

FONTI ICONOGRAFICHE

Introduzione

Con il pieno Trecento e la grande peste (1347-1351), la pietà risente di una sosta creativa e di un inevitabile declino, nella inquieta realtà che si era creata, ma se ne affermano anche progressivamente impulsi nuovi, carichi di nostalgia, pur in forme slegate dalle grandi fonti patristiche e dai codificati ritmi liturgici.

Ormai hanno la massima udienza gli *exempla* (o “miracoli”) della Vergine, di anteriore origine monastica, ma ampliati anche nelle *legende* degli Ordini mendicanti e comunque, di massima divulgazione tra il laicato devoto. Un patrimonio, che attende nuovi studi approfonditi ed una sintesi esaustiva. Ne è una limpida testimonianza l’iconografia del Tre/Quattrocento, così generalmente fedele, in tutta Europa, alla nuova devozione, nonché l’incremento nello stesso periodo (prima dell’invenzione della stampa) dei cosiddetti *Libri d’Ore*, spesso anche superbamente illustrati.

Integrale recupero della femminilità di Santa Maria

Il culmine del Medioevo era stato anche il trionfo massimo della percezione di Santa Maria, come vertice della Chiesa, nel riconoscimento della sua assunzione regale. Ella era diventata la *Domina, la Domina nostra* (in volgare: *Notre-Dame*, Nostra Signora, Madonna). A lei dal secolo XI/XII, erano state dedicate molte nuove cattedrali, sulla facciata delle quali (e al loro interno, specialmente nelle grandi vetrate a colori) campeggiava la sua immagine gloriosa: regina anche del romanico e, poi, del gotico. Con il Trecento si apre una nuova fase di comprensione della Vergine: si passa, rapidamente, ad un recupero integrale della sua “femminilità feriale”. Dal punto di vista artistico è la definitiva rottura con le proposte paleocristiane e bizantine.

L’occidente – anche se rischiosamente – si affranca dal passato e tenta nuove vie di approccio al mistero. La pietà mariana si sdoppia, quasi, su due registri: quello biblico, patristico, liturgico (che non viene, ovviamente, ripudiato, ma resta sempre più sullo sfondo); e quello *apocrifo* (secondo gli antichi testi, che avevano già influenzato la pietà bizantina; e secondo i nuovi testi degli *exempla*). Il passaggio è verso il recupero della vita di Maria come donna, nel suo contesto familiare, già peraltro indagato in autori monastici, come Aelredo di Rievaulx (†1167) ed altri.

Si innesca, al di fuori di qualsiasi controllo clericale, un processo di intensa umanizzazione. È il mondo quotidiano dei devoti, con le sue luci e le sue ombre, che si riflette su quello di santa Maria, lo coinvolge e lo connota, secondo moduli ignoti all’antichità cristiana e all’alto Medioevo (orientale e occidentale). Così, all’iconografia solenne e di culto, di fronte a cui si svolgono le liturgie canoniche, si contrappone – come espressione più popolare – una nuova scenografia, dal tono familiare.

In questa, e nei testi di preghiera connessi, si sentono chiaramente anche gli echi delle vicende drammatiche attraverso cui è passata la società del tempo.

Questo filo conduttore del recupero della piena umanità comporta una serie di apocrife e simpatiche iniziazioni e innovazioni già solo nell’iconografia, che evidenzia tutto il cambiamento devoto. Eccone alcune principali:

- a) la *Theotókos* non è più solo il trono umano del Verbo incarnato ma è presentata spesso con il gesto (di lunga ascendenza, anche orientale) di allattarlo con vera tenerezza materna, ma, ormai, anche nel motivo della donna “incinta”: segno dell’attesa prima del parto;
- b) si comincia a situare la persona della Vergine (prima e dopo l’annuncio dell’angelo) in una casa, tra le sue cose di ogni giorno;
- c) la Donna presso la croce (raffigurata dal secolo XI anche come sofferente) diventa anche colei

che accoglie il Cristo depresso sulle sue ginocchia, ossia si passa devotamente e culturalmente dal *planctus sanctae Mariae* (esistente già dalla fine del Duecento) alla forma originale della Pietà; d) l'Assunta non è più solo in cielo ma vive ancora nella vicinanza dei singoli devoti ed è riconosciuta espressamente come *Mater misericordiae* con il motivo del manto protettivo (anche di intere città)...

Le nuove risultanze devote e culturali

La liturgia – nell'autunno del Medioevo – perde la sua centralità tradizionale, lasciando sempre più il posto alle devozioni private, di singoli o di gruppi (spesso, le varie “confraternite”). Dopo le cattedrali (urbane) e i monasteri (extra-urbani), dedicati largamente a santa Maria, con il Trecento nascono e si moltiplicano nuovi “santuari” in Italia e nel resto d'Europa soprattutto, come *ex-voto* per qualche *miracolo* o per qualche apparizione (vera o presunta).

Il ciclo alto medioevale delle feste mariane (Natività, Purificazione, Annunciazione e Assunzione) si dilata – dal secondo Trecento – con altre memorie (di origine apocrifia e/o evangelica): la *Presentazione* di Maria al tempio (1372; estensione in occidente della festa orientale, di origine ge-rusalemitana); la *Visitazione* di Maria ad Elisabetta (1389); la *Compassio Virginis* (1423, a Colonia); la *Concezione di Maria* (1477, a Roma).

In clima di fervore popolare, nasce e si diffonde – a partire dalla fine del Trecento – una nuova pratica di devozione, che abbraccia tutta la vita di Maria: quella del *Rosario*, di cui i primi sostenitori furono dei monaci Certosini e dei frati Predicatori, in Germania e in Francia. Grande divulgazione ebbe anche la recita dell'*Angelus*, alla sera; poi, anche la mattina e a mezzogiorno (inizialmente, solo al venerdì; nel 1456, esteso da papa Callisto III a tutti i giorni della settimana). L'uso dell'*Ave Maria*, sempre più divulgato (e tradotto, per il popolo, anche nelle nuove lingue dalla fine del Medioevo), mantenne il legame essenziale con le fonti evangeliche su santa Maria. La scena dell'*Annunciazione* divenne, con il Trecento, il motivo prediletto dell'iconografia mariana, con le più diverse innovazioni di posizione e di gestualità.

Qui si innesta anche il motivo del *libro*, in mano alla Vergine, che passerà anche nella nuova iconografia della Vergine “incinta”. Moltissime furono le riproposte dell'*Ave Maria* (e di tutta la scena dell'*Annunciazione*) nei sermoni dei grandi predicatori (itineranti o meno) dei vari Ordini mendicanti, Servi inclusi (soprattutto è da ricordare fra Ambrogio Spiera – †1455 –, amico di san Bernardino da Siena)¹.

1. ICONOGRAFIA MARIANA DEI SERVI

I nuovi Ordini religiosi, Francescani, Domenicani, Servi di Maria, Agostiniani, Carmelitani e altri gruppi, promuovono, lungo tutto il secolo XIV, una spiritualità fortemente affettiva, già riscontrabile in alcuni grandi personaggi monastici del sec XI, come san Bernardo di Chiaravalle. Si tratta di una lettura del Vangelo che dà nuovo spazio all'umanità di Cristo, invitando ad un'identificazione emotiva, alla “conformazione” al Signore.

L'arte, con la sua capacità di coinvolgere le emozioni, fa parte della missione degli Ordini mendicanti. I frati, essi stessi “artisti” della predicazione, comunicano la fede anche attraverso le immagini: grandi cicli di affreschi che permettono a tutti, anche agli analfabeti, di leggere le storie di Cristo, di Maria, dei santi.

A favorire un'iconografia mariana tra i Servi, fin dalle origini, è la dedicazione dell'Ordine, articolata storicamente e topograficamente nella dedicazione anche liturgica dei singoli luoghi, conventi e chiese dei frati. In ogni oratorio dei Servi un'immagine della *Domina Nostra* campeggiava sull'altare (poi cappella) maggiore. Altre immagini della Vergine sono state introdotte, magari senza sostituire le precedenti, con l'evolversi delle espressioni devote a partire soprattutto dalla seconda

¹ Cf. D.M. MONTAGNA, *La “presenza” della Vergine nell'Europa cristiana fra '300 e '500*, in *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, libri Scheiwiller, Milano 2000, pp. 23-26.

metà del Trecento, quando anche l'architettura dell'Ordine raggiunse, sempre dentro l'alveo della tradizione culturale e culturale mendicante, i traguardi maggiori.

I laici si appropriano dello spazio delle chiese con la fondazione di cappelle laterali minori, favorendo così il moltiplicarsi degli esemplari classici ma anche di tipologie nuove dell'iconografia mariana. In queste mutate condizioni, la committenza, pur sotto il controllo dei frati, divenne da allora la più diversificata.

Maria è venerata non solo come persona storica, la ragazza di Nazaret che diede alla luce Gesù, ma come figura simbolica, icona o figura della Chiesa e della comunità conventuale che ascolta, crede, è colmata di grazia e porta Cristo al mondo.

L'accento posto sull'umanità di Cristo, l'enfasi sul mistero dell'incarnazione e l'empatia con la sofferenza fisica del Signore, conferiscono una nuova dignità alla vita fisica e psicologica del credente, e il corpo, che per tutto il Medioevo, era stato trattato in maniera astratta e quasi simbolica, ora torna a dominare la figurazione cristiana in un linguaggio pittorico serenamente narrativo. Davanti alla freschezza del cristianesimo "incarnato" dei frati, l'elegante astrazione formale dell'arte bizantina sembra ormai vecchia e l'esigenza di coinvolgere le emozioni porta a un mutamento di stile che, verificatosi prima nell'arte toscana e romana, si diffonderà in altre regioni d'Italia e d'Europa, gettando le basi della "rinascenza" quattro e cinquecentesca.

Di questa un esempio tipicamente religioso, minore solo per le dimensioni, è il celebre "Armadio degli argenti" commissionato dai Servi al Beato Angelico (residente, allora, nel vicinissimo convento domenicano di San Marco) per il locale annesso alla cappella quattrocentesca dell'Annunziata di Firenze. Una stupefacente *Lectio divina* visualizzata, nella quale la vicenda della santa Vergine è intrecciata con la vita di Gesù Cristo. Per il senso del volume, degli spazi e della luce e per l'ispirazione profondamente spirituale il pittore angelico raggiunge e rivela un ardore mistico esemplare. Le sue Madonne si illuminano nell'apologia del chiostro e della preghiera.

Un'ulteriore fonte iconografica maggiore sono i corali miniati, alcuni dei quali – come i 17 codici della SS.ma Annunziata di Firenze, ancora conservati nell'archivio del convento – formano un complesso monumentale in cui le arti figurative si associano alla musica e al testo e tramandano molto bene la particolare impostazione teologica e devozionale dei Servi. La scultura, ultima espressione ad affermarsi nelle chiese dei Servi, è ancora praticamente tutta da studiare per l'età pretridentina, anche se alcuni nomi impegnativi, come i Civitali (a Lucca) o i Della Robbia (a Città di Castello), sono già emersi.

La *via pulchritudinis* – concentrata sulla figura di santa Maria – è stata indubbiamente, sino dalle origini dell'Ordine, una caratteristica saliente della spiritualità e della cultura dei Servi, felicemente oggi riscoperta.

Il secolo XIV, dopo le grandi mutazioni epocali e antropologiche indotte dalla grande peste europea, è denso di novità iconografiche, in particolare in ambito toscano.

1. Esplode la maniera italiana di rappresentare la piena umanità di *Maria che allatta il Bambino* e in breve sopravanza in diffusione la *Madonna in Maestà*, eredità del XIII secolo (Perugia, San Fiorenzo; Agnolo Gaddi, Galleria dell'Accademia, proveniente dalla SS.ma Annunziata; Casalmaggiore, Madonna della Fontana; Altichiero, Verona, Santa Maria della Scala, ecc.). L'immagine paleocristiana della *Virgo lactans*, che nella raffigurazione del gesto materno per eccellenza evidenziava il mistero dell'incarnazione del Creatore in una creatura, fu recuperata nel sec. XII² – e incontrò enorme successo a partire dal XIII, in coincidenza con la diffusione promossa dai crociati delle icone cretesi della *Galaktotrophoúsa*, che stimolò una fiorente produzione di immagini devozionali, a figura intera o a mezzobusto, sia nella pittura sia nella statuaria.

2. Nasce il modello della *Madonna dell'umiltà*: Maria non è più assisa sopra un trono, si inginocchia su un prato oppure siede sopra un semplice cuscino, depone il Bambino sull'erba o sul lembo del mantello. Maria diventa sorella di umanità: la bellezza dell'eterno non fa concorrenza all'uomo anche se ne esalta la meno estetica delle virtù: l'umiltà, sola capace, proprio perché ricettiva, dell'ultimo abbandono all'Altro (Rovato, SS.ma Annunziata; Napoli, San Pietro a Maiella;

² Una delle più antiche testimonianze è nel lezionario di Citeaux del 1115-1125, Digione, Bibl. Mun., 641, c. 40v.

Padova, chiesa dei Servi, Madonna dell'Umiltà e della Misericordia insieme, ecc.).

Le origini del modulo sono da ricercare nel dotto ambiente curiale avignonese degli anni venti-quaranta del Trecento.

L'elaborazione del tipo, ispirata dagli scritti devozionali di Agostino Trionfo (1243-1328), risale alla produzione tarda di Simone Martini. In essa la Vergine, che sorregge il Bambino in posizione stante, è seduta a terra, e perciò *hu-milis* nel senso etimologico del termine. La *Madonna dell'Umiltà* rivestì inoltre un ruolo importante nella genesi dell'iconografia quattrocentesca dell'*Hortus conclusus*, nella quale la terra su cui è seduta Maria è divenuta un prato fiorito: un'allusione al giardino dell'Eden dal quale l'umanità fu cacciata a causa del peccato di Eva.

3. Si diffonde il modello della *Madonna della Misericordia*, o *del Manto*, con l'ampio mantello protettore sotto le cui ali raccogliere, come "aquila grande" (così canta la lauda dei Servi *Ave Novella Femina*) i suoi nuovi figli (Barnaba da Modena, Genova; Giovanni di Paolo, Siena; Firenze, convento della SS.ma Annunziata; Pistoia, chiostro del convento della SS.ma Annunziata; Padova, Musei civici, già ai Servi; Vicenza, santa Maria di Monteberico, scultura; Verona, Santa Maria della Scala, bassorilievo; Venezia, ai Servi, bassorilievo; Padova, ai Servi, bassorilievo).

Già alla fine del Medioevo, Maria considerata Madre Nostra viene raffigurata quale *Vergine col mantello* o *Madre della Misericordia*, iconografia derivata da una leggenda cistercense, riportata da Cesario di Heisterbach. Teneramente, la Madre protegge sotto il suo mantello ampiamente aperto tutti quelli che hanno l'umiltà di affidarsi a lei.

Le più antiche testimonianze figurative, rintracciabili in ambienti francescani, si riferiscono a un perduto prototipo, forse elaborato in ambito crociato, in cui la Madonna seduta con il Bambino in braccio allarga un lembo del mantello a ricoprire uno o più personaggi inginocchiati. Nel primo quarto del Trecento tale modello venne abbandonato per una composizione simmetrica e statica, senza il Bambino, forse derivata dall'iconografia della *Madonna orante Blachernitissa*, diffusa in occidente in icone risalenti per lo più al XII secolo³.

Per quanto sia difficile localizzare e datare con certezza l'origine di entrambi i tipi, una lunga tradizione testuale chiarisce i referenti culturali sottesi al gesto di Maria: simbolo di concordia e di unione, ma anche segno di protezione usato nel rituale latino medievale dell'adozione dei figli orfani o nati da donne non sposate, come la stessa Maria, che già nella mistica cistercense del sec. XII era invocata come madre adottiva dei cristiani.

Lo spirito corporativistico delle prime immagini della *Mater misericordiae*, che ospitava sotto il suo mantello i soli membri della confraternita, non tardò ad aprirsi agli altri membri della comunità cittadina: laici, religiosi, donne, bambini. Così essa si trasformò in *Mater omnium*, evocazione di concordia e di unità sociale.

4. Iniziato in Germania, si diffonde il modello della *Madonna in pietà*, o *Vesperbild*, con la nuova attenzione al dolore da lei patito in comunione col Figlio (Clusone, Santa Maria del Paradiso; Jacopo da Montagnana, Padova, Santa Maria dei Servi; Bartolomeo Montagna, Vicenza, santa Maria di Monteberico; Pietro Vannucci, detto il Perugino, Galleria dell'Accademia, già alla SS.ma Annunziata; Vincenzo Civerchio, Brescia, Chiesa di Sant'Alessandro; ecc.).

5. Invenzione del XIV secolo è poi il modulo della *Madonna del parto*. La vergine gravida del Verbo della vita, muta madre del verbo silenzioso, è un glorioso segnale di vita innalzato proprio nel momento in cui la morte celebra la sua più grande festa, al tempo della peste nera.

Con questo intelligente riscatto dell'esistenza storica di Maria, siamo ormai lontani dalle proposte dell'iconografia orientale e dei primitivi italiani (Vitale da Bologna, Bologna, Santa Maria dei Servi; Battista da Vicenza, Santa Maria di Monteberico; Sansepolcro, Santa Maria dei Servi; Pietro di Cosimo, Firenze, Galleria degli Uffizi, già alla SS.ma Annunziata; ecc.).

6. L'*Annunciazione* è forse il soggetto più rappresentato presso i Servi, che dal XV secolo dedicano a santa Maria Annunziata quasi tutte le nuove fondazioni e moltissimi conventi

³ Cf. sul tema lo studio di E. Ronchi, *Iconografia della Madonna del parto*, in *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, libri Scheiwiller, Milano 2000, 27-33, e M.C. Visentin, *Maria Mater misericordiae*, in *Regina Martyrum*, n. 7, Torino 2000, 43-50.

dell'Osservanza. Non quindi la celebrazione di glorie o privilegi di Maria, ma la sua scelta, il suo sì diventa no paradigma di vita e di devozione.

Dalla *Domina gloriosa* alla *Virgo oboediens* dell'Annunciazione (Jacopo Bellini, Brescia, Sant'Alessandro; Tommaso da Modena, Treviso, Santa Caterina; Giovanni di Bartolomeo Cristiani, Pistoia, SS.ma Annunziata; Pesenti Andrea e Galeazzo, Casalmaggiore, Madonna della Fontana; Nicolò di Liberatore, detto l'Alunno, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, già in Santa Maria Nova; Antonio e Bartolomeo Vivarini, Varese, Villa Gazzada, già alla SS.ma Annunziata di Rovato; Marco Palmezzano, Forlì, Pinacoteca, già nella chiesa di San Pellegrino; Lazzaro Bastiani, Venezia, collezione privata; Matteo di Giovanni, Sansepolcro, Santa Maria dei Servi; Cosimo Rosselli, Firenze SS.ma Annunziata; nielli del *Mare Magnum*, Firenze, SS.ma Annunziata; Codice Rustici, Firenze; ecc.).

7. Tra i moduli iconografici che raggiungono la massima diffusione, mentre persiste quello della *Madonna in Maestà* attraverso numerosissimi affreschi soprattutto votivi, un rilievo particolare ottiene quello in assoluto più semplice, la *Madonna col Bambino*, spesso nell'atteggiamento della tenerezza. Repertoriato dal *Calendario delle Icone dei Servi*, a cura di Fiorenzo M. Gobbo, in decine e decine di esemplari, esso convoglia spesso la più diretta, sobria e immediata pietà e devozione di innumerevoli frati (Bologna, Santa Maria dei Servi; Ferrara, Santa Maria della Consolazione; Todi, Chiesa di San Filippo; Sant'Angelo in Vado, duomo, già in Santa Maria dei Servi; Nicolò Solimano e Liberale da Verona, Rovato, SS.ma Annunziata; Gentile da Fabriano, Ancona, Santa Maria dei Servi, già a Pesaro, Madonna delle Grazie; Matteo di Giovanni, Siena, Pinacoteca Nazionale, già ai Servi; Fiorenzo di Lorenzo, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, già in Santa Maria Nova; Jacopo Bellini, Milano, Pinacoteca di Brera, già in Santa Maria dei Servi di Casalfiumanese; Cosimo Rosselli, Firenze, SS.ma Annunziata; ecc.)

8. Lo schema compositivo che sembra prevalere su tutti, almeno quantitativamente, è quello della Madonna con Bambino e santi, la *Sacra Conversazione*. In essa si intreccia il sogno della città di Dio con la storia di uomini e donne concreti; in essa la Vergine Maria è vista come la Dimora di Dio tra gli uomini, su di lei e il Figlio convergono tutte le linee, gli sguardi, le attese.

Nelle *Sacre Conversazioni* si condensa il bisogno di contemplazione e di ascolto, di rapporto con l'infinito dell'uomo religioso che ha scelto il convento, e insieme il modello, il riferimento concreto al finito, alla mediazione storica, alla regola di vita di persone che sono andati avanti ed hanno indicato la via. La scelta dei santi, oltre che alla storia dell'Ordine o della fondazione, rimane comunque legata in modo eminente a devozioni particolari e alla loro funzione apotropaica di protezione da specifici mali (Maestro del Vescovado, S. Angelo in Vado, duomo; Tommaso da Modena, Treviso, convento di S. Caterina; Scuola di Marco Zoppo, Budrio, Pinacoteca comunale; Lorenzo Monaco, Santuario della Madonna del Sasso; Andrea Orcagna, Firenze, Galleria dell'Accademia; Lippo di Dalmasio, Bologna, Santa Maria dei Servi; Anonimo senese del 1346, Todi, San Francesco; Anonimo degli inizi del sec XV, Padova, Musei Civici, già in S. Maria dei Servi; Anonimo tedesco del sec. XV, San Marino, Valdragone; Scuola fiorentina dei sec. XIV-XV, Montesenario, Firenze).

TAVOLE

1. ANONIMO DEL SEC. XIV

Maria allatta il Bambino Gesù

affresco, Perugia, chiesa di San Fiorenzo ai Servi

Numerosi testi liturgici, teologici e agiografici del Medioevo rivelano come la religiosità mariana fosse legata anche a dimensioni corporee. Una lingua che si serviva di metafore corporee non suscitava scandalo né imbarazzo.

I lettori di oggi si potrebbero stupire dell'audacia della mistica amorosa e delle ricorrenti metafore legate al seno che costellano racconti e rappresentazioni iconografiche di eventi miracolosi.

Non vale invece la pena interrogare le ragioni profonde dei miracoli del latte di Maria raccontati dalla letteratura agiografica, dai testi raccolti nei conventi e dall'arte del XIV secolo?

Il tentativo dei teologi medievali di mettere la simbologia insita nella natura umana al servizio della rivelazione cristiana non vacomunque inteso in senso restrittivo. Certo il latte era un alimento fondamentale. La simbologia ad esso legata cercava dunque di esprimere l'azione di Maria come forza vitale. Nasceva da una religiosità che non separava interno ed esterno, anima e corpo, spirito e sensi.

Per i poeti e per gli scrittori del medioevo rinunciare alle figure della poesia amorosa per esprimere l'amore religioso avrebbe comportato una mutilazione insensata. Il linguaggio corporeo degli amanti venne così tradotto in immagini di edificazione religiosa. "Latte di Maria": per l'uomo del medioevo è qualcosa di naturale e soprannaturale ad un tempo; annuncia la maternità, e promette soccorso. In ogni caso è oggetto di venerazione e pietà. I seni di Maria ne rivelavano l'essenza: la sua premura di madre, la sua forza dispensatrice di vita e di salvezza.

In quest'affresco della metà del XIV secolo una madre giovanissima e dolce, assisa su uno sgabello di legno, offre il seno al bambino Gesù. Nello stesso tempo ella offre all'orante il benedetto frutto del grembo, con uno sguardo gravido di speranza e di grazia. Priva di decorazioni auree e di vesti sontuose, prelude già al tipo della *Madonna in Umiltà* che allatta il bambino seduta a terra.



2. ANONIMO DELLA METÀ DEL SEC. XV

Madonna dell'umiltà

affresco (1466), Rovato, convento dell'Annunziata

Nel chiostro completato nel giugno del 1464, come riferisce l'iscrizione su un capitello pensile della parete orientale – MCCC-CLXIII DIE XX IUNII NOTIATAE SERVORUM MARIE MONTIS ROVA-DI – un affresco della *Madonna dell'Umiltà* raffigura la Vergine inginocchiata davanti al Bambino depresso per terra su un lembo del mantello. Non ci sono troni né angeli, né ori e decorazioni, ma la massima spogliatezza, a testimoniare l'essenziale dell'avventura dello spirito. Il paesaggio, che dai primi anni del Quattrocento sostituisce i fondi oro, qui è appena accennato: il tema ha la sua efficacia nella dolcezza dei volti e nella ricerca di qualcosa di estatico e di immateriale.



3.1. BARNABA DA MODENA (noto 1346-1383)

Madonna della Misericordia

tempera su tavola, 1363, Genova, chiesa di Santa Maria dei Servi.

Nella tavola dipinta per la confraternita della Misericordia che aveva sede presso la chiesa dei Servi, l'alta figura di Maria con il manto disteso è volta a difendere dall'ira del cielo – le frecce scagliate dagli angeli – la comunità cittadina composta da uomini e donne di diverso ceto, guidata da un vescovo domenicano e da un frate dei Servi.

Il mantello di Maria diventa una frontiera, ma è anche un'abside che raccoglie in preghiera. Soprattutto appare come uno scudo: le lance, i dardi, i giavellotti scagliati dall'alto si piegano prima di colpirlo e quando lo raggiungono, rimbalzano o si spezzano. C'è come «un'ira che sovrasta» secondo l'espressione del Battista (cf. *Matteo 3, 7*), sono ben vive ancora le ossessioni della grande peste. Barnaba da Modena esercitò notevole influenza con dipinti caratterizzati da minuzie descrittive, composizioni affollate, sontuosità conferita dall'uso abbondante dell'oro che accompagna contorni di ondulata eleganza gotica.



3.2. GIOVANNI DI PAOLO (1403-1482)

Madonna del Manto

tempera su tavola, 1480, Siena, San Clemente ai Servi.

La tavola che Giovanni di Paolo dipinse per la chiesa dei Servi di Siena mostra la madre di Dio, in portamento regale, vestita di una ricca tunica di porpora sulla cui fascia decorativa, a forma di croce, è dipinto il volto adulto di Cristo e una serie di santi e profeti. Il velo che le incornicia il volto, la corona, i quattro angeli che si affacciano dietro il manto, il fondo oro fanno pensare che la piccola folla di fedeli raccolta ai suoi piedi non cerchi rifugio e protezione sulla terra, non c'è, infatti, segno di pericolo, ma già goda della gioia celeste insieme a due santi dell'Ordine che sono Filippo e Giuliana.

La funzione di Maria non è quindi presentata come presidio e difesa, ma forse si è inteso piuttosto illustrare visivamente, collocandole tra tempo ed eterno, le parole della *Salve Regina*, dove appunto è invocata come madre di misericordia : rivolgi a noi gli occhi tuoi misericordiosi e mostraci dopo questo esilio Gesù il frutto benedetto del tuo grembo.

La Madonna della misericordia nasce anche come evoluzione del modulo della Madonna del parto. In molte raffigurazioni fra Tre e Quattrocento la Vergine del manto è spesso rappresentata con le caratteristiche della Vergine gravida: il ventre arcuato, la cintura alta, le pieghe della tunica a sottolineare la rotondità del grembo, il Bambino raffigurato simbolicamente in un clipeo posto sul seno di Maria.

I pittori hanno mostrato come un trasferimento di maternità: la Vergine non più gravida del figlio è ora gravida di tutti i suoi figli, della intera Chiesa che ha in lei la madre. Arte e preghiera fanno parte della stessa spiritualità.



4. BARTOLOMEO MONTAGNA (1449-1507)

Pietà

tempera su tavola, cappella primitiva, Monteberico, Vicenza.

Il termine “Pietà” allude a una scultura o pittura in cui Maria tiene in grembo il Figlio depresso dalla croce, oppure è presente con altri personaggi a formare un “Compianto” davanti al corpo del Cristo morto.

L'iconografia della *Pietà* si afferma nel corso del XIV secolo, come evoluzione delle rappresentazioni figurative del Calvario che, soprattutto nel secolo XIII, ricalcavano con efficacia il dramma raccontato al vivo dalle laudi e dal teatro sacro popolare. Quando il senso della responsabilità collettiva andrà declinando col cambiare di situazioni storiche e sociali e andrà accentuandosi il peso del peccato del singolo, allora anche Maria rimarrà sola, a tu per tu con il fedele al quale offrirà il corpo esangue del figlio.

La tipologia della *Mater dolorosa*, a sé stante e non inclusa in una scena della passione, nasce, si sviluppa ed è profondamente sentita in periodi storici di particolare tensione e travaglio. In occidente la devozione all'Addolorata, prima di trovare la sua codificazione liturgica negli uffici *de compassione* (dal sec. XIV) o nelle messe (dagli inizi del XV), ha trovato fertile terreno nella religiosità popolare che da sempre ha avuto epicentro e acme nei giorni della settimana santa. Con la rivoluzione spirituale degli Ordini mendicanti accade poi un fatto capitale: si comprende «doversi amare l'umanità di Cristo per poter amare la sua divinità» (Heidewich).

Questo atteggiamento spirituale, centrato dapprima sul mistero dell'incarnazione, troverà espressione altissima nel mistero della passione e morte, coinvolgendo nella meditazione e nella contemplazione anche la Madre del Signore.

Nell'affresco del Montagna, il corpo di Cristo, disegnato a tinte tenui, quasi senza peso, è sorretto da una Madre regale e forte, come se egli fosse tornato bambino a dormirla in grembo. Lo sguardo di Maria si fa muta invocazione e fremito di speranza. Luce e colore definiscono lo spazio, mentre il paesaggio appena accennato determina meditative atmosfere di grande dolcezza e armonia.



5. BATTISTA DA VICENZA (1375-1438)

Madonna del parto o Madonna del Magnificat.

affresco, sacrestia della basilica di Santa Maria, Montebelluno, Vicenza.

Riapparsa solo nel 1932, dopo essere stata per secoli celata sulla parete meridionale, unico lato superstite del primitivo piccolo santuario gotico di Montebelluno eretto nel 1428, l'opera mescola una saldezza di mole ancora romanica nella composizione e un raffinato linearismo proprio del gotico internazionale. La Vergine è seduta su di un prezioso sedile marmoreo, adorno di decorazioni in paste vitree; la tenda rossa del dossale trasforma il sedile in trono e sostituisce il drappo sostenuto dagli angeli che, fino a tutto il '300 è segno di regalità. La Vergine siede in posa frontale, in un atteggiamento che esclude ogni possibile rapporto con un qualche personaggio posto di lato (ad esempio un angelo annunziante).

Tiene il capo leggermente inclinato di lato, con una sottolineatura di umanissima dolcezza o forse di stanchezza, e le belle mani affusolate tengono aperto un libro posato sulle ginocchia, sulle cui pagine risaltano le parole: *magnificat anima mea dominum et exultavit*. Il titolo di *Madonna del Magnificat* subito attribuito all'affresco, s'identifica perciò con il soggetto rappresentato. Esso altro non è che una Madonna del parto, fatta frescare da qualche gestante, per impetrare l'assistenza della Vergine nel momento tanto temuto del parto.

Ma proprio la presenza del testo evangelico porta questa immagine oltre l'ambito puramente apotropaico e la presenta come «altissimo esempio di creatura orante», icona della silenziosa vita di adorazione dei frati e dei fedeli. Tracciando idealmente le due diagonali della composizione constatiamo che il loro punto d'intersezione, in altre parole il centro del dipinto, coincide non con il libro aperto, ma con il ventre gravido: è il Verbo che s'incarna il perno, il punto di congiunzione, il centro d'ogni significato.



6. IGNOTO TOSCANO DELLA METÀ DEL SEC. XIV

Annunciazione

Firenze, SS.ma Annunziata

La testimonianza d'archivio dell'immagine di Cafaggio è attestata verso la metà del 1300; e la leggenda del dipinto da mano angelica – tramandata fino a noi con poche varianti – appare per la prima volta nel *Dialogus fratris Pauli florentini de Origine Ordinis Servorum ad Petrum Cosmae* (1465 ca.) dell'umanista Paolo Attavanti. «Narrami, ti prego» dice Pietro di Cosimo de' Medici al suo interlocutore fra Mariano dei Servi, «in che modo sia cresciuta in tutto il mondo questa vostra devozione all'Annunziata, e per qual motivo o ragione è assurta a tanta fama».

La leggenda è simile a quella di altre immagini dette “achero-pite”, non fatte da mano d'uomo. Un pittore di santa vita, un certo Bartolomeo, riceve dai frati l'incarico di dipingere, nel 1252, l'*Annunciazione* per l'oratorio di Cafaggio. Lavorando all'affresco, Bartolomeo sente tutta la difficoltà di raffigurare degnamente la Vergine, e moltiplica preghiere e digiuni per chiedere luce e guida al suo pennello. Una mattina, finalmente, trova l'immagine della Madonna già dipinta «*per Angelorum manus*».

Da ciò si possono trarre conclusioni di carattere storico: nel 1287 un'immagine dell'Annunziata si trovava certamente in S. Maria di Cafaggio – altrimenti non si spiegherebbe la “sagra” cittadina in questo luogo il 25 marzo –; è certo, dai caratteri stilistici, che l'attuale affresco è lo stesso di cui si parla nei documenti del sec. XIV; e ci sembra anche logico che la leggenda riportata dall'Attavanti abbia origini molto più remote della tradizione scritta.

La nostra *Annunciazione*, nelle linee compositive, è del sec. XIV, anche se il volto della Vergine – dopo l'ultimo restauro – dichiara un intervento della prima metà del sec. XV. Ma è verosimile che sotto l'intonaco dell'attuale affresco si celino i resti di un dipinto del sec. XIII, tanto più che, in passato, non si avevano scrupoli a decidere di “aggiornare” al gusto corrente l'immagine taumaturgica: per l'Annunziata, questi aggiornamenti sono documentabili per almeno quattro secoli.



7. IACOPO BELLINI (Venezia 1396-1470)

Madonna col Bambino

tela su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera, prov. dalla chiesa dei Servi di Riviera di Casalfiumanese, Bologna

Nell'impianto frontale della Madre che porge il Bambino benedicente, lo sguardo assorto in pensosa meditazione, il volto luminoso ornato da un velo leggero e prezioso, e nella dolce intonazione dei colori, Jacopo Bellini induce ad un senso di pacata dolcezza e regale imponenza. I suoi fragili ma inequivocabili tentativi di conferire naturalezza alle immagini si traducono, in questo caso, nella semplicità dei contorni, nel chiaroscuro morbido che tornisce le figure e le stacca dal fondo, nello scorcio delle gambe del Bambino che permette di misurare sia pure approssimativamente la profondità spaziale. La solennità ieratica, tuttavia, ancora rigida e con ricordi gotici nell'ornato, è moderata dal gesto umano della Madre di far apprendere al figlio il gesto della benedizione. La tela è firmata e datata 1448.



8. AGNOLO GADDI (1369-1396)

Sacra Conversazione: la Madonna allattante fra i santi Giovanni Battista, Antonio abate, Caterina e Maria Maddalena

Firenze, Galleria dell'Accademia, prov. dalla SS.ma Annunziata

Questa tavola sembra sottolineare un momento di ripensamento, forse di crisi, di Agnolo Gaddi rispetto ai moduli giotteschi. Questa Madonna in trono cerca di ricalcare Giotto, ma vi riesce solo esteriormente, e il palese riferimento all'impianto della Madonna di Ognissanti è portato qui su un piano puramente decorativo, quasi più arcaico del modello a cui si ispira: la profusione dell'oro e la varietà del colore corrispondono infatti ad uno spirito già gotico, alla ricerca di un clima lussuoso e raffinato. Le figure allungate e dotate di una profonda astrazione si stagliano irreali contro il fondo oro, in un isolamento smisurato e carico di malinconia, nonostante il tacito dialogare degli sguardi. Anche il colore, ricchissimo, ha una funzione eminentemente decorativa, così come le stoffe ornate e decorate, i fiori luminosi e impreziositi.



BIBLIOGRAFIA

- P. AMATO (a cura), *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*, Roma 1988.
- P. AMATO, *Arte/Iconologia*, in *Nuovo Dizionario di Mariologia* (a cura di S. De Fiores e S. Meo), Paoline, Milano 1986, p. 138-154. E. CASALINI, *Da una casupola nella Firenze del secolo XIII*, Firenze 1990.
- G. HEIN-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, IPL, Milano 1982. F.M. GOBBO (a cura di), *Icone dei Servi. Calendari dal 1983 al 2002*. J. LAARHOVEN (van). *Storia dell'arte cristiana*, Milano 1999. A. VAUCHEZ, *Maria*, in *Dizionario enciclopedico del Medioevo*, II, Parigi-Roma-Cambridge 1998, 1136-1139.
- D.M. MONTAGNA, *Le antiche icone mariane dei Servi (secoli XIII-XVI): verso una riscoperta*, in "Moniales ordinis Servorum" 13-15 (1982-84), p. 13-20.
- E. RONCHI (a cura), *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, Libri Scheiwiller, Milano 2000. K. SCHREINER, *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Donzelli, Roma 1995.
- M.C. VISENTIN, *La pietà mariana nella Milano del Rinascimento*, NED, Milano 1995.

2. ICONOGRAFIA DEI SANTI E BEATI OSM

L'iconografia relativa ad uomini e donne dei Servi, "gloriosi" per santità di vita, divenuti in seguito o anche subito oggetto di venerazione, di riconoscimento del culto o di canonizzazione, può riguardare sia quelli vissuti nel primo secolo di storia dell'Ordine, tra metà Duecento e metà Trecento, che quelli del Quattrocento inclusi negli anni presi qui in esame. Tra i primi godono di una qualche testimonianza iconografica, segno ineccepibile di culto: i Sette Fondatori, l'ultimo dei quali, Alessio, morto tra 1303 e 1310 (canonizzazione nel 1888); Filippo Benizi da Firenze (†1285, canon. 1681), il più ricorrente, e con lui talvolta Pellegrino Laziosi da Forlì (†1345ca., canon. 1726) o Giovanna da Firenze (†1318?, approvazione culto 1828), e inoltre Gioacchino (†1305, approv. culto 1609) e Francesco (†1328, approv. culto 1743), ambedue da Siena, Andrea da Borgo Sansepolcro (†1315, approv. culto 1806) e Tommaso da Orvieto (†1343, approv. culto 1768). Per quelli venuti a morire prevalentemente nella seconda metà del Quattrocento, con un intervallo dai primi di più di un secolo, disponiamo limitatamente di raffigurazioni per Elisabetta Picenardi da Mantova (†1468, approv. culto 1804) e abbondantemente per Giacomo Filippo Bertoni da Faenza (†1483, approv. culto 1761), mentre ne è tra l'altro privo Bonaventura da Forlì (†1491, approv. culto 1911), di cui abbiamo però la descrizione di un contemporaneo che ne delinea incisivamente i tratti salienti. Non mancano, unitamente all'uno o l'altro dei precedenti, immagini di beati dei quali non si è avuta un'approvazione ufficiale di culto o, in alcuni casi, delineature dello stemma dell'Ordine.

Per i Sette Fondatori non si conoscono raffigurazioni dopo quella del 1333, del periodo dunque precedente, dovuta a Taddeo Gaddi, di cui si ha solo una descrizione del secolo XVIII, collocata al centro della predella della tavola per l'altare maggiore della chiesa dei Servi di Firenze che sintetizza l'origine dei Servi, con la Madonna vestita da un nero manto di vedovanza al centro, affiancata dai santi Pietro martire e Agostino e ai cui piedi si trovano, sembra senza segni di aureola o raggi intorno al capo, tre frati per ognuno dei lati che la guardano con devozione mentre un altro viene da lei coperto con il suo manto, segno di protezione. A meno che i Sette non si vogliano riconoscere in uno dei due gruppi di frati che compaiono nella Madonna di misericordia della metà del secolo XV, rinvenuta su di una parete del convento dell'Annunziata di Firenze, che tiene appunto sotto il manto, genuflessi e senza alcun segno particolare attorno al capo, a destra sette frati e sei a sinistra (perché non lo stesso numero d'ambo i lati?), che potrebbero raffigurare, nel contesto di una "riscoperta" e rinascita del Monte Senario dall'inizio del secolo e del sorgere dell'Osservanza affermatasi per alcuni anni anche a Firenze, i Sette Fondatori e i sei primi frati risaliti sul Monte nel 1404 o subito dopo.

Anche singolarmente tre soltanto dei primi Padri dell'Ordine compaiono, senza che si dica trattarsi dei Fondatori, nella serie di beati effigiata negli otto nielli che decorano gli angoli della preziosa coperta dell'originale del *Mare magnum* di Innocenzo VIII del 1487 conservato presso il convento di Firenze e appaiono espressione dell'ambiente prossimo al generale Antonio Alabanti, raffiguranti sul *recto*, intorno all'immagine dell'Annunziata, i beati e le beate: «Pellegrino da Furlì» che tiene nella destra un crocifisso, «Buonfigliolo da Firenze» che legge in un libro tenuto aperto tra le mani, «Iacopo Filippo da Faenza» con una croce tra le mani, «Riccadonna da Cremona» (nota nei *Triumphs* del Borro e nei *Catalogi* contemporanei dei beati ma non conosciuta altrimenti) con una corona in mano e al centro della veste un sole raggiato; sul *verso*, intorno allo stemma dell'Ordine (*M* e *S* intrecciati, sormontati da una corona e attraversati da un virgulto di giglio che emerge in tre fiori al di sopra della corona stessa cui sovrastano le parole *Ave Maria*), altri beati e beate: «Francescho da Siena» con un cuore in cui è scritto *Ave* nella destra e un libro nella sinistra, «Manetto da Firenze» con un teschio in mano segno di ritiratezza meditativa, «Filippo de' Beniti» con un giglio nella destra e un libro nella sinistra, «Gianna da Firenze» con gli stessi segni di Filippo nelle mani. Tra essi solo Bonfiglio e Manetto si riferiscono alle origini e si trovano con fra Alessio da Firenze, dopo Filippo, nei detti *Catalogi*, mentre nella prima lista conosciuta dei Sette fornitaci dal *De origine Ordinis* dell'Attavanti di circa il 1465 compaiono di questi tre solo Bonfiglio e Alessio.

Le diverse serie figurative del periodo in esame comprendono invece altri beati, primo sempre tra tutti Filippo Benizi. Si tratta di nove tondi con figure di frati, forse beati ma senza nome, riemerse in un arcone della cappella affrescata da Vitale da Bologna nel 1350-1359 in Santa Maria dei Servi della stessa città, una delle quali, con raggiera attorno al capo e un libro aperto in mano, sembra doversi identificare con lo stesso Filippo. Poi, gli altri otto tondi della cappella di San Giuseppe già Spinelli della chiesa dei Servi di Siena di fine Trecento, con scritto il nome dei singoli beati: Filippo da Firenze, Gioacchino da Siena, Tommaso «de' Massa» (Massa Trabaria o di Orvieto o di Sant'Angelo in Vado), Giovanni di Sassonia (manca di notizie ma é noto a *Catalogi* e autori fine Quattrocento), Andrea da Borgo e Pellegrino da Forlì. Si può anche considerare come ulteriore serie di beati quella offerta dalle miniature che ornano le lettere iniziali del manoscritto del 1484 delle *Quin-quae vitae* di beati dell'Ordine scritte nel 1483 dal senese Nicolò Borghese (1432-1500), conservato all'Arch. Gen. OSM, che ai fogli 5, 10v, 15, 24 e 31 ritraggono, tutti con raggiera, Filippo con libro nella destra e un giglio a tre fiori nella sinistra, i due beati senesi: Gioacchino in ginocchio e a mani giunte ai piedi della Madonna con Bambino e Francesco con giglio triforme nella sinistra, Pellegrino forlivese, con un teschio nella sinistra, Giacomo Filippo faentino inginocchiato dinanzi al Crocifisso; si tratta, per i primi quattro, di beati dei quali si disponeva di biografie più antiche e del “nuovo” beato faentino morto nel maggio 1483 per il quale il Borghese aveva ottenuto “in loco” informazioni orali in parte dovute al padre del beato.

Presente in tutte queste serie, Filippo Benizi lo sarà eminentemente, come figura più rappresentativa dei Servi, in tutta l'iconografia del momento che lo qualificherà ripetutamente come “primo generale”, invece di quinto quale era stato in realtà, mentre fuori dell'Ordine verrà anche detto, alla fine del secolo XV, suo fondatore. Questo, in corrispondenza ai ripetuti sforzi allora effettuati, dal generalato di Andrea da Faenza a quello di Antonio Alabanti, cioè dal 1374 al 1495, per ottenerne la canonizzazione.

Anonimo seguace di Nicolò di Pietro (fine sec. XIV-inizio XV), *Il beato Filippo Benizi “primus generalis”*.
Treviso, convento di Santa Caterina.



La prima raffigurazione pittorica che lo ritrae per intero, nel contesto di un culto già attribuitogli a Todi (*miracula* raccolti subito dopo la morte, *elevatio* del corpo nel 1317) e a Firenze, era stata quella dell'affresco del coro dei frati in San Marco di Todi del 1346 in cui, con raggiera dei beati e un ramo simbolico in mano, trasmette a san Pietro l'anima accolta dalla Vergine e da lei incoronata all'uscita del purgatorio. Il tema sarà anche presente nel cappellone detto degli Spagnoli di Santa Maria Novella di Firenze del 1366-1368 di Andrea di Bonaiuto che, eseguendo un programma iconografico *speculum* dell'Ordine dei Predicatori, lo incentra in san Domenico che conduce alle porte del Paradiso le anime purificate mentre un frate seduto tocca la fronte di un penitente inginocchiato ai suoi piedi, e troverà un richiamo nel maestro di San Primo dei Servi a Pavia del 1496 che raffigura Cristo giudice con i dodici apostoli e sotto anime che escono dal purgatorio (?) accolte da Maria e rivestite da angeli, primo tra loro un frate in ginocchio (con aureola?) che abbraccia uno degli stessi angeli. Anteriormente é probabile che i veri lineamenti del volto del santo ci siano giunti attraverso la maschera fatta fare dai genitori nel 1272 essendo lui ancora vivente o dopo la sua morte, passata dai Benizi, al momento della loro estinzione, ai Guicciardini e da essi ai frati dell'Annunziata del secolo XVI; confrontando – rileva il Casalini – le proporzioni della stessa con i resti del corpo... conservati a Todi se ne può dedurre che «era di taglia minuta, ... inferiore a m. 1,70, di salute forse cagionevole..., il volto ovale, la fronte alta, gli occhi grandi sotto le arcate sopracciliari, il naso forte e regolare, le labbra fini e la mascella ben pronunciata».

Una cinquantina d'anni dopo la raffigurazione di Todi si ha il significativo affresco di Santa Caterina di Treviso, di anonimo seguace di Nicolò di Pietro (attivo fine secolo XIV-inizio XV), con cinque figure erette: al centro Cristo di resurrezione con mani alzate mostranti le piaghe gloriose e che ha a destra e a sinistra la Vergine d'intercessione e santa Caterina d'Alessandria nell'atto di presentare ciascuna quattro fisionomie di frati inginocchiati ai loro piedi e all'estremo, sui due lati, il beato Filippo Benizi detto *primus generalis* con barba assai corta e mani giunte in preghiera e il beato Pellegrino da Forlì, senza barba, che mostra un crocifisso, con metà della figura danneggiata nel corso del tempo.

Nel secolo XV Filippo viene inserito da solo nella scena dell'Annunziazione, in basso, fra l'angelo e Maria, per intero e in ginocchio, indicato quale «Santo Filippo de Benizi», nell'acquarello del codice Rustici del 1425 conservato nel seminario del Cestello di Firenze, e a mezzo busto e volto sempre in preghiera verso l'Annunziata ma non identificato, nella miniatura posta nell'alto del primo foglio del codice 409 dell'Arch. Gen. OSM della seconda metà del secolo XV contenente



Anonimo seguace di Nicolò di Pietro (fine sec. XIV-inizio XV),
Il beato Pellegrino da Forlì. Treviso, convento di Santa Caterina.

la *Legenda* del beato nella versione detta *vulgata*. Poi ancora interamente nel foglio iniziale del codice 1402.E.8 delle *Antiquae constitutiones* dell'Ordine, posteriore al 1420, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, dove appare seduto in cattedra, con aureola e designato con le lettere *S* e *F* sovrapposte, mentre insegna a un gruppo di frati riuniti ai suoi piedi, quasi ad indicarlo come autore dell'antica opera legislativa. Più tardi, una xilografia del secondo Quattrocento della Biblioteca Classense di Ravenna mostra il «Beatus Philippus de Florentia» con raggiera in capo, il sole raggiato sul petto (motivo che tornerà nella pala bergamasca di Giovanni Cariani nella prima metà del secolo successivo, ora a Brera), un libro nella destra e un cartiglio nella sinistra con le parole «*servus tuus sum in Ordine Servorum*», e sopra una Madonna con Bambino, seduta per terra (Madonna dell'umiltà?), che lo riveste dell'abito dei Servi o lo pone sotto il suo manto protettivo, xilografia che fa parte di un ciclo di incisioni comprendente vari santi tra cui Agostino, Domenico e Pietro martire. Contemporaneamente, in una stampa del 1460-1489 conservata al British Museum di Londra, il «Beatus Philipus [sic] de Florentia Ordinis Servorum» tiene nella destra un giglio a tre fiori e nella sinistra un libro aperto con le parole «*Servus tuus sum ego et filius*», schiaccia un piccolo demonio, ha il capo ornato da una raggiera e da una corona, mentre un'altra è tenuta da due angeli sormontati dal Cristo che ne tiene pure una tra le mani, e nel festone, sopra l'arcata, è delineato in uno scudo lo stemma dell'Ordine, già descritto, sostenuto da due angeli con coda a pesce e due mascheroni all'estremo, sormontato pure da corona, e ai due lati, in sei quadretti per parte, sono raffigurati dodici episodi relativi alla vita e ai miracoli del beato, alcuni dei quali sconosciuti ad altre fonti. Da considerare infine le formelle della parte interna del tetto della chiesa di San Marco di Todi, invisibili a causa del soffitto posteriore e riapparse in un sopralluogo di alcuni decenni addietro decorate con raffigurazioni della Vergine, del beato Filippo con giglio e con stemmi dell'Alabanti, relativi ai lavori di ristrutturazione della chiesa stessa intrapresi negli anni 1492-1493.

Numerosi poi i casi in cui Filippo è contrapposto, dentro una composizione centrata sulla Vergine e sempre alla sua destra, ad un altro santo o beato legato direttamente o indirettamente all'Ordine. A Rovato, convento dell'Osservanza che si propone il ritorno al dettato della regola agostiniana, nell'ancona del 1452 in cui compare al centro, intagliata da Clemente Tortelli da Chiari, la scena dell'Annunziata, le due figure degli scomparti laterali, dipinte da Antonio e Bartolomeo Vivarini, rappresentano il «bt. Agustinus» e il «bt. Philippus». Storie dello stesso legislatore sono del resto dipinte nel 1480 nel secondo chiostro dell'Annunziata di Firenze, significativamente vicino al noviziato e all'infermeria, da Stefano d'Antonio. Più frequentemente la figura di riscontro è rappresentata, già dal terzo decennio del secolo XV e congiuntamente agli sviluppi del "Consortio" o Terz'Ordine, da una santa donna o, nella seconda metà del secolo, dal beato Pellegrino già presente a Treviso. A Siena, nel 1431, Giovanni di Paolo dipinge, appunto per le sorelle del Consortio, un'ancona della Madonna del manto, con un beato con aureola [Filippo] e una beata pure con aureola e con suore ammantate di nero; a Ferrara, una miniatura posta in calce ad una lettera di fraternità inviata il 1 aprile 1445 dal generale Nicolò da Perugia al marchese di Mantova Ludovico III Gonzaga, rappresenta la Madonna col Bambino cui il «Beatus Philippus» detto *primus generalis*, e a sinistra una «Beata Ioanna», ambedue con aureola, presentano il marchese con il figlioletto e la marchesa Barbara di Brandeburgo con la figlioletta; a Perugia, nel 1466, il gonfalone dipinto da Nicolò di Liberatore detto l'Alunno per la Confraternita dell'Annunziata o dei legisti di Santa Maria Nuova, sotto la scena centrale dell'Annunziata sormontata dal Padre con angeli, rappresenta un gruppo di uomini, di cui alcuni legisti, e donne, tra le quali una ammantata di nero, presentate da un beato e una beata dei Servi con raggiera ma senza indicazione del nome: la beata non può essere identificata con Giuliana da Firenze di cui fa parola per primo intorno al 1465 Paolo Attavanti ma probabilmente con Gianna, pure da Firenze,



Madonna con Bambino, alla quale il *Btus Philippus primus generalis* e la *Bta Joanna* presentano rispettivamente il marchese Ludovico III Gonzaga con il figlio e la marchesa Barbara di Brandeburgo con la figlia. Miniatura posta in calce alla lettera di partecipazione dei beni spirituali inviata al marchese dal priore generale dei servi fra Nicolò da Perugia il 1° aprile 1445. Mantova, Archivio di stato, fondo Gonzaga, busta 3348.

già indicata autorevolmente dal generale Nicolò e che ricompare una ventina d'anni dopo, come unica beata fiorentina, nei nielli del *Mare magnum* (una «beata Giana de Macigni da Firenze nostra suora d'abito» è pure unicamente indicata sotto il 1318 da Nicolò di Manetto da Pistoia nel suo *Opusculum* per suore dell'Ordine del 1497). Il beato Pellegrino ritorna: nella *Presentazione al tempio* del 1466-1468 dipinta per l'altare grande della chiesa dei Servi a Prato da Filippo Lippi con Madonna, Giuseppe e quattro santi, due per lato e, ai piedi e in ginocchio, due frati con raggiera e a mani giunte, probabilmente Filippo e Pellegrino; nel gonfalone perugino del 1476 di Benedetto Bonfigli della chiesa di San Fiorenzo dell'Osservanza dei Servi (nel 1463 le era stata attribuita la chiesa di Forlì dove si conservavano i resti dello stesso Pellegrino) con Madonna orante volta verso il Bambino eretto su di un cesto di fiori portato da angeli e recante nel corpicino le piaghe della Passione, con cartiglio deprecante l'epidemia di peste e in basso quattro santi volti a protezione di un gruppo di uomini (fra cui un frate) e di donne, e due dei quali, posti all'esterno e con raggiera dei beati, l'uno con giglio nella sinistra e l'altro con un crocifisso, sono identificati come Filippo e Pellegrino da due miracoli per ciascuno ritratti nella finta predella; nel polittico del 1484 di Antonio da Firenze per Santa Maria dei Servi di Venezia, ora a Sant'Elena, con il «B. Philippus de Florentia» recante un giglio nella destra e un libro nella sinistra e il «B. Peregrinus de Forli-vio» con crocifisso nella destra e libro nella sinistra, ambedue con raggiera; nella pietà di Santa Maria del Paradiso di Clusone (Bergamo), dove la Madonna, seduta e con una nuda croce decorata dai segni della passione dietro le spalle, porta sulle ginocchia il corpo del Figlio piagato avendo a sinistra, con le mani incrociate e un giglio, Filippo, e sulla sinistra Pellegrino con gamba ulcerata scoperta su cui poggiano i piedi del Cristo.

Lo stesso Filippo compare anche in altre chiese dell'Ordine ma con santi ad esso non appartenenti: nel 1445 circa, a Venezia, Michele Giambono dipinge per l'altare maggiore di Santa Maria Nuova o San Giacomo della Giudecca il polittico di san Giacomo con santi tra i quali Filippo che tiene aperto tra le mani un libro con la scritta: «*Servus tuus sum ego et filius ancille tue*»; nel 1456 a Città di Castello, nel dipinto di santa Maria delle grazie di Giovanni Piamonte, la Vergine in trono con il Bambino e sotto due angeli è posta tra due santi: Filippo a mani giunte e con aureola ma non identificato e Florido vescovo che presenta la città di cui è patrono; nel 1485, a Budrio, un anonimo della scuola di Marco Zoppo (1433-1478) dipinge un polittico, conservato nella locale

pinacoteca, con Madonna e Bambino eretto e vezzeggiante e quattro santi, due per lato, tra i quali Filippo con raggiera e giglio nella destra e un libro aperto nella sinistra e la scritta: «*Servus tuus sum et filius ancille tue*»; nel 1487 a Sansepolcro, la tavola dell'Assunzione di Matteo di Giovanni di Santa Maria dei Servi, che rappresenta nella parte superiore una Madonna in trono con angeli musicanti sormontata da Cristo e santi, era probabilmente completata dai due scomparti doppi, ivi pure conservati, con sopra l'Annunciazione e quattro santi, tra i quali Filippo Benizi con raggiera, giglio e libro; nel terzo quarto dello stesso secolo, a Padova, in un'ancona presente in Santa Maria dei Servi e ora al museo civico, dipinta forse per una Confraternita intitolata al beato Simone o Simonino di Trento (ritenuto falsamente ucciso dagli ebrei), una Madonna di misericordia, ai cui piedi è rappresentato il detto beato, scambiato spesso con il Bambino Gesù, e nei due scomparti laterali quattro santi, due per parte, e tra essi ancora, sulla sinistra e accanto a san Girolamo, Filippo con giglio nella destra e libro chiuso nella sinistra.

Quest'ultimo non manca di apparire fuori dell'Ordine, segno di una certa diffusione del suo culto. Lo si trova nei pressi di Praga, nella cappella di Sant'Uberto del castello statale di Konopísti in una piccola tavola, già parte di un polittico d'altare, proveniente dalla collezione dell'arciduca Francesco Ferdinando d'Este e probabilmente di area veneziana, attribuito a Giovanni Charlier detto Giovanni di Francia, attivo a Venezia nel primo terzo del secolo XV, dove il beato è raffigurato a mezza figura e con la solita scritta decurtata: «*Servus tuus sum ego*»; poi a San Bonifacio, quasi a metà strada tra Verona e Vicenza, nella chiesa romanica di Sant'Abbondio, all'inizio di una serie di affreschi votivi del secolo XV, con raggiera della destra, un giglio a cinque fiori nella sinistra e il solito cartiglio nella destra: «*Servus tuus sum et filius ancille [sic] tu[e]*».

Insieme a Filippo, Giovanna da Firenze e Pellegrino da Forlì sono pure effigiati i due antichi beati Gioacchino e Francesco da Siena, e i due più recenti Elisabetta da Mantova (†1468) e Giacomo Filippo Bertoni da Faenza (†1483). Gioacchino e Francesco compaiono, contrapposti o a coppia, nella parte frontale di cassone raffigurante l'Adorazione dei Magi di Taddeo di Bartolo (†1422ca.), di ignota conservazione, l'uno (Francesco?) a destra, con giglio a tre fiori e un libro tra le mani (come spesso Filippo), l'altro (Gioacchino?) a sinistra con una mano sul petto e nell'altra un libro; poi, ad opera di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta del 1451ca., l'uno di fronte all'altro nel sottarco della cappella detta Madonna di misericordia del palazzo comunale di Siena; infine nel 1457 nella tavoletta di Biccherna attribuita a Sano di Pietro, in cui Gioacchino è rappresentato



Agostino di Vaprio (fine sec. XIV-inizio XV), *Il beato Giacomo Filippo da Faenza*. Pavia, chiesa dei Santi Primo e Feliciano.

sulla sinistra di chi guarda con un ramo di rose (carità?) e un libro chiuso, Francesco, più anziano, con un giglio e un libro pure chiuso che affiancano ambedue, con l'aureola dei santi, l'emblema della colomba entro la ghirlanda e sotto un libro aperto con riferimento agli accordi di pace dell'anno prima relativi all'impresa di Iacopo Piccinino: camerlengo di Biccherna è allora fra Gabriello Mattei dei Servi che vi ha fatto rappresentare i due beati come mediatori di pace e sotto, tra gli stemmi, una variante di quello del suo Ordine: S con intrecciato virgulto di giglio. I due beati ritorneranno ai lati della grande Incoronazione della Vergine dell'altare maggiore di Santa Maria dei Servi di Siena di Bernardino Fungai (ca. 1480) che sostituirà la tavola allogata dai frati a Matteo di Giovanni nel luglio 1471. La beata Elisabetta Picenardi da Mantova verrà dipinta da anonimo poco dopo la morte, tra 1475 e 1485, nella chiesa mantovana di San Barnaba dell'Osservanza ritraendola ammantata totalmente di nero e con velo e soggolo bianchi, la destra sul petto e la sinistra a sostenere un giglio e un libro chiuso di preghiera nelle mani, avendo ai piedi un beato Simone da Trento già ricordato, venerato dal 1475; il beato Giacomo Filippo Bertoni da Faenza, che subito dopo la morte riscuoterà venerazione per la fama dei miracoli, e sarà oggetto di una vita scritta da Nicolò Borghese, già ricordato, godrà anche di una notevole iconografia arricchita nei secoli immediatamente seguenti. Appartengono agli anni successivi alla morte, in abito locale, l'affresco di Biagio d'Antonio del 1483 (anno della morte), già conservato nella sagrestia della chiesa dei Servi e ora all'episcopio, che lo ritrae emaciato in una nicchia, con raggiera e le mani giunte in preghiera, e la pala di anonimo emiliano Maestro di tarsie di circa il 1484 con Madonna in trono col Bambino tra san Giovanni evangelista e il beato, scarno, in ginocchio e con le mani giunte, senza raggiera; in ambiente extrafaentino: l'affresco di Bartolomeo della Gatta di circa il 1486 per la chiesa di San Pier Piccolo dei Servi ad Arezzo che lo raffigura eretto ed emaciato, con raggiera e una piccola croce nelle mani giunte; il trittico della chiesa dei Santi Primo e Feliciano, in Pavia, pure dei Servi, di recente restaurato, con Vergine e Bambino e ai lati il beato con raggiera, che tiene nella sinistra un crocifisso e con la destra presenta l'offerente inginocchiato, e san Giovanni Battista, opera commissionata come dice la scritta, ad Agostino di Vaprio da Giovanni Ambrogio "de Podio" guarito per intercessione dello stesso beato il 9 settembre 1496.

Bibliografia

P.M. BRANCHESI, *Un polittico quattrocentesco a Budrio con l'immagine di s. Filippo Benizi*, "Studi Storici OSM", 12 (1962), p. 96-98, tav. V-VI; *L'Ordine dei Servi di santa Maria e il culto mariano (secoli XIII-XV)*, in *Gli studi di mariologia medievale. Bilancio storico*. Atti del I convegno mariologico della Fondazione Ezio Franceschini con la collaborazione della Biblioteca palatina e del Dipartimento di storia dell'Università di Parma, a cura di Cl. Piastra, Firenze 2001 (Millennio medievale, 26), p. 146-157 (icone mariane) – E. CARLI, *Gli artisti*, in *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, a cura di L. Borgia, E. Carli, M. A. Ceppari, V. Morandi, P. Sinibaldi, C. Zarrilli, Roma 1984, p. 25, 162 (n. 61) – E.M. CASALINI, *Maestro Stefano d'Antonio dipintore e il secondo chiostro della SS. Annunziata di Firenze*, "Studi Storici OSM", 9 (1959), p. 109-129, tav. I, IV-VIII; *Culto e iconografia servitana*, in E. CASALINI, L. CROCIANI, C. FABBRI, P. IRCANI-MENICHINI, C. VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG, *Da "una casupola" nella Firenze del sec. XIII. Celebrazioni giubilari dell'Ordine dei Servi di Maria. Cronaca, liturgia, arte*, Firenze 1990 (Biblioteca della Provincia Toscana dei Servi di Maria, IV), p. 95-151 (Sette Fondatori, Filippo Benizi, Giuliana Falconieri, Giovacchino e Francesco, sant'Agostino all'Annunziata) – E. COZZI, *Sulla decorazione ad affresco nella chiesa e nel convento di Santa Caterina a Treviso. Progetti e proposte*. Treviso-Convento di Santa Caterina, 14 novembre-13 dicembre 1998, Dosson di Casier (Treviso) 1998, p. 52 (con tavola anche nel frontespizio) – F.A. DAL

PINO, *I frati Servi di s. Maria*, II. *Storia*. tav. XIV, XVII, XX; *Nota sulla tavola aretina del b. Giacomo Filippo da Faenza di Bartolomeo della Gatta*, “Studi Storici OSM”, 9 (1959), p. 75-76, tav. XVII; *L’abito religioso e il suo significato presso i Servi e le Serve di santa Maria (secoli XIII-XVI)*, “Studi Storici OSM”, 49 (1999), p. 7-32, tav. 1-4 – I. DINA, *Da un inventario di ex-voto d’argento alla SS. Annunziata di Firenze, 1447-1511*. Trascrizione, commento e note a cura di I. D., in E. CASALINI, I. DINA, P. IRCANI-MENICHI-NI, *Testi dei “Servi della Donna di Cafaggio”*, Firenze 1995 (Biblioteca della Provincia Toscana dei Servi di Maria, V), p. 282, tav. 6-9 (Antonio di Salvi, nielli d’argento per la coperta del “Mare magnum”) – [F.M. GOBBO], *Icone dei Servi di s. Maria*, calendario annuale 1984-2001 – *Italské Gotické a Renesanèní Obrazy V Ceskoslovenskych Shírkách*, a cura di O. Pujmanova, Praga 1987, p. 84-86, fig. 30 (alla fig. 32, volto dell’Annunziata tratto da quello di Firenze, 1500) – [V. LUSINI], *La basilica di S. Maria dei Servi in Siena*, Siena 1908 – D.M. MONTAGNA, *La “Cronichetta” di fra Leonardo Cozzando per la Santissima Annunziata di Rovato*, “Studi Storici OSM”, 10 (1960), p. 211-212, tav. XXV; *Nuove ricerche sulla beata Elisabetta Picenardi (m 1468)*, “Moniales Ordinis Servorum”, 1 (1963), p. 26-27, fig. 2; *Prime schede per il santorale antico dei Servi (secoli XIII-XVI)*, in *Contributi di storiografia servi-tana*, a cura di D. M. Montagna, Vicenza 1964 (Bibliotheca Servorum Veneta, 2 sussidi), p. 231-342; *Iconografia*, in A. SERRA, *Un santo nella Firenze del Duecento. Filippo Benizi da Firenze*, Bivi-gliano (Firenze) 1972 (Biblioteca toscana dei Servi, agiografia 2), p. 67-71, tav. I-V, IX-X; *Codicografia servitana*, 13. *Il codice originale del “Mare magnum” dei Servi (1487) conservato a Firenze*, “Studi Storici OSM”, 37 (1987), p. 205-210 – R. NUTI, *I Servi di Maria a Prato*, “Studi Storici OSM”, 4 (1942), p. 83 – *Opusculum magistri Nicolai Pistoriensis*, ed. A. Morini, in *Monumenta OSM*, VII, Bruxelles 1905, p. 131-195 – A.M. ROSSI, *L’ideale mariano per i Servi di Maria*, Roma 1954 – A.M. SERRA, *Nicolò Borghese e i suoi scritti agiografici servitani*, “Studi Storici OSM”, 14 (1964), p. 72-230., tav. 2-6; *Santorale antico dei Servi della provincia di Romagna*, Bologna 1967 (Bibliotheca Servorum Romandiolae, 2), tav. 1, 5, 9; *S. Pellegrino Laziosi da Forlì dei Servi di Maria (1265-1345ca.)*. *Storia, culto, attualità*, Forlì 1995, p. 203-204, tav. 5, 7, 9, 10 – P.M. SUÁREZ, *Un nuevo codice de la “Legenda b. Philippi”*, “Studi Storici OSM”, 14 (1984), p. 48-71, tav. 1 – G. SCHIZZEROT-TO, *Le incisioni quattrocentesche della Classense*. Presentazione di L. Donati, Firenze 1971, tav. XI, n. 28 – *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli a Perugia*, a cura di V. Garibaldi, Perugia 1996, p. 168-169 (gonfalone dell’Annunziata), 174-175 (gonfal. di San Fiorenzo).