L'ICONOGRAFIA DELLA MADONNA DELLA MISERICORDIA TRA SAN DOMENICO E SAN FRANCESCO

Tommaso Castaldi

L'inaspettato rinvenimento sotto strati di calce e intonaco del brano pittorico raffigurante la *Madonna della Misericordia tra angeli e santi* nell'ex chiesa inferiore di San Francesco (fig. 1), enigmatico ma importante tassello nel tentativo di ricomporre il mosaico di frammenti che costituiscono il panorama artistico imolese d'età gotica, fornisce l'opportunità critica di indagare un affascinante soggetto d'iconografia che incontra nella produzione figurativa bolognese e imolese una diffusione pressoché considerevole. Tale ricca presenza di esemplari artistici del motivo in età medievale e rinascimentale consente di rivalutare l'importanza della regione nella genesi dell'iconografia, la cui origine è stata circoscritta dalla tradizione critica alla vicina Toscana e all'alto Lazio (fig. 2): le prime attestazioni artistiche del soggetto in Emilia-Romagna (figg. 3-4), coeve ai più arcaici prototipi toscani (fig. 5), presentano una formula iconografica già pienamente codificata[1].

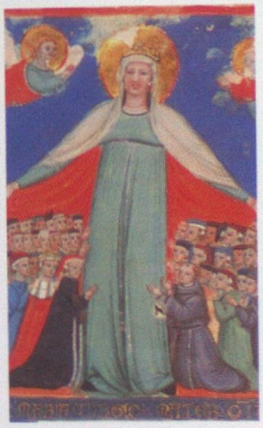
Le ragioni della proliferazione e della duratura persistenza del motivo nella pittura locale vanno ricercate nella matrice storico-sociale sottesa alla commissione di queste immagini cultuali. Come nelle regioni dell'Italia centrale, anche in Emilia-Romagna si consolida agli esordi del XIV secolo un profondo legame tra i nuovi ordini mendicanti e le confraternite di laici, il cui ruolo risulta determinante nella diffusione del culto della Madonna della Misericordia. Nella ritualità liturgica delle confraternite, soprattutto quelle di Disciplinati o Battuti[2], il sentimento di fratellanza spirituale evocato dall'immagine della Vergine che accoglie nutrite schiere di devoti sotto il mantello assume i caratteri di un preciso invito all'unione consociativa nel segno della carità: dalla valenza aggregativa nel materno abbraccio tutelare di Maria deriva la predilezione per il motivo iconografico in funzione iconica come soggetto per l'arte devozionale delle compagnie laiche.

Disciplinate da un ordinamento statutario, le confraternite si impiantano nel tessuto sociale urbano per mezzo dell'attività assistenziale e ottengono una sede per il culto presso una cappella o un oratorio all'interno o in posizione attigua ai principali conventi della città. A confermarlo è la fondazione del primo ospedale di Imola, più tardi ribattezzato "di Santa Maria

della Scaletta", per opera della più antica confraternita di Disciplinati imolesi, la Compagnia dei Devoti[3]. La prolungata affezione devozionale dei confratelli per la Madonna della Misericordia è ribadita dalla riproposizione del motivo all'interno e sopra l'arcata ogivale d'ingresso al capitolo dei domenicani[4], sede delle adunanze della confraternita, dalla quale Maria sembra simbolicamente estendere il proprio abbraccio tutelare sui membri e sulle sorti della compagnia. Il patrimonio documentario dell'ospedale dei Devoti svela il più arcaico esemplare figurativo della Madonna della Misericordia conservato a Imola, datato 18 ottobre 1345 (si veda la scheda di Daniele Guernelli in questo volume): la Vergine, miniata entro un capolettera dalla vivace policromia con racemi che si allungano in tortuose volute, sorregge con artificiosa torsione l'imponente figura del Bambino, mentre il braccio destro dispiega il mantello vermiglio ad accogliere cinque devoti in preghiera. I due confratelli in primo piano, vestiti della cappa penitenziale della confraternita, reggono lunghi cartigli bianchi probabilmente allusivi all'elenco delle grazie indulgenziali elargite dalla Madonna ai membri della "Società di Santa Maria delle Laudi di Imola" e "a tutti coloro che, pentiti e confessati, entreranno in detta Società", dedicandosi alla devozione e alle opere di misericordia[5].

La necessità di protezione spirituale affidata ad una patrona sovrana delle gerarchie celesti, come dimostra la torreggiante proporzionalità della Vergine, chiarisce il sostrato simbolico dal quale germina l'originale intersezione del motivo della Madonna della Misericordia con la formula figurativa della Madonna col Bambino e con quella della Vergine incoronata, riproposta nel dipinto murale nell'ex San Francesco: alla Regina Coeli sono rivolte le suppliche dei devoti assiepati sotto il fastoso mantello oltremarino. Le figure dei supplici prospettano un diversificato campione del tessuto sociale urbano del tardo Trecento: religiosi, uomini e donne in abiti borghesi, intenti ad innalzare le mani giunte, imploranti intercessione per la salvezza (fig. 6). Ad una prima osservazione sembrerebbe potervi ravvisare un estratto

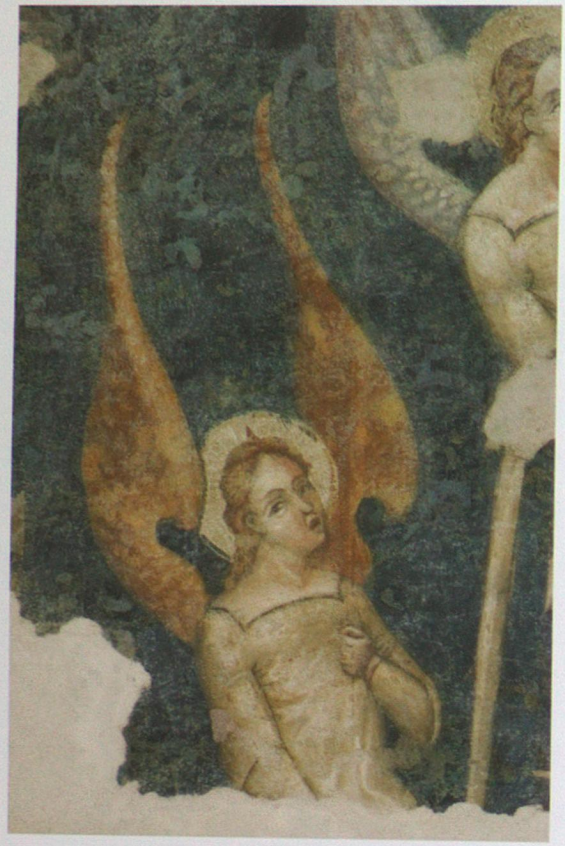
1. Pittore marchigiano, *Madonna della Misericordia, angeli musicanti e i Santi Francesco e Biagio*, particolare, Imola, ex chiesa inferiore di San Francesco.
2. Ambito del Maestro trecentesco del Sacro Speco (attr.), *Madonna della Misericordia*, Subiaco, Sacro Speco, cappella della Madonna.
3. Lando di Antonio, *Inventario dell'ospedale della Compagnia di Santa Maria delle Laudi*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Fondo Ospedali 72, c. 3 r.

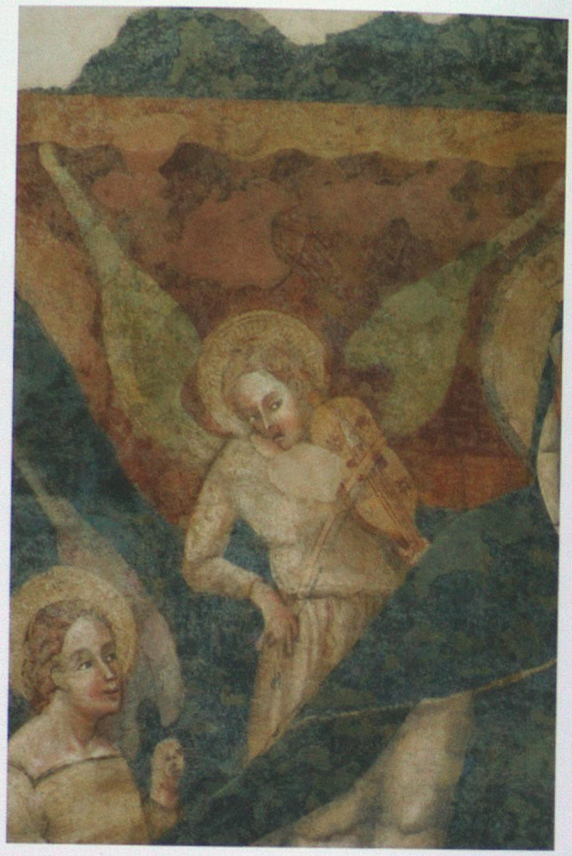


della comunità urbana, raccolta al culto della Vergine Protettrice dalla religiosità di natura aggregativa proposta dall'ordine francescano: un fraticello e due suore sono raffigurati nella calca ad indicare una spiritualità nuova, uscita dalle chiuse mura monastiche grazie alla predicazione a diretto contatto con il popolo. Tuttavia, la presenza dell'iconografia della Madonna della Misericordia, se associata alle suppliche fraternali dei cartigli laterali e alle notizie desunte dalle superstiti evidenze documentarie, consente di riconoscere nelle figure dei devoti i membri della confraternita committente, verosimilmente non composta di Disciplinati, data l'assenza della canonica cappa penitenziale, che costituisce un dato ampiamente diffuso nelle rappresentazioni artistiche della *Madonna della Misericordia* che protegge le compagnie di Battuti[6]. Fatto salvo per l'ancor valido spoglio delle fonti compiuto da padre Gaddoni ai primi del Novecento, l'esiguità di testimonianze documentarie relative al periodo di edificazione della doppia chiesa dei francescani rende *vexata quaestio* l'esatta identificazione della compagnia laica che aveva in uso la cappella maggiore della chiesa inferiore. Benché l'invocazione presentata dal san Francesco nel cartiglio sinistro indichi con precisione i confratelli accolti sotto il mantello, appare inverosimile riconoscere il committente dell'opera nella Compagnia della Natività della Vergine, detta anche di San Francesco, e più tardi riferita come confraternita della Beata Vergine della Consolazione, forse composta da Disciplinati e non documentabile prima del 1527[7].

Riesaminando i documenti, già nella visita pastorale Guarini (1562-1569), ma più dettagliatamente nella successiva visita di Ascanio Marchesini (1574), si possono identificare due confraternite ben distinte, devote *ab antiquo* al culto mariano e localizzate vicino al complesso conventuale francescano: oltre alla compagnia della Madonna della Consolazione – che nella chiesa dei Minori aveva una cappella "bene ornatam", con altare altrettanto ornato, e accanto alla chiesa un oratorio con altare, guarnito con paramenti sacri e con gli stendardi della confraternita, presso il quale i membri si riunivano per la devozione – il legato apostolico rende visita alla "*societas*" di Santa Maria della Misericordia, detta "della Cappelletta",

4. Maestro del 1333, *Trittico* (1333). Particolare della Madonna della Misericordia, Parigi, Louvre (© 1990, Foto Scala, Firenze).
5. Memmo di Filippuccio e Simone Martini (?), *Madonna della Misericordia*. Siena, Pinacoteca Nazionale (Archivio Fotografico SPSAE di Siena & Grosseto, n. 29416).
6. Pittore marchigiano, *Madonna della Misericordia, angeli musicanti e i santi Francesco e Biagio*, particolare dei supplici sotto il mantello, Imola, ex chiesa inferiore di San Francesco.

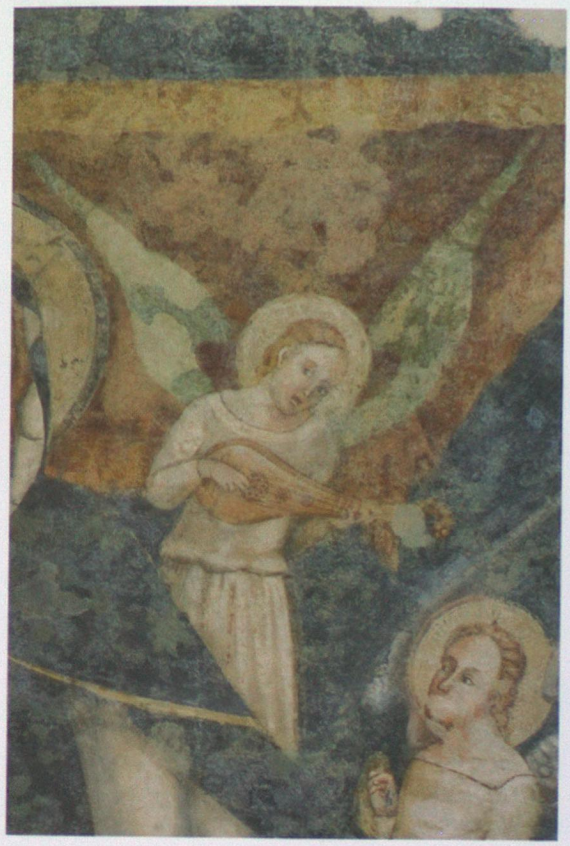




anch'essa dotata di una chiesa e di un oratorio per il culto dei confratelli[8]. Si apprende dal Marchesini che per la festa della Natività di Maria i confratelli erano soliti condurre a nozze una fanciulla fornendole una dote di cinquanta libbre raccolta con le elemosine e che dalla compagnia dipendeva il collegio delle orfane e derelitte di Santa Maria della Misericordia, ubicato nel "vicolo della Cappelletta" (ora via Quarto), toponimo stradale derivato dalla chiesa con annesso collegio gestito dalla confraternita[9].

La mappa della città disegnata dall'abate Ferri nel 1705 consente di localizzare meglio i luoghi di culto delle due confraternite: l'oratorio della compagnia della Vergine della Consolazione è indicato come un piccolo edificio contiguo alla facciata della chiesa di San Francesco, prospiciente l'odierna via Verdi[10]. La pianta dell'Archivio di Stato di Bologna pubblicata dalla Gurrieri dispone la cappella della compagnia in posizione adiacente alla chiesa, con funzione di raccordo con l'attiguo oratorio, e con accesso dalla prima campata della navata sinistra[11]. La chiesa di Santa Maria della Misericordia o "Cappelletta" è invece collocata dall'abate Ferri nel retrostante vicolo della Cappelletta, dove con certezza aveva sede anche l'ospedale delle derelitte[12], ma non si ha notizia circa l'esatta ubicazione dell'oratorio riferito dal Marchesini. Nelle visite pastorali successive, l'*oratorium* compare nella testimonianza del Musotti: sull'altare dell'oratorio i confratelli celebravano l'ufficio divino e in quel luogo era conservata la matricola, l'elenco nominale dei membri della compagnia[13]. L'intitolazione della compagnia a Santa Maria della Misericordia ben si coniuga con la consuetudine ampiamente attestata per le confraternite devote alla Vergine dal mantello protettore o Madonna della Misericordia, inducendo a presumere l'esistenza di una possibile connessione tra l'oratorio devozionale della compagnia e la cappella maggiore della chiesa inferiore dei francescani: benché gli ordini mendicanti fossero soliti concedere in uso alle compagnie laiche altari secondari o cappelle laterali all'interno della chiesa madre, la singolare presenza ad Imola di due chiese sovrapposte consente di ammettere che i frati officiassero l'altare principale, nella chiesa superiore, e che la confraternita si riunisse per la liturgia nella

7. Pittore marchigiano, *Madonna della Misericordia, angeli musicanti e i santi Francesco e Biagio*, particolare con angelo cantore, Imola, ex chiesa inferiore di San Francesco.
8. Pittore marchigiano, *Madonna della Misericordia, angeli musicanti e i santi Francesco e Biagio*, particolare con angelo musicante destro, Imola, ex chiesa inferiore di San Francesco.



cappella absidale della chiesa inferiore. Nondimeno, la verifica delle fonti, benché tardive rispetto all'edificazione della doppia chiesa dei Minori conventuali, non consente di stabilire una connessione diretta tra la confraternita intitolata a Santa Maria della Misericordia e la cappella absidale della chiesa inferiore: il principio di consequenzialità scrupolosamente osservato dai messi apostolici del XVI secolo nel render visita agli edifici di culto della città, ribadito dalla redazione "quotidiana" delle pagine delle visite pastorali, lascia presumere che l'oratorio della compagnia della Cappelletta fosse attiguo o incorporato nel complesso della chiesa con collegio per le derelitte. Mentre nel caso della compagnia della Vergine della Consolazione emerge ripetutamente l'ubicazione della cappella "in ecclesia S. Francisci" e dell'oratorio "iuxta dictam ecclesiam"[14], le visite prima alla chiesa e in seguito all'oratorio della confraternita di Santa Maria della Misericordia sono sempre consecutive e, data la vicinanza, successive alla visita al San Francesco e alle sue confraternite: la mancanza, nei documenti, di riferimenti al complesso francescano e l'impiego di preposizioni che indicano una contiguità topografica tra la chiesa detta "la Cappelletta" e l'oratorio, inducono a perplessità che la carenza di fonti per il periodo medievale può faticosamente dissipare.

A comprovare l'uso dell'altar maggiore da parte di una confraternita mariana concorre in ogni modo il programma decorativo, con la *Madonna della Misericordia* che protegge i confratelli affrontata ad una scena conviviale, che sembra insistere sulla comunione consociativa dei membri della compagnia[15]. Dagli atti notarili scrupolosamente indagati da padre Gaddoni emerge a più riprese la personalità di Bartolomeo da Castelbarco, illustre medico imolese, più volte menzionato nelle fonti come priore della "societas fratrum minorum de Imola"[16], e in virtù di questo alto incarico riconoscibile come possibile committente della cappella, come riprova l'iscrizione a caratteri gotici sul capitello araldico che sorregge l'arcata presbiterale accanto alla Vergine protettrice[17]. L'associazione dell'altar maggiore alla confraternita mariana è confermata anche dalle fonti: il lascito testamentario di Pietro Menzonni del 1428 è assegnato all'altare di Santa Maria della Neve, costruito "in trima infe-

9. Pittore marchigiano, *Madonna della Misericordia, angeli musicanti e i santi Francesco e Biagio*, particolare con angelo musicante sinistro, Imola, ex chiesa inferiore di San Francesco.

riori", ovvero nell'abside (*truma*) della chiesa inferiore dei francescani[18], probabilmente identificabile con l'altare intitolato alla Vergine già citato nel secolo precedente nel testamento di Giovanni da Oriolo[19]. L'intitolazione alla Madonna della Neve, che non trova un diretto riscontro iconografico nei brani di pittura superstiti, è ribadita in un documento del 1469, che riporta la professione della regola del terz'ordine francescano da parte di quattro frati "ante altare magnum ecclesie inferioris S. Francisci de Imola, vocatum altare S. Marie de la Nive"[20]. Dall'esame dei documenti condotto dall'abate Ferri, che ricorda come l'abside dove si riunivano i devoti della società della Beata Vergine era dipinta ad affresco, risulta che nel XVI secolo l'altare di Santa Maria della Neve, a quel tempo di proprietà dei conti Della Volpe, fosse ancora officiato e decorato con le immagini della Vergine e di san Biagio, identificabili con il dipinto murale raffigurante la *Madonna della Misericordia*[21].

Dal ricco apparato iconografico scaturisce l'originale ed esclusiva vena compositiva dell'artista, che addensa l'opera di nuove simbologie, dando vita ad un *unicum* fra le attestazioni figurative del peculiare soggetto mariano. L'elegante ambientazione costruita mediante l'espediente compositivo dell'aereo baldacchino, estraneo al repertorio iconografico trecentesco della *Mater Misericordiae*, introduce un idoneo riferimento spaziale entro il quale nobilitare l'immagine della Regina del Cielo[22]. L'inconsueta soluzione figurativa delle tre coppie angeliche che circoscrivono il mantello della Vergine si coniuga all'innovativa associazione del motivo della Madonna Protettrice con quello degli angeli cantori (fig. 7) e soprattutto con il tema degli angeli musicanti. Nella coppia di musici celesti (figg. 8-9), che accompagnano il canto delle laudi con il suono di una viola e di una mandòla, è ravvisabile un arcaico esemplare di un soggetto estremamente raro nel linguaggio figurativo dell'Emilia-Romagna in età gotica[23]: la scelta di questo motivo è da ricollegare alla formazione dell'artista e alla matrice francescana del programma decorativo della chiesa[24]. Alla sinistra della Vergine è proprio il santo d'Assisi, svelando la piaga sul costato, a presentare una flessuosa pergame-

na che rammenta il culto francescano della congrega che si riuniva presso l'altare: "...que...piaghè che la carne mia / per conte[m]plando elto figliolo / …ta de questa conpagnia" (fig. 10). Sul lato opposto è un santo imberbe di incerta identificazione, stanti gli unici attributi del piviale e della mitra ad indicarne il rango episcopale (fig. 11). L'invocazione alla Madre Protettrice riportata sul cartiglio che lo affianca, pressoché perduto, rievoca le orazioni dei confratelli: "a[ve] gratia...pleina / ...[que]ste". Probabilmente si tratta del *Sanctus Blasius* veduto dall'abate Ferri, vescovo di Sebaste martirizzato tra il III ed il IV secolo, non di rado raffigurato imberbe o, più spesso, con barba[25]. Piuttosto diffuso in Romagna, il culto di san Biagio si manifesta attraverso l'attribuzione al martire di una forte valenza tutelare: in una tavola nella Pinacoteca di Cesena Biagio accoglie sotto il mantello una folla di supplici[26], secondo una non infrequente rilettura dell'iconografia della Madonna della Misericordia alla luce della specifica realtà cultuale locale.

L'innovativa combinazione di maniere differenti in un sistema armonico svela l'eccezionalità del cantiere artistico dell'intera chiesa inferiore dei francescani imolesi, nel quale vengono a convergere, probabilmente entro il primo quarto del XV secolo, valori cultuali e sperimentazioni figurative dettate dallo stretto legame sorto tra i Minori e le confraternite laiche che in quel luogo si riunivano per la liturgia: nonostante il richiamo all'espiazione contro la peccaminosa condotta umana, queste nuove formazioni sociali dell'Italia comunale promuovono un messaggio spirituale di speranza, individuata nello stendardo della Madre di Misericordia, nel quale verità di fede e arte devozionale si compenetrano inscindibilmente.

10. Pittore marchigiano *Madonna della Misericordia, angeli musicanti e i santi Francesco e Biagio*, particolare con san Francesco con cartiglio, Imola, ex chiesa inferiore di San Francesco.
11. Pittore marchigiano, *Madonna della Misericordia, angeli musicanti e i santi Francesco e Biagio*, particolare con santo vescovo con cartiglio, Imola, ex chiesa inferiore di San Francesco.

1 Della vasta bibliografia sull'iconografia della Madonna della Misericordia, al centro di un vivace dibattito critico volto a tentare di ricostruirne la genesi figurativa, si citano solo i contributi più significativi: Silvy, 1905, pp. 401-416; Perdrizet, 1908; Sussman, 1929, pp. 285-351; Belting-Ihm, 1976; Hubbard, 1984.

2 Sull'impiego del termine "fraternità" nel significato di "affratellamento": Meersseman, 1977, p. 14. Sulla genesi del movimento dei Disciplinati e sulla sua diffusione in Italia centro-settentrionale e in Emilia: Meersseman, 1977, pp. 453-462 e 468-472; Morghen, 1962, pp. 29-42.

3 Indicata nei documenti dal 1374 come "Societas Devotorum Beatae Mariae Virginis quae congregatur in ecclesia fratrum predicatorum", ha probabilmente origine nel XIII secolo (Ferri, 2007, p. 398; Galassi, 1989 [ed. orig. 1966-1970], p. 252).

4 Ferri, 2007, p. 400. Dell'affresco all'interno del capitolo non restano che esigue tracce; l'affresco tardo-rinascimentale sull'arcata d'ingresso, anch'esso di difficile lettura, è stato di recente distaccato ed è in corso di restauro.

5 Bim, *Archivio dell'ospedale di Santa Maria della Scaletta, carte riordinate nel XIX secolo da Domenico Andreini,* coll. 36/1. Sulla miniatura si veda in questo volume la scheda di Daniele Guernelli. Dalla fine del XIII secolo la Compagnia dei Devoti viene intitolata a Santa Maria delle Laudi negli atti in cui ottiene indulgenze: la *devozione*, consistente nel canto quotidiano delle laudi, conferma la forte matrice liturgica mariana che è alla base del culto delle confraternite dei Disciplinati.

6 Sull'iconografia dei Disciplinati: Prandi, 1972, pp. 266-288 e tavv. I-XXXI.

7 Gurrieri, 1987, pp. 79-98.

8 AVI, *Titolo XVII, Visite Pastorali, Visita Marchesini*, c. 93 r. Al tempo della visita Marchesini la confraternita della Cappelletta annoverava 300 membri ed ammetteva le donne, che per volontà del vescovo potevano accedere all'oratorio solamente in assenza degli uomini, pena la scomunica (c. 94 r.).

9 *Ibidem*, cc. 94 r., 88 v.

10 Antonio Ferri, *Pianta esatta della moderna città d'Imola e degl'undici borghi che la circondano*, (1705), incisione su rame, n. 94.

11 Gurrieri, 1987, fig. 1, p. 81.

12 Antonio Ferri, *Pianta esatta...*, n. 91.

13 AVI, *Titolo XVII, Visite Pastorali, Visita Musotti, [1599]*, c. 34 r. v. La presenza della matricola, che insieme agli statuti fondativi costituiva il documento normativo più importante per la vita del sodalizio, dà conferma della scelta dell'oratorio come sede istituzionale della confraternita.

14 AVI, *Titolo XVII, Visite Pastorali, Visita Marchesini*, cc. 93, 94 r.; AVI, *Titolo XVII, Visite Pastorali, Visita Musotti*, (1599), cc. 33, 34.

15 Ben documentata è l'usanza del banchetto sociale presso le confraternite (Meersseman, 1977, I, p. 25).

16 Bartolomeo da Castelbarco è menzionato nel codicillo al testamento di Bitino da Tossignano, datato 19 settembre 1367, nel quale il testatore lega la gestione del lascito pecuniario al medico imolese in virtù dell'onorabilità derivante dalla sua carica di priore della confraternita, ricordata insieme al priore della "societas fratrum predicatorum de Imola" nel testamento di Bitino dell'8 settembre dello stesso anno (Gaddoni, 1911, pp. 47-48). Castelbarco è in seguito citato come priore della confraternita francescana accanto a Domenico Nascimbene, priore della confraternita domenicana, in un atto di difesa da un'accusa di usura nei confronti di Bitino da Tossignano del 20 dicembre 1373 (*Documenta ad historiam*, 1913-1915, pp. 35-36).

17 Il priore dirigeva le sorti della confraternita, non solo come capo spirituale, ma anche in qualità di vertice della vita consociativa e dei suoi istituti (Scaramucci, 1972, pp. 137-139). La dedicazione della cappella inferiore all'operato di Bartolomeo da Castelbarco riportata sul capitello non è da confondere con la cappella sepolcrale edificata per volontà del medico imolese nella chiesa superiore allo scopo di ospitarne le spoglie e citata nelle sue disposizioni testamentarie del 1379 e del 1381 (Gaddoni, 1911 p. 28 e nn. 37-38, pp. 48-49; *Documenta ad historiam,* 1913-1915, pp. 36-37).

18 Gaddoni, 1911, p. 33.

19 *Documenta ad historiam*, 1913-1915, p. 42.

20 Gaddoni, 1911, p. 35. Del culto della Madonna della Neve e delle sue possibili connessioni col programma decorativo della ex chiesa inferiore mi riservo di trattare più approfonditamente in altra occasione.

21 Ferri, Bim, Mss. imolesi n. 73, c. 185, in Gaddoni, 1911, pp. 36-37 e p. 55.

22 Considerazioni più analitiche sullo stile e per un'ipotesi di attribuzione dell'opera sono oggetto del contributo di Alessandro Volpe in questo volume.

23 Il solo altro esemplare del motivo degli angeli musicanti rinvenuto nell'arte locale d'età medievale è fornito dalla lunetta affrescata staccata in San Giacomo Maggiore a Bologna e attribuita a Giovanni di Ottonello (vedi D'Amico, 1986, pp. 78-82, fig. 87; *Catalogo Pinacoteca Bologna*, 2004, pp. 124-125).

24 Il motivo dell'angelo che suona la viola prende origine dai *Fioretti* di san Francesco (*Fior. Cons. 2*, pubbl. in *Fioretti*, 2001, p. 997).

25 Per Ferri vedi nota 21 in questo stesso testo. Sull'iconografia di san Biagio: Kaftal, 1978, p. 158; Kaftal, 1986 [ed. orig. 1952], pp. 201-202.

26 Vedi Piraccini, 1984, p. 48 e fig. p. 44; Pierpaoli, 1999, pp. 26-28 e fig. 4b.