso parte: per Maria Maddalena (Fig. 10) si recupera il vaso di unguenti con cui la si raffigura, conformemente alla tradizione, nella scena delle "Pie Donne al Sepolcro vuoto"; questo motivo può talora essere rafforzato dalla raffigurazione sul suo petto del volto di Cristo, simile a una Veronica immersa in un fascio di raggi dorati, a significare la sua straordinaria devozione al Salvatore, che ha reso il suo corpo un «vaso di gloria» pronto a riceverne l'impronta<sup>26</sup>. Nel caso di Gregorio Magno si può impedire che venga confuso con qualche altro santo papa raffigurandolo col pennino e il calamaio e, soprattutto, con la colomba dello Spirito Santo che vola vicino al suo orecchio destro onde dargli ispirazione (Fig. 12): quest'ultima è una formula iconografica molto antica, diffusa soprattutto attraverso le miniature che accompagnavano i codici manoscritti dei *Dialogi*, che viene adesso adattata a una composizione iconica.

D'altra parte, non sempre l'identità di ciascun personaggio può essere facilmente riassunta da un segno altamente evocativo della sua leggenda. In effetti non tutti i santi dell'età paleocristiana dispongono di racconti agiografici così ricchi di dettagli da suggerire immediatamente una soluzione iconografica; riguardo alla romana Agnese, ad esempio, le fonti sono concordi solo sulla sua giovanissima età, ma contengono pochissime informazioni sulle circostanze della sua morte, ragion per cui si ricorre a uno stratagemma: viene richiamato l'etimo del suo nome rappresentandola con quell'attributo dell'agnello (in carne e ossa oppure raffigurato entro un disco, come nella *Maestà* di Duccio, Fig. 11) che, secondo un costume attestato sin dal secolo VI (in un avorio della Cattedra di Massimiano a Ravenna), servi-

<sup>39</sup> Sul ruolo dell'artista tre-quattrocentesco nell'elaborazione iconografica cfr. le riflessioni di SETTIS 1979, pp. 252-270.

<sup>40</sup> Sulle sale capitolari cfr. BOSKOVITS 1990b; per un esempio di decorazione figurativa di un chiosastro cfr. COBIANCHI 2001.

<sup>41</sup> BLUME 1983.

<sup>42</sup> Per l'affresco pistoiese (che tuttavia potrebbe rappresentare anche *San Massimino mentre impartisce la comunione alla Maddalena*) cfr. KAFTAL 1952, p. 715; NERI LUSANNA 1993, p. 93; per Monticchiello cfr. MONTICCHIELLO 1999, pp. 50-51. Per l'iconografia della Confessione cfr. RUSCONI 2002, pp. 161-181.



va piuttosto per connotare Giovanni Battista come precursore dell'Agnello di Dio<sup>27</sup>. Il capofila dei santi, tuttavia, non ha certo bisogno di un emblema di questo genere per essere riconosciuto dai fedeli.

Un altro modo per dare una connotazione specifica a un personaggio sacro è introdurre riferimenti ai fenomeni di culto in cui è coinvolto. La rappresentazione di san Giacomo il Maggiore in vesti da pellegrino (Fig. 13), che nel Trecento riscuote un crescente successo in Italia e nella fattispecie a Pistoia (dove egli è venerato come patrono), è uno dei casi più emblematici: colui che attrae centinaia di fedeli che ogni anno, da tutta Europa, si recano a visitare il santuario di Santiago de Compostela viene abbigliato come uno di loro – cioè con un bastone, un cappello a larga tesa e la caratteristica conchiglia utilizzata come recipiente –, così da richiamare la più nota manifestazione esteriore della sua venerazione pubblica. Un caso parallelo è quello di Maria Maddalena (Fig. 14), come la si vede raffigurata sul retro del polittico di Santa Reparata, dipinto da Giotto o da un suo stretto seguace verso il 1315<sup>28</sup>, dove compare, coperta unicamente dai suoi lunghissimi capelli biondi, all'interno di una caverna. In assenza di altri elementi, stavolta è proprio quest'ultima a svolgere il ruolo di attributo, giacché allude alla leggenda tardomedievale relativa agli eventi della sua vita dopo la crocifissione: dopo una serie di peripezie, infatti, sarebbe giunta sulla costa della Francia meridionale e avrebbe trascorso i suoi ultimi anni praticando l'asceti in una grotta (la Sainte-Baume) nei dintorni di Marsiglia, che agli inizi del secolo XIV è un luogo di pellegrinaggio molto famoso e frequentato da parte dei fedeli toscani (soprattutto naviganti e uomini d'affari).

Nessuna di queste due formule – il “San Giacomo pellegrino” e la “Maddalena penitente” – riesce tuttavia a soppiantare i due schemi più antichi (che li raffiguravano, rispettivamente, come apostolo e come mirofora), giacché si può facilmente osservare come entrambi continuino a coesistere e possano esser selezionati alternativamente, sulla base di motivazioni e circostanze il cui significato non sempre può essere chiarito fino in fondo. Altri personaggi, per converso, cominciano ad essere rappresentati in una forma del tutto inedita, che soppianta definitivamente l'iconografia tradizionale; si tratta di quei santi dell'antichità cristiana il cui culto viene fatto proprio dai nuovi ordini mendicanti e che per questo motivo

13. GILIO PISANO, *San Giacomo in vesti da pellegrino*, particolare dell'Altare di San Jacopo, Pistoia, Duomo

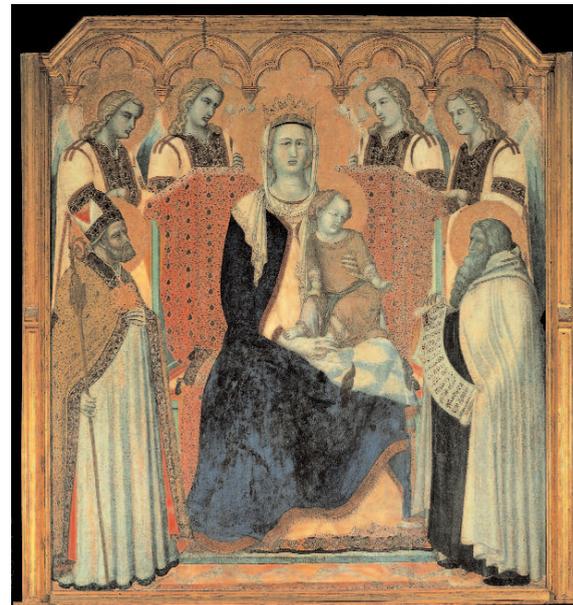
14. GIOTTO, *Maria Maddalena nella Sainte-Baume*, particolare del verso del Polittico di Santa Reparata, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

15. PUCCIO DI SIMONE (attr.), *Sant'Antonio abate con un gruppo di supplicanti*, Fabriano, Pinacoteca civica

<sup>27</sup> BACCI 2003, pp. 142-143.

<sup>28</sup> SALMI 1951, p. 16.

<sup>29</sup> Per i documenti cfr. KLESSE 1959; per un bilancio della personalità del Maestro di San Martino a Mensola vedi LADIS 1992.



16. PIETRO LORENZETTI, Trittico del Carmine, Siena, Pinacoteca nazionale  
 17. NICCOLÒ DI SER SOZZO TEGLIACCI e LUCA DI TOMMÈ, *Madonna col Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Tommaso Apostolo, Benedetto e Stefano*, Siena, Pinacoteca nazionale

vengono raffigurati come membri a tutti gli effetti di queste famiglie religiose: è il caso di Agostino di Ippona, il più illustre nome della letteratura patristica latina, che sotto il piviale che lo qualifica come vescovo comincia a indossare lo scuro saio della congregazione eremitana che, al più tardi dagli anni trenta del Trecento, lo invoca come l'autore della propria regola<sup>29</sup> (Fig. 12), ed è il caso anche di Antonio il Grande (Fig. 15), il più celebre dei Padri del deserto, che acquista la veste nera, la mazza a forma di tau e la campanella con cui sono equipaggiati i frati che sono detti “antoniani” perché la loro casa madre (a Vienne nel Delfinato) ospita le reliquie del santo; inoltre, questo severo asceta accetta persino la compagnia di un maiale, una “cinta senese” che richiama nello spettatore l'uso che, nei conventi di quell'ordine, si aveva di allevare questo animale per utilizzarne il grasso nella cura di una malattia oggi scomparsa, l'ergotismo o *mal des ardents* (nota anche come “fuoco di sant'Antonio”)<sup>30</sup>. Un esempio limite di questo processo di appropriazione si può riconoscere nelle figure dei profeti Elia ed Eliseo (Fig. 16), che vengono insigniti di una cappa bianca giacché la letteratura carmelitana li descrive come coloro che, ben nove secoli prima di Cristo, avevano organizzato le prime forme di vita cenobitica sul loro luogo di origine, il Monte Carmelo<sup>31</sup>.

L'anacronismo di queste soluzioni iconografiche è con tutta probabilità cosciente ed è funzionale alle esigenze di autolegittimazione e promozione dei singoli ordini, che mirano di proposito ad appropriarsi di figure agiografiche universalmente riconosciute, onde utilizzare a fini particolari il loro straordinario significato sacro: l'autorevolezza, l'antichità e la conformità di un gruppo religioso all'ideale della *vita vere apostolica* sarà immediatamente evidente quando i Padri della Chiesa primitiva si mostreranno ai fedeli indossando l'abito mendicante. Anche santi meno antichi ma molto prestigiosi come gli eremiti Leonardo di Limoges (secolo VI) e Guglielmo d'Aquitania (secoli XI-XII), che in vita non sono stati in relazione con alcun ente religioso, vengono accolti a posteriori tra i seguaci della regola di sant'Agostino – che a partire dalla *Magna Unio* del 1255 raccoglie piuttosto arbitrariamente un insieme molto composito di istituzioni cenobitiche – e vengono di conseguenza provvisti dell'abito agostiniano<sup>32</sup>. Analoghe finalità si riscontrano anche nelle strategie di comunicazione iconografica, per così dire, delle famiglie benedettine riformate; presso l'ultima di queste, quella fondata dal nobiluomo senese Bernardo Tolomei sul colle di Monte Oliveto nel 1313, viene elaborata nel corso del Trecento una nuova iconografia di san Benedetto (Fig. 17), che oltre alla veste bianca della nuova congregazione ottiene per la prima volta anche le insegne episcopali (piviale, guanti, anello, pastorale), con cui si sottolinea la sua speciale dignità di abate (tradizionalmente equiparata a quella di un vescovo) e al contempo si afferma, per traslato, la

<sup>46</sup> HELD 1965, pp. 37-38.



18. JACOPO DI MINO DEL PELLICCIAIO (attr.), *San Francesco in Gloria*, Pisa, San Francesco

completa indipendenza delle abbazie olivetane rispetto all'ordinario diocesano <sup>33</sup>.

#### *Icone di nuovi santi*

Per un processo curioso, se le istituzioni che si richiamano all'autorità di remoti fondatori hanno buoni motivi per rappresentarli in vesti moderne, quelle che incentrano tutto il loro prestigio sulla fama di personaggi vissuti in epoche più recenti tendono, al contrario, a costruire le loro immagini attingendo dal repertorio iconografico tradizionale. Nel momento in cui i «santi novellini», per riprendere una celebre espressione di Franco Sacchetti, vengono presentati alla venerazione dei fedeli nella forma di un ritratto sacro, questo viene strutturato in modo tale da recuperare, in primo luogo, l'assetto compositivo di un'icona: la sua posa dev'essere rigidamente frontale, la testa viene cinta da un'aureola, le mani vengono impegnate in gesti evocativi o vengono corredate da attributi.

Nell'immagine culturale di Francesco, così come si è venuta elaborando nel corso del Duecento, si sono sottolineate di proposito le assonanze con la figura di Cristo: è segnato dalle stesse piaghe, ha la stessa intensità nello sguardo, ha il collo scavato allo stesso modo e regge nella mano sinistra, proprio come il *Pantokrator*, un libro chiuso. Quest'ultimo attributo, in passato, è stato conferito sempre con estrema parsimonia, giacché, come simbolo della divina saggezza, poteva spettare solo a uomini particolarmente ispirati, ossia agli evangelisti e agli apostoli autori di sacre scritture, quindi, per estensione, ai Padri della Chiesa e ai maggiori teologi (tutti rigorosamente maschi, con l'eccezione notevole delle sante Tecla e Caterina d'Alessandria). Tuttavia, chi potrebbe negare che Francesco manchi dei requisiti giusti per ottenere questo privilegio iconografico? Come mistico, come autore cristiano, come redattore di una regola cenobitica, soprattutto come *alter Christus* lo merita più di chiunque altro. Il parallelismo con il Figlio di Dio nel corso del Trecento non farà che rafforzarsi, in particolare attraverso l'enfasi posta sulle stimmate, ma neanche l'attributo del libro

19. SIMONE MARTINI, Pala del beato Agostino  
Novello, Siena, Pinacoteca nazionale



verrà meno: il culmine di questo processo può essere riconosciuto nell'equiparazione del "poverello" d'Assisi alla "Verità" che avviene in un affresco del tardo Trecento che decora la volta della cappella maggiore della chiesa minorita pisana (Fig. 18) e che lo rappresenta entro una mandorla luminosa, come in una sorta di *Maiestas Domini*, nell'atto di mostrare le mani piagate e di reggere sulle ginocchia un codice aperto in cui è scritto che egli è stato il fondatore di tre ordini religiosi<sup>34</sup>.

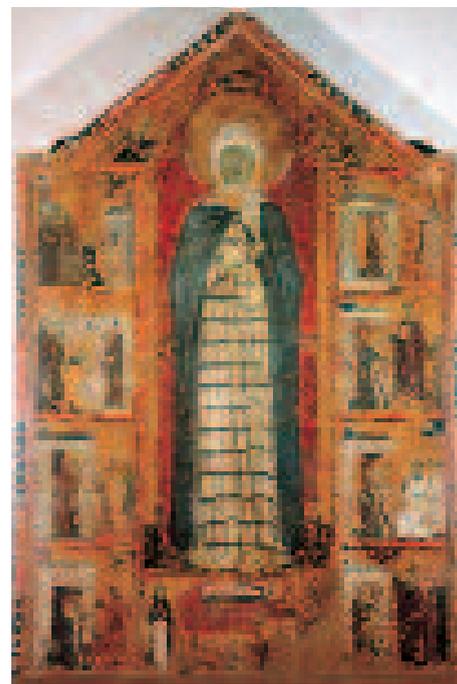
Un po' più azzardato sembrerebbe il ricorso al libro per connotare personaggi che non si sono particolarmente distinti in attività speculative, com'è senz'altro nel caso di Nicola da Tolentino, che pure in questo modo viene comunemente rappresentato. Ancora meno giustificato è l'uso in relazione a santi di culto locale, come avviene, ad esempio, nella celebre tavola di Simone Martini che raffigura il *Beato Agostino Novello* (Fig. 19), un eremita di San Leonardo al Lago morto nel 1309 e tumulato nella chiesa agostiniana di Siena. L'attributo si deve letteralmente al fatto che questo santo costituisce per gli eremitani senesi un "secondo Agostino", colui che, con la sua vita d'asceti, ha rinvigorito lo spirito originario della regola stilata dal vescovo di Ippona ed è divenuto l'interprete più ragguardevole di una moderna declinazione dell'ideale eremitico, un ideale che alla contemplazione associa un più forte impegno nella "vita attiva" e nello studio. L'immagine, in cui la figura centrale è affiancata da quattro scene di miracoli *post mortem*, assolve magnificamente allo scopo per cui è stata eseguita, ossia promuovere la venerazione di una comunità nei confronti di un personaggio ancora poco conosciuto e poco amato, che per affermarsi nel cuore dei fedeli deve competere con la fama di santi ben più noti e autorevoli di lui: al pubblico si va così dicendo che questo anacoreta, pur non difettando in alcuna delle virtù dei suoi predecessori, è comunque un personaggio al passo coi tempi e vicino alla società urbana, come indica il suo aspetto civile, con il saio composto e il volto quasi perfettamente rasato; allo stesso tempo, una serie di elementi iconografici richiama alla mente l'aspetto di santi tradizionali, come l'angelo che gli parla vicino all'orecchio, proprio come fa la colomba dello Spirito Santo a

Gregorio Magno, o gli alberi delle selve che creano intorno a lui una specie di caverna (il cui effetto visivo è simile alla Sainte-Baume nell'immagine della Maddalena, Fig. 14) <sup>35</sup>.

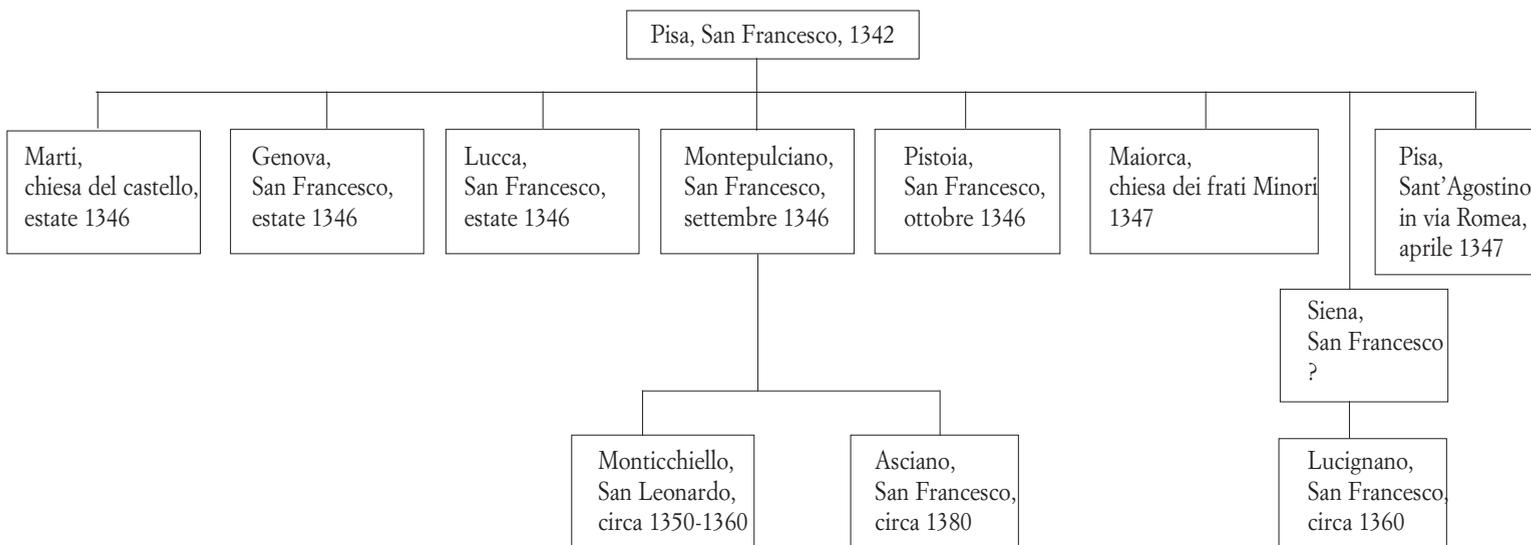
È attraverso la costruzione di un'immagine di questo genere che viene affermata pubblicamente, in un linguaggio comprensibile a tutti, l'appartenenza di una persona alle schiere celesti, di solito ben prima che la Chiesa intervenga a sancire in forma ufficiale la liceità del suo culto attraverso la beatificazione e la canonizzazione. Nel caso di Margherita da Cortona nessun processo fu inaugurato prima del secolo XVII, nonostante che già pochi anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1297, si fosse realizzata una sua icona agiografica (Fig. 20) che la connotava senza mezzi termini come santa (grazie all'aureola, alle scene celebrative dei suoi miracoli, al gesto che la definisce più esattamente come "prescelta da Dio") <sup>36</sup>. L'opera, che fu collocata nel luogo stesso in cui giaceva il corpo della penitente morta in odore di santità (la chiesa cortonese di San Basilio), svolgeva il ruolo di rendere esplicita la dignità della sua venerazione, prima che intervenissero nuovi oggetti e nuovi programmi (un sepolcro istoriato, un ciclo di affreschi) a celebrare le sue straordinarie gesta.

L'importanza della consacrazione figurativa per il buon successo di un culto si comprende ancora meglio quando l'immagine non è associata direttamente con un luogo di sepoltura e si impone come motore primo e punto focale delle pratiche devozionali; per la sua natura di oggetto riproducibile, essa consente la diffusione di numerose repliche intorno alle quali si creano nuovi fenomeni di venerazione analoghi a quelli in cui è coinvolto l'originale. A questo proposito sono illuminanti le vicende del beato Gerardo da Valenza, il guardiano del convento francescano di Palermo, famoso per i suoi miracoli, la cui fortuna iconografica può addirittura essere ricostruita con precisione cronologica. Le sue *chance* di far breccia nel cuore dei fedeli toscani probabilmente sarebbero state minime se a trapiantare il suo culto nella città di Pisa non fosse stato un frate che si sentiva accomunato a lui dal ruolo che gli era assegnato, quello di guardiano. Questi, che fu anche il suo principale agiografo, si chiamava Bartolomeo Albizi ed è lui stesso a raccontarci l'impegno quotidiano che aveva messo nella promozione del suo culto in città; in assenza del corpo, che giaceva in Sicilia, un affresco che aveva fatto eseguire, poco dopo la morte del santo nel 1342, nella navata della chiesa di San Francesco divenne prestissimo meta di pellegrini, malati e indemoniati in cerca di guarigione.

Tra questi ve ne erano parecchi che provenivano da diverse località della regione e da altre zone d'Italia e persino d'Europa e, una volta ottenuto il beneficio, molti di costoro pensarono di far cosa gradita al santo facendolo dipingere solennemente nelle loro città, in modo da diffonderne la fama taumaturgica. Grazie agli scritti dell'Albizi e all'evidenza figurativa in nostro possesso siamo in grado di ricostruire con una certa esattezza le progressive filiazioni iconografiche del tipo, elaborando una sorta di *stemma codicum*.



20. Icona agiografica di Margherita da Cortona, Cortona, Museo diocesano





24. ANDREA VANNI, *Il beato Gerardo da Valenza*, Siena, San Francesco

Nel volgere di pochi mesi l'archetipo venerato a Pisa aveva prodotto una serie di repliche, concentrate prevalentemente all'interno di chiese francescane. Committenti di queste ultime erano stati personaggi diversi per posizione sociale e professionale: una nobildonna del contado pisano (Marti), un frate minore (Genova), una comunità di suore agostiniane (Sant'Agostino a Pisa), due mercanti (Lucca e Maiorca), un gruppo di privati cittadini (Pistoia) e un popolano (Montepulciano), il cui comune intento era stato riprodurre in casa propria l'immagine venerabile del loro benefattore, così da creare le condizioni per la nascita, intorno alle copie, di altrettanti fenomeni di culto. L'affresco di Montepulciano, che era stato realizzato su suggerimento di un frate che aveva svolto gli studi a Pisa, probabilmente fu il modello su cui si basarono le effigi del santo realizzate nei decenni successivi in altre chiese del territorio (Monticchiello e Asciano, Figg. 21-22); qui Gerardo, un uomo attempato dai capelli bianchi, vi è raffigurato frontale a piena figura, con indosso un lungo saio, i piedi scalzi e, nella mano sinistra, un bastone a forma di tau (che lo identifica come eremita itinerante), e in ambedue i casi è affiancato da una selezione dei suoi miracoli pisani.

Questa soluzione, che deriva dal tipo della 'icona agiografica' (nota agli studi come *Vita-ikon*) di origine bizantina, è identica a quella realizzata in San Francesco a Lucca che, come si apprende dall'Albizi, riproduceva l'originale circondato da ben dodici episodi di guarigioni ed interventi taumaturgici: il mercante devoto aveva infatti inviato espressamente a Pisa due pittori perché prendessero nota dell'aspetto del santo, onde riprodurne lo schema iconografico, e al contempo si informassero dei maggiori prodigi da lui operati, così da poterli illustrare. Il loro modello, tuttavia, doveva consistere unicamente in un'effigie di forma iconica, di cui si può riconoscere un riflesso nell'affresco di Lucignano (Fig. 23), dove la rappresentazione di un miracolo, riguardante un'indemoniata, è pur presente, ma viene inglobata all'interno del riquadro che ospita il santo. L'ispirazione per questa immagine forse è discesa direttamente dall'archetipo pisano, oppure va intesa come il riflesso di un'elaborazione figurativa intermedia, forse una replica presente un tempo nel convento dei frati minori di Siena (dove peraltro il santo è ancora chiaramente riconoscibile nella decorazione di una nicchia della navata, opera di Andrea Vanni<sup>37</sup>, Fig. 24).

Il modo in cui l'informazione iconografica poteva circolare e moltiplicarsi ci è illustrato con eloquenza dai testi. La ricognizione dei due pittori lucchesi a Pisa ebbe termine quando questi «ebbero preso cognizione della forma della figura di san Gerardo» («forma accepta de figura Sancti Gerardi»), ossia dopo aver memorizzato, probabilmente con l'aiuto di un disegno, gli elementi distintivi del personaggio, mentre due predicatori diretti nelle Marche, che si proponevano di diffonderne il culto da quelle parti, chiesero la cortesia allo stesso Bartolomeo Albizi di «far schizzare su una carta l'effigie del santo e di farvi scrivere qualcosa della sua vita e dei suoi miracoli». Un bozzetto sommario e poche righe di informazioni sulle specificità taumaturgiche del personaggio erano le fonti sulla base delle quali il pittore doveva essere in grado di costruire un'immagine dignitosa e solenne del «santo novellino»<sup>38</sup>.

### *Soggetti, luoghi e funzioni*

Nell'elaborazione di un'effigie sacra, all'artista spettava un compito di primaria importanza: quello di renderla riconoscibile come oggetto degno di essere venerato e rispondente ad alcuni principi universalmente condivisi circa l'assetto compositivo, la disposizione delle figure e le loro pose ed atteggiamenti, che ciascuno, a seconda delle proprie capacità, era libero di vitalizzare per mezzo di accorgimenti formali, ad esempio caricando di toni drammatici certi temi iconografici (come il "Compianto sul Cristo morto", l'*Imago pietatis* o anche solo la Madonna col Bambino e santi) che avevano lo scopo di suscitare compunzione negli spettatori. Per converso, pittori e scultori non avevano alcuna parte nella scelta dei soggetti che erano chiamati ad eseguire: questa, infatti, era un'operazione troppo delicata e



21. Il beato Gerardo da Valenza e scene del suo ciclo agiografico, Monticchiello, Santi Leonardo e Cristoforo

23. Il beato Gerardo da Valenza, Lucignano, San Francesco

troppo caricata di significati simbolici per essere demandata a loro. Le motivazioni dei committenti potevano essere anche molto differenti, ma in ogni caso erano alimentate dalla consapevolezza che l'abbellimento di un edificio sacro con opere figurative costituiva un'azione meritevole, gradita a Dio e vantaggiosa per l'anima individuale<sup>39</sup>.

Quando una comunità religiosa finanziava la decorazione di un ambiente liturgico a lei riservato, come ad esempio le sale capitolari dei conventi e i chiostri, l'iconografia era spesso chiamata a rinsaldare la coesione del gruppo attraverso l'esaltazione degli ideali cenobitici e la celebrazione delle gesta dei propri confratelli più illustri, additandoli come esempi di virtù<sup>40</sup>. Nel momento in cui il gruppo si occupava direttamente della decorazione figurativa della propria chiesa, in particolare nella zona ritenuta più "solenne" – quella del presbiterio e del transetto – i temi rappresentati erano dettati dalla volontà di accrescere il prestigio dell'ordine, di glorificare i suoi santi e di propagandare i suoi costumi liturgici e cerimoniali agli occhi dei laici che frequentavano l'edificio<sup>41</sup>. Qualsiasi istituzione, sia religiosa che civile, che si fosse impegnata a finanziare la realizzazione di un'immagine avrebbe avuto cura di controllare la correttezza del contenuto iconografico, nel senso che non avrebbe permesso l'inclusione di soluzioni e temi giudicati indebiti o non confacenti al luogo di destinazione dell'opera e agli eventi rituali in cui sarebbe stata coinvolta. Ad esempio, un ciclo di affreschi celebrativi delle virtù di Nicola da Tolentino non sarebbe stato ammissibile all'interno di una chiesa francescana, così come non sarebbe stato tollerato l'inserimento del patrono di una città nemica in un dipinto così fortemente connotato in senso civico come poteva essere un polittico destinato all'altar maggiore di una cattedrale.

La relazione che un'opera intratteneva con il suo contesto di fruizione incideva in grande misura sull'elaborazione del suo programma iconografico; il condizionamento semantico era determinato sia dalla posizione che le era assegnata in rapporto all'articolazione "gerarchica" dello spazio sacro (secondo lo schema tripartito presbiterio-coro-navata), sia dal coinvolgimento più o meno diretto nel rito, nelle varie manifestazioni del culto e nelle altre espressioni della vita religiosa. Il vano dell'abside o della cappella maggiore erano deputati ad accogliere le immagini e i cicli decorativi più solenni, in onore di Cristo e della Vergine, del santo titolare dell'edificio o di qualche altro personaggio particolarmente significativo per l'istituzione di appartenenza. I temi a contenuto liturgico e sacramentale, che si rivolgevano a un pubblico di sacerdoti e diaconi, avevano il proprio terreno d'elezione proprio in

25. *Comunione di santa Maria Egiziaca ad opera di san Zosimo*, Pistoia, San Francesco



quel punto: non è dunque affatto casuale se ritroviamo la *Comunione di santa Maria Egiziaca ad opera di san Zosimo* presso l'altar maggiore di San Francesco a Pistoia (Fig. 25) o una complessa *Allegoria della Confessione* nell'abside della parrocchiale di Monticchiello <sup>42</sup> (Fig. 26).

Le cappelle erano concepite come spazi cerimoniali autonomi i cui singoli elementi erano unificati dalla continuità iconografica: tra il polittico disposto sull'altare, gli affreschi sulle pareti, le figurazioni realizzate nelle vetrate intercorrevano rapporti trasversali che consentivano all'osservatore di comprendere immediatamente in onore di quale personaggio quell'ambiente era stato costruito. Da due testamenti del 1367 e 1379, redatti da membri della nobile famiglia Simiglianti, apprendiamo ad esempio che la cappella intitolata alla Santissima Trinità nel transetto della chiesa, oggi sconosciuta, di San Lorenzo a Pistoia doveva recare sui muri interni «la sua storia», ossia una serie di scene evangeliche, mentre lo sche-



26. *Allegoria della Confessione*, Monticchiello, Santi Leonardo e Cristoforo

ma di Dio Padre col Cristo crocifisso nelle braccia e la colomba dello Spirito Santo, raffigurato nella finestra invetriata, andava ripetuto anche nel pannello centrale della tavola d'altare, assieme a Lorenzo (titolare della chiesa), Agostino (patrono dell'ordine eremitano a cui l'edificio apparteneva) e Jacopo (protettore della città di Pistoia) <sup>43</sup>.

In questo modo, attraverso un effetto di espansione e ridondanza, veniva trasposto in un contesto tridimensionale l'assetto compositivo dell'antica icona agiografica, che combinava un'effigie centrale che simulava la presenza di un personaggio con una sequenza di episodi celebrativi delle sue gesta. Nelle cappelle di forma ridotta (o "retratta", come si usava dire), quelle cioè che consistevano unicamente di un altare coronato da un baldacchino o un "cielo" ligneo ed erano per lo più disposte nello spazio della navata, il compito di "visualizzare" le virtù del santo titolare poteva essere svolto direttamente dal polittico con l'inserimento degli elementi narrativi nella predella, oppure da un affresco in cui era combinato un elemento iconico con una selezione di scene significative: particolarmente funzionale a un ambiente liturgico di estensione minima è il programma decorativo "contratto" che viene adottato in alcuni affreschi della chiesa di San Domenico ad Arezzo, dove le figure centrali (che si fingono statue disposte entro tabernacoli marmorei) sono accompagnate, sul margine inferiore, da una serie di medaglioni di santi a mezza figura, mentre i riquadri scenici sono disposti ai lati e nel coronamento superiore, che con la sua forma convessa si adatta alla collocazione entro un'edicola di legno o di gesso.

In questo modo Spinello Aretino realizza una "cappella" intitolata ai santi Giacomo e Filippo (Fig. 27), la cui raffigurazione combinata si spiega unicamente su base liturgica, per



27. SPINELLO ARETINO, "Cappella" dei Santi Giacomo e Filippo, Arezzo, San Domenico  
29. Annunciazione con ritratto di supplicante, Ponce (Puertorico), Museo nacional de Arte

il fatto cioè che la festa di entrambi cade nello stesso giorno, mentre l'inclusione del *Matrimonio mistico di santa Caterina* e della *Tortura della ruota* si deve in parte all'associazione della santa alessandrina con l'ordine domenicano, dall'altra, verosimilmente, alle preferenze devozionali del committente dell'opera<sup>44</sup>. Quest'ultimo nella maggior parte dei casi era un laico, era animato dal desiderio di guadagnarsi un merito spirituale e spesso ambiva a sfruttare a proprio vantaggio il potenziale simbolico dell'iconografia. Se un privato cittadino decideva di investire una somma di denaro nell'esecuzione di un'opera figurativa anziché in qualche forma più tradizionale di beneficenza, era a lui che, almeno in parte, spettava il diritto di selezionare le figure che vi dovevano essere rappresentate: se la tavola centrale di un polittico, secondo l'uso, era occupata pressoché stabilmente dalla Madonna col Bambino e l'adiacente scomparto destro era riservato al santo titolare dell'altare a cui l'opera era destinata, non sempre gli altri erano condizionati da funzionalità liturgiche; in questi, o male che andasse lungo le cornici o nella predella, potevano essere collocati quei santi verso i quali il committente nutriva una speciale devozione, perché omonimi suoi e dei suoi familiari, perché coinvolti nella sua personale esperienza religiosa, perché associati alla sua identità cittadina, sociale o professionale. Il polittico di San Martino a Mensola (Fig. 28), un'opera datata 1381 che dà il nome alla personalità di un pittore fiorentino del tardo Trecento, è un ottimo esempio di declinazione in chiave privata dell'iconografia: i personaggi sacri che vi sono rappresentati corrispondono esattamente all'onomastica familiare del committente, il mercante Amerigo del fu Bartolo Zati, che aveva quattro figli di nome Giuliano, Gregorio, Nicola e Caterina<sup>45</sup>.

Il fatto più innovativo e sconvolgente che si riscontri nell'iconografia sacra del Trecento è tuttavia l'inserimento, o diciamo pure l'intrusione, dell'immagine individuale all'interno degli schemi tradizionali. I privati, coloro che attraverso testamenti e donazioni finanziano il decoro figurativo delle chiese e desiderano in questo modo rimediare ai propri peccati, chiedono sempre più insistentemente di esser fatti partecipi dell'iconografia, di introdursi all'interno delle immagini religiose, di fare in modo che venga suggerita, attraverso una simulazione di prossimità fisica, la loro stretta relazione con i patroni celesti. Se inizialmente ven-



gono raffigurati all'interno del riquadro dell'antica icona in forma indistinta, volutamente umile, in un forte divario dimensionale rispetto alle figure dei santi, nel corso del Trecento divengono sempre più spavaldi, acquistano maggiore centralità ed evidenza visiva, e ambiscono a diventare i soggetti principali dell'effigie sacra. Un caso fra i tanti, ma di straordinaria efficacia emotiva, è quello di una tavola attribuita a Jacopo di Cione (Fig. 29) oggi nel Museo di Ponce (Puertorico) <sup>46</sup>, che rappresenta un'Annunciazione, tema che nella Firenze del secondo Trecento gode di grande popolarità in virtù del successo culturale dell'affresco della *Nunziata* dei servi di Maria nella loro chiesa a Cafaggio (l'attuale *Santissima Annunziata*): un uomo ben vestito, senz'ombra di dubbio un mercante, dall'impressionante profilo con la barba corta e lo sguardo sicuro di sé, occupa il centro della scena e non si preoccupa di voltare le spalle all'arcangelo Gabriele per rivolgere in prima persona la sua preghiera alla Regina del Cielo.

28. MAESTRO DI SAN MARTINO A MENSOLA, *Madonna col Bambino fra i santi Giuliano e Amerigo* (tavola centrale); *I santi Maria Maddalena, Nicola di Bari e Caterina d'Alessandria* (scomparto sinistro); *I santi Martino, Gregorio Magno e Antonio Abate* (scomparto destro); *Scene dalle vite dei santi Caterina e Giuliano*; *Imago pietatis e dolenti*; *Scene dalle vite dei santi Amerigo e Martino*, San Martino a Mensola, Pieve