

L'iconografia della *Madonna della Misericordia* e della *Madonna delle frecce* nell'arte bolognese e della Romagna nel Tre e Quattrocento*

The Iconography of the *Virgin of Mercy* and of the *Virgin of Arrows* in the art of Bologna and Romagna in the 14th and 15th centuries

Tommaso CASTALDI
Independent Researcher
tommaso.castaldi77@gmail.com

Recibido: 14/01/2015

Aceptado: 12/02/2015

Abstract: I più antichi esempi del motivo della *Madonna della Misericordia* sono sempre stati localizzati dagli studiosi in Italia centrale, soprattutto a Firenze e Siena: grazie alle confraternite di laici, principali committenti, e sotto la guida dei francescani e dei domenicani, il soggetto si diffonde velocemente nella pittura di gonfaloni e pale devozionali. Questo saggio si propone non soltanto di riepilogare l'origine di questa iconografia e le sue numerose implicazioni simboliche, ma soprattutto, a differenza della corrente storiografia, intende rilevare l'importanza della Romagna nella diffusione del motivo, come dimostrano l'antichità e la quantità dei numerosi esempi conservati. Un'originale variante, che è documentata anche in Emilia-Romagna e che in questo lavoro viene approfondita, è quella della *Madonna delle frecce*, nella quale il mantello diventa un invincibile scudo che protegge l'umanità dal castigo di Dio, materializzato nelle frecce che s'infrangono contro la sua superficie.

Parole Chiave: Madonna, Misericordia, frecce, Bologna, Romagna, iconografia, confraternita

Abstract: The oldest examples of the subject of the *Virgin of Mercy* have always been localized by scholars in central Italy, between Florence and Siena: thanks to Franciscans and Dominicans and to lay confraternities, which can be identified as the main patrons, the subject quickly spreads in the painting of banners and devotional altarpieces. This essay aims not only to summarize the origins of this iconography and its manifold symbolisms, but above all, despite current studies, it wishes to highlight the importance of Romagna in the diffusion of the theme, as demonstrated by the antiquity and the multitude of survived examples in this area. An original variation of the subject, which is present also in Emilia-Romagna and which this paper tries to examine in depth, is called the *Virgin of arrows*: here the mantle becomes an invincible shield protecting humanity from the punishment of God, shaped through the arrows which break against its surface.

Key Words: Virgin, Mercy, arrows, Bologna, Romagna, iconography, confraternity.

Sommario: 1. Le origini del soggetto e la sua diffusione a Bologna e in Romagna. 1.1. Gli esempi più antichi a Bologna. 1.2. La Madonna della Misericordia nella ex chiesa di san Francesco a Imola. 2. La Madonna delle frecce. Origine e diffusione. 2.1. I gonfaloni umbri. 2.2. La Madonna delle frecce in Romagna. 2.3. La simbologia delle frecce: la punizione divina dei peccati umani. 3. Conclusione. Bibliografia

* * *

1. Le origini del soggetto e la sua diffusione a Bologna e in Romagna

“*Placat iram Christi mediatrix nostra Virgo Maria¹... per justitiam minabatur nobis Deus, per misericordiam succurrit nobis Virgo Maria²*”. I commenti apposti alle miniature dello *Speculum Humanae Salvationis³*, trattato didattico composto agli esordi del Trecento allo scopo di offrire al fedele un valido viatico morale e spirituale per ottenere la redenzione, illustrano il potere tutelare assicurato alla Vergine, che è individuato nella sua misericordia: mentre il Signore minaccia di infliggere al genere umano la punizione celeste per i peccati commessi, la Madonna Protettrice soccorre l'umanità accogliendola nel suo grembo materno. Il significato devozionale della tutela concessa dal caritatevole mantello di Maria al genere umano come riparo dai colpi della minacciosa collera divina ha dato origine ad una delle più affascinanti e fortunate iconografie mariane dell'arte medievale, la *Madonna della Misericordia⁴*. È lo stesso testo ad offrire quella che con tutta probabilità può essere considerata come uno dei più arcaici esemplari illustrati del motivo iconografico della *Mater Misericordiae*: l'immagine della *Maria Defensatrix* al capitolo XXXVIII del trattato (Fig. 1) raffigura la Vergine nel gesto protettivo di accogliere i supplici sotto il mantello.

La ragione di uno studio dedicato allo sviluppo del soggetto nell'arte dell'Emilia e della vicina Romagna è motivato dalla grande diffusione che la raffigurazione della Vergine dal mantello protettore incontra nel linguaggio figurativo di questi territori, i quali rivelano una considerevole produzione

* Il presente scritto nasce come estratto della tesi di laurea “*Maria Mediatrix et Defensatrix*”. L'iconografia della *Madonna della Misericordia* e la sua diffusione nell'arte dell'area bolognese e delle Romagne tra il XIV e il XV secolo, discussa da chi scrive presso l'Università di Bologna, A.A. 2003/2004, relatore prof. Alessandro Scafi; la stessa è stata trasposta nel volume *La Madonna della Misericordia. L'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell'arte di Bologna e della Romagna nel Tre e Quattrocento*, dato alle stampe nel 2011 a Imola, editrice La Mandragora.

¹ M.R. JAMES, B. BERENSON, *Speculum Humanae Salvationis being a Reproduction of an Italian Manuscript of the Fourteenth Century*, Oxford, 1926, cap. XXXVII, r. 36.

² “*Deus regnum suum in duas partes divisit. Unam partem sibi retinuit, aliam Mariae commisit. Duas partes regnis caelestis sint justitia et misericordia. Per justitiam minabatur nobis Deus per misericordiam succurrit nobis Maria*” (ibidem, cap. XXXIX, rr. 95-98).

³ Composto probabilmente tra il 1309 e il 1324 in forma anonima per essere impiegato dai monaci per la predicazione, benché l'ambito religioso in cui fu redatto sia ancora controverso, lo *Speculum* è uno dei testi sul tema della redenzione più diffusi nel tardo Medioevo concepiti sulla scorta del concetto di “tipologia”. Il testo del trattato è conservato in due versioni manoscritte, una alla Bibliothèque de l' Arsenal di Parigi (ms. lat. 593), l'altra divisa tra la Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. lat. 9584) ed il Fitzwilliam Museum di Cambridge (ms. “Coleridge”). Sullo *Speculum* vedi anche J. LUTZ, P. PERDRIZET, *Speculum Humanae Salvationis*, Leipzig, 1907; A. WILSON, *A Medieval Mirror: “Speculum Humanae Salvationis” 1324-1500*, Berkeley, Los Angeles, 1984; B. CARDON, *Manuscripts of the “Speculum Humanae Salvationis” in the Netherlands (c. 1410-c. 1470)*, Leuven, 1996, pp. 32-41.

⁴ Per un più ampio quadro critico sulla storia del motivo iconografico e per un'analisi dei principali contributi sull'argomento vedi “*Mater Misericordiae*”. Origine e diffusione di un tema iconografico, in *La Madonna della Misericordia*, cit., pp. 25-90 e bibliografia, pp. 323-350.

artistica di immagini della Madonna della Misericordia, che dagli albori del XIV secolo prosegue con continuità rappresentativa ininterrotta fino al pieno Rinascimento.



Fig. 1. Anonimo miniatore francese trecentesco, *Maria Defensatrix* (1324).
Dallo *Speculum Humanae Salvationis*. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. "Coleridge" (Ms. 43)

In questa parte della penisola italiana, come nelle regioni dell'Italia centrale, il motivo iconografico è soggetto a progressivi mutamenti figurativi dettati da variate esigenze di culto e da nuovi valori taumaturgici attribuiti in funzione iconica all'immagine della Vergine Protettrice: a partire dagli ultimi decenni del XIV secolo, quando si diffondono gli archetipi della nuova iconografia sorta dall'associazione del motivo della Madonna della Misericordia con quello del Cristo Giudice Celeste, anche se in maniera più manifesta nelle ancone devozionali dipinte nel secolo seguente, il terrore generato dalla propagazione delle epidemie di peste favorisce l'attribuzione alla Vergine dal Mantello di una funzione protettiva contro il contagio ed il pericolo della "mala morte", la morte improvvisa, senza la remissione dei peccati. Sono queste le radici culturali della nuova iconografia della *Madonna delle frecce*, ovvero la rappresentazione della Vergine che ripara sotto il mantello i devoti dalla pioggia di dardi scagliati dalla

divinità punitrice allo scopo di emendare la condotta immorale del genere umano.

Nonostante la critica abbia talvolta circoscritto la genesi figurativa del motivo della Madonna della Misericordia all'area toscana e laziale, e soprattutto a Siena⁵, presumibilmente in virtù delle più che numerose attestazioni del soggetto nella produzione artistica locale, l'arte bolognese offre solide basi d'appoggio ad un ampliamento dei confini territoriali presi in esame dal dibattito sulle origini dell'iconografia: se confrontati con i prototipi centro-italiani⁶, gli esemplari eseguiti in Emilia-Romagna rivelano, sulla scorta della prossimità d'esecuzione, soluzioni iconografiche già pienamente codificate.

Dalla prima metà del Trecento, quando compaiono le prime attestazioni artistiche del motivo finora rinvenute, le compagnie di laici divengono terreno privilegiato di culto della peculiare iconografia mariana: è nella ritualità liturgica collettiva delle confraternite di laici, soprattutto quelle di *Disciplinati*, detti anche *Battuti* per la pratica dell'autoflagellazione in segno di penitenza⁷, che la Madre di Misericordia viene eletta ad emblema spirituale e figurativo della tutela celeste sui confratelli e pertanto rappresentata nei gonfaloni e nelle ancone devozionali. L'immagine della Madonna della Misericordia che accoglie i confratelli sotto il

⁵ G.M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte*, II, Bergamo, 1970, p. 422; K. SCHREINER, *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Roma, 1995, pp. 173-174.

⁶ Mi riferisco, in particolare, al frammentario affresco con la Madonna della Misericordia conservato nella chiesa di San Piero in Palco, nella campagna fiorentina, e alla Vergine Protettrice dipinta dal fiorentino Corso di Buono per la chiesa di San Lorenzo a Signa. Vedi U. BALDINI e P. DAL POGGETTO (a cura di), *Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio*, Firenze, 1972, pp. 108-109; P. NALDINI, *San Piero in Palco e la sua decorazione trecentesca* (parte I), «*Arte cristiana*» 832, XCIV, 2006, pp. 15-26; A. TARTUFERI, *Per il pittore fiorentino Corso di Buono*, «*Arte cristiana*» 706, LXXIII, 1985, p. 317; A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, 1990, p. 48; L. BELLOSI, *Corso di Buono*, in *Umbri e Toscani tra Due e Trecento*, Torino, 1988, pp. 51-52; A. BALDINOTTI e R. BARSANTI, *La decorazione pittorica*, in M.M. SIMARI, A. BALDINOTTI, *La chiesa di San Lorenzo a Signa*, Firenze, 1999, pp. 63-64.

⁷ Con l'appellativo di Disciplinati o Battuti vengono indicati i predicatori che si ispirano al movimento della "Grande Devozione", generato nel 1260 dal perugino Raniero Fasani e ispirato ad un ritorno della Chiesa a valori di purezza evangelica: vestiti di una lunga tunica bianca e incappucciati, i nuovi predicatori diedero vita a processioni espiatorie durante le quali si flagellavano, come manifestazione della rievocazione e riconciliazione spirituale con le sofferenze martiriali subite dal Redentore sul Calvario. L'ondata penitenziale si diffuse a macchia d'olio, registrando l'apice a Bologna. Sul movimento della "Grande Devozione" e sul suo fondatore: G.G. MEERSSEMAN, "Ordo Fraternalitatis": confraternite e pietà dei laici nel Medioevo, I, Roma, Herder, 1977, pp. 453-462 e 468-472; R. MORGHEN, *Ranieri Fasani e il movimento dei Disciplinati del 1260*, in G.G. MEERSSEMAN, *Il movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio* (Perugia, 1260), *Appendice al Bollettino*, n. 9, Spoleto, 1962, pp. 29-42; *Risultati e prospettive della ricerca sul movimento dei Disciplinati*, Città di Castello (Perugia), 1972. Sulla diffusione del moto a Bologna: G.G. MEERSSEMAN, "Ordo Fraternalitatis", cit., pp. 468-473; M. FANTI, *Gli inizi del movimento dei Disciplinati a Bologna e la Confraternita di Santa Maria della Vita*, Città di Castello, 1969; N. TERPSTRA, *The "Qualità" of Mercy. (Re)building Confraternal Charities in Renaissance Bologna*, in *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, a cura di B. WISCH e D. COLE AHL, Cambridge, 2000, pp. 117-145.

mantello evoca nella spiritualità del gruppo un'esortazione alla fratellanza nel segno della carità, da cui il nome di "fraternità"⁸.

1.1. Gli esempi più antichi a Bologna

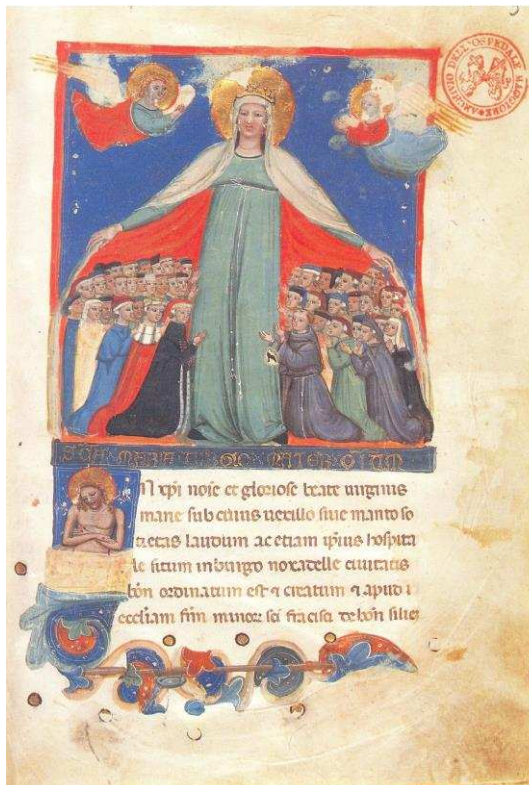


Fig. 2. Lando di Antonio, *Inventario dell'ospedale della Compagnia di Santa Maria delle Laudi* (1329). Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Ospedali 72, c. 3 r.

Ad una compagnia bolognese di laici è da associare il più antico esemplare della Madonna Protettrice rinvenuto nel patrimonio artistico della regione: si tratta della *Madonna della Misericordia* miniata dal pittore-miniatore Lando di Antonio nel 1329, in apertura dell'*Inventario dell'Ospedale della Compagnia di Santa Maria delle Laudi* (Fig. 2)⁹. Il motivo iconografico appare qui formalizzato

⁸ Sull'impiego del termine "fraternità" nel significato di "affratellamento" vedi G.G. MEERSSEMAN, "Ordo Fraternitatis", cit., p. 14; N.J. HUBBARD, "Sub pallio". The Sources and Development of the Iconography of the Virgin of Mercy, Ann Arbor (Michigan), 1984, pp. 176-185. Le confraternite laiche si dedicavano principalmente all'attività assistenziale, prima fra tutte la gestione degli ospedali fraternali, antenati dei moderni ospedali. Sulle confraternite vedi M. GAZZINI, Confraternite/corporazioni: i volti molteplici della "schola" medievale, in Corpi, "fraternità", mestieri nella storia della società europea, a cura di D. ZARDIN, Roma, 1998, pp. 51-71; L. ORIOLI, Per una rassegna bibliografica sulle confraternite medievali, in Le confraternite in Italia fra Medioevo e Rinascimento, a cura di G. DE ROSA, Atti della Tavola Rotonda (Padova, 1979), in «Ricerche di storia sociale e religiosa», 17-18, 1980, pp. 75-105; Le Mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse, Roma, 1987; T. CASTALDI, La Madonna della Misericordia, cit. pp. 45-52.

⁹ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Ospedali 72, c. 3 r. Ben documentata è la doppia attività di pittore e miniatore svolta dal bolognese Lando di Antonio

nella versione definitiva che si diffonderà nella pittura: la Vergine, dalla rigida frontalità gerarchicamente accresciuta rispetto alle dimensioni dei devoti, dispiega l'ampio mantello bianco e cinabro per accogliere due gremite compagini di confratelli inginocchiati in segno di preghiera, in grembo alla *Mater omnium*. Lo stretto legame consolidatosi nella città emiliana tra lo *studium*, centro di sperimentazioni artistiche e di svariate competenze tecniche, e le corporazioni cittadine, investite di un crescente peso politico ed economico nella vita pubblica del Comune e dotate di risorse da impiegare per la decorazione dei codici societari, è alla base di un'intensa produzione artistica che si concentra nella decorazione miniata dei documenti giuridici istitutivi delle società; in particolare le matricole, liste nominali dei membri iscritti al sodalizio, presentano uno straordinario patrimonio iconografico di rappresentazioni della *Mater Misericordiae*, raffigurata in capo agli elenchi, a simbolica tutela del destino spirituale dei consociati e delle sorti economiche della compagnia¹⁰. Alla luce delle novità figurative introdotte a Bologna dalla circolazione degli artisti favorita dal cosmopolitismo dello studio, i documenti bolognesi rivestono un valore pressoché unico per la ricostruzione di un panorama culturale in cui la miniatura ha ricoperto il ruolo di campo di elaborazione di originali formule figurative poco più tardi trasferite sulla tavola pittorica.

La compiuta soluzione figurativa formalizzata nella miniatura della Compagnia delle Laudi ricompare pochi anni dopo nella più antica tavola devozionale di scuola bolognese raffigurante il soggetto: il celebre *Trittico* del 1333 oggi al Louvre presenta, al centro della valva cuspidata di sinistra, forse la prima *Madonna della Misericordia* dipinta a Bologna (Fig. 3)¹¹. Le evidenti corrispondenze iconografiche tra l'opera bolognese ed i coevi esemplari prodotti in Italia centrale (Fig. 4) consentono di riconoscere nella Vergine Protettrice del 1333 uno tra i più antichi prototipi del motivo reperibili nel patrimonio artistico italiano: il confronto con i modelli di scuola toscana sembra suggerire la possibilità di un archetipo comune, forse di origine transalpina, – alla luce dei numerosi sigilli cistercensi trecenteschi rinvenuti in Francia, di cui fornisce

entro la prima metà del XIV secolo (F. FILIPPINI e G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna, Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1947, pp. 151-152; M. MEDICA, "Miniatori-pittori": il "Maestro del Gherarduccio", Lando di Antonio, il "Maestro del 1328" ed altri. Alcune considerazioni sulla produzione miniatoria bolognese del 1320-30, in Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese, a cura di R. D'AMICO, M. MEDICA, R. GRANDI, Bologna, 1990, pp. 97-112, in part. p. 108).

¹⁰ La questione è ampiamente trattata da chi scrive in *Origine e diffusione del motivo iconografico della "Madonna della Misericordia" nella miniatura bolognese fra Tre e Quattrocento*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica» 7-8, 2011, pp. 221-233.

¹¹ M. LACLOTTE, E. MOGNETTI (a cura di), *Peinture italienne. Avignon-Musée du Petit Palais*, Paris, 1976, n. 101; P.G. CASTAGNOLI, Dalmasio, in *Pittura bolognese del Trecento. Scritti di Francesco Arcangeli*, a cura di P.G. CASTAGNOLI, A. CONTI, M. FERRETTI, Bologna, 1978, p. 100; C. RESSORT, Maître de 1333, scheda n. 4, in *Polyptyques: le tableau multiple du Moyen-Âge au vingtième siècle*, a cura del Museo del Louvre, Parigi, 1990, pp. 61-63.

testimonianza per primo Paul Perdrizet¹² – diffuso a tal punto al principio del quarto decennio del Trecento di informare il linguaggio artistico di due città protagoniste delle vicende artistiche del secolo.



Fig. 3. Maestro del 1333, *Madonna della Misericordia* (1333), particolare. Parigi, Louvre.
Fig. 4. Memmo di Filippuccio e Simone Martini (?), *Madonna della Misericordia* (1333).
Siena, Pinacoteca Nazionale (in deposito).

1.2. La Madonna della Misericordia nella ex chiesa di san Francesco a Imola

Il sentimento di speranza nella salvezza riposto nella soccorrevole immagine della Madonna dal mantello protettore garantisce la duratura fortuna del motivo iconografico fra tardo Medioevo e Umanesimo a Bologna e in Romagna, specialmente nell'arte devozionale delle confraternite di laici. È in particolar modo il patrimonio figurativo di Imola, città di confine tra il linguaggio narrativo "espressionista" bolognese di matrice vitalesca e le fioriture gotiche delle regioni confinanti, a rivelare una significativa proliferazione e continuità nel tempo nella rappresentazione del soggetto mariano, tanto da poter riconoscere il ruolo decisivo dell'ambiente artistico della cittadina per la diffusione dell'iconografia in Romagna. Il fervente sentimento religioso che lega la popolazione e le

¹² P. PERDRIZET, *L'Origine de la Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris, Fontemoing, 1908, p. 25 e planche II.

confraternite locali all'immagine della Madonna Protettrice è testimoniato principalmente dall'inatteso ritrovamento, insieme ad altri dipinti murali collocabili tra gli ultimi anni Settanta e tutti gli anni Ottanta del XIV secolo, di un affascinante brano pittorico raffigurante la *Madonna della Misericordia tra angeli musicanti e i santi Francesco e Biagio* nella riscoperta ex chiesa inferiore di San Francesco, che ha fornito nuovi e significativi indirizzi di ricerca per documentare la pittura locale in età tardo gotica ed una soluzione iconografica alquanto rara (Fig. 5)¹³.



Fig. 5. Pittore marchigiano, *Madonna della Misericordia, angeli musicanti e i santi Francesco e Biagio* Imola, ex chiesa inferiore di San Francesco.

Nobilitata dalla preziosa eleganza materica del manto oltremarino foderato d'ermellino, la Vergine accoglie in grembo due schiere di supplici oranti; nelle figure dei devoti, presentate come un estratto della società urbana del tardo Trecento, è possibile riconoscere i confratelli della compagnia committente, la cui sede associativa e liturgica era stabilita nella cappella maggiore della ex chiesa inferiore, dove il dipinto tuttora si trova (Fig. 6-7).

L'insolita combinazione di elementi stilistici di diversa provenienza, al punto di tramutare lo studio del dipinto imolese in una delle più faticose ma seducenti avventure storico-artistiche, è qui associato ad una altrettanto complessa struttura iconografica, che non ha eguali nella pittura emiliana del tardo Medioevo. La

¹³ Il dipinto, parzialmente eseguito ad affresco e restaurato da Marilena Gamberini, è stato oggetto di presentazione in occasione della mostra sulla pittura gotica tenuta a Imola nel 2008: vedi i saggi di A. VOLPE (*Pittura murale nella ex chiesa inferiore di San Francesco*, pp. 95-110) e di T. CASTALDI (*L'iconografia della Madonna della Misericordia tra San Domenico e San Francesco*, pp. 111-118) in *Arte gotica a Imola. Affreschi ritrovati in San Francesco e in San Domenico*, a cura di C. PEDRINI, Imola, 2008. Per un approfondimento critico sull'iconografia del dipinto e sulla sua probabile committenza vedi T. CASTALDI, *L'introduzione della predicazione francescana a Imola e le confraternite mariane: il culto della Madonna della Misericordia e l'affresco gotico in San Francesco*, in *La Madonna della Misericordia*, cit., pp. 192-216.

potestà sovrana di Maria tra le gerarchie celesti, ragione della funzione tutelare accordatale dalla devozione fraterna, è espressa non soltanto attraverso la tradizionale monumentalità statuaria della Madonna, ma soprattutto dalla rappresentazione del capo coronato in veste di *Regina Coeli*, secondo l'iconografia della *Vergine incoronata*, motivo che nel dipinto imolese è congiunto a quello della *Madonna della Misericordia*, secondo una tipologia molto diffusa nella trattazione figurativa del soggetto in Emilia-Romagna.



Fig. 6. Pittore marchigiano, *Madonna della Misericordia, angeli musicanti e i santi Francesco e Biagio*, Imola, ex chiesa inferiore di San Francesco.



Fig. 7. Pittore marchigiano, *Madonna della Misericordia* (dettaglio di Fig. 6).

L'originalità dell'opera, che coniuga elementi d'iconografia tratti da differenti tradizioni pittoriche riunite grazie al fertile clima culturale assicurato dal patrocinio francescano del programma decorativo della chiesa, è garantita in maniera ancor più marcata dal complesso impianto strutturale della composizione, articolato intorno alla presenza del baldacchino mobile e alla disposizione "radiale" delle creature angeliche intorno al manto campaniforme di Maria. L'associazione figurativa alla Madonna della Misericordia dei quattro angeli cantori, che all'intonazione delle laudi sorreggono i bracci dell'elegante fastigio cortese, e del motivo degli angeli musicanti¹⁴, derivato dai *Fioretti* del santo d'Assisi, è assolutamente inconsueta per la pittura italiana, soprattutto a queste date. Il profondo sentimento devozionale delle confraternite laiche per l'immagine della Madonna Protettrice è rievocato dalla coppia di santi laterali, Francesco e Biagio, che reggono flessuosi cartigli con iscrizioni nelle quali è

¹⁴ Nella coppia di angeli musici del dipinto imolese è possibile individuare uno dei più arcaici esemplari di questo motivo nella pittura dell'Emilia-Romagna, associabile al solo altro esemplare costituito dall'affresco distaccato dalla quarta arca laterale di San Giacomo Maggiore a Bologna, attribuito a Giovanni di Ottonello e oggi alla Pinacoteca Nazionale (vedi *ibidem*, pp. 202-203).

ribadito il solido legame culturale tra la confraternita committente e la Regina del Cielo¹⁵.

2. La Madonna delle frecce. Origine e diffusione

Gli esempi figurativi trecenteschi, più antichi prototipi del soggetto rintracciabili nella regione, costituiscono il terreno di sperimentazione e di formalizzazione del motivo iconografico, anticipandone la copiosa diffusione nel secolo successivo sugli stendardi e nei dipinti d'altare delle compagnie di laici. A riprova della longevità del motivo artistico si possono citare alcune tavole – la *Madonna Pacificatrice* dipinta per la chiesa imolese dell'Osservanza (1472), la *Madonna della Pace* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (fine XV secolo), le Vergini Protettrici dipinte entro la prima metà del XVI secolo dal fiorentino Raffaello Botticini e da Gaspare Sacchi e la “*Madonna dei Bastardini*” delle collezioni comunali di Bologna¹⁶ – indicative dei diversi significati devozionali attribuiti di volta in volta all'immagine della *Mater Misericordiae*. Il valore culturale e la tradizionale formula iconografica del soggetto sono sottoposti a variazioni che rivelano un diverso rapporto tra la società urbana e l'immagine sacra.

Un fattore di importanza decisiva per lo sviluppo di nuovi contenuti religiosi attribuiti all'immagine della Madonna della Misericordia è costituito dal rinnovato e sempre più incombente pericolo delle epidemie di peste, che nel corso del XV secolo continuano a flagellare le popolazioni europee¹⁷, generando nell'animo umano il terrore del contagio. La terrificata prospettiva della morte epidemica si insinua nella spiritualità dell'uomo, accentuata dalla drammaticità della situazione che si presenta durante le pestilenze, favorendo lo sviluppo di una precisa identificazione tra l'inarrestabile propagazione del morbo e l'abbattersi dell'inesorabile giustizia divina, che si scaglia sul genere umano per rettificare la condotta peccaminosa e ristabilire l'ordine morale.

L'angoscia della contrazione del morbo favorisce l'attribuzione all'icona mariana della Madonna della Misericordia di una funzione consolatoria¹⁸. Ne

¹⁵ Il cartiglio presentato da san Francesco richiama il culto della confraternita che si riuniva presso nella cappella: “...que...piaghē che la carne mia / per conte[m]plando elto figliolo / ...ta de questa compagnia”. La devozione alla Vergine Protettrice è confermata, all'estremità opposta, dalle frammentarie lettere superstiti sul cartiglio presentato da san Biagio, che rievocano le preghiere dei confratelli: “a[ve] gratia...pleina / ...[que]ste”.

¹⁶ Per un esame delle opere d'arte citate vedi ibidem, pp. 267-297.

¹⁷ Sulla peste del 1348 e sulla ricorrenza delle epidemie di peste nella penisola italiana e in Europa nei secoli successivi vedi J.N. BIRABEN, *Les Hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, Paris, 1976; *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, CISAM, Spoleto, 1994.

¹⁸ L'ampio dibattito sulle relazioni tra l'avvento della pestilenza e le conseguenti variazioni dell'iconografia artistica nel secondo Trecento è inaugurato da un testo di Millard MEISS, tuttora di grande importanza per l'analisi critica dei motivi iconografici legati alla peste: *Painting in Florence and Siena after the Black Death: the Art, Religion and Society in the Mid-Fourteenth*

consegue un'originale variante figurativa dell'iconografia tradizionale, che può essere desunta in nuce anche dalle pagine dello *Speculum*: l'immagine della *Maria Mediatrix* (Fig. 8) offre la singolare rappresentazione di un Cristo minaccioso, emergente a mezzo busto da una stellata sfera celeste, che si accinge a scagliare tre lance contro l'umanità peccatrice, simbolicamente rappresentata da un chierico, un laico ed un alto prelato, che supplicano pietà per la propria sorte dietro la figura della Vergine, inginocchiata a implorare il perdono divino per i peccati umani. Il titolo di *Maria Mediatrix* apposto alla miniatura rivela il significato dottrinale di mediazione in favore del genere umano attribuito al gesto mariano¹⁹.



Fig. 8. Anonimo miniatore francese trecentesco, *Maria Mediatrix* (1324).
Dallo *Speculum Humanae Salvationis*. Parigi, Bibliothèque Nationale (Ms. lat. 9584, fol. 16 v.).

L'iconografia del Cristo Giudice, diffusa nei secoli del tardo Medioevo soprattutto attraverso testi illustrati impiegati come *exempla* per la predicazione, ha probabilmente origine in un brano agiografico della vita di san Domenico,

Century, Princeton University Press, 1951, ed. it. Torino, 1982 (in part. p. 118). Tra i più importanti contributi che trattano il tema dell'identificazione della peste con la punizione divina dei peccati umani si segnalano: J. POLZER, *Aspects of the Fourteenth Century Iconography of the Death and the Plague*, in *The Black Death: the Impact of the Fourteenth Century Plague*, Binghamton, New York, 1987, pp. 107-130; P. DINZELBACHER, *La divinità mortifera*, in *La peste nera*, cit., pp. 137-154; J. BASCHET, *Image et événement: l'art sans la peste (c. 1348-c. 1400)?*, in *La peste nera*, cit., pp. 25-47, in part. pp. 33-40.

¹⁹ L'immagine della *Maria Mediatrix* è raffigurata nel Ms. 9584 della Bibliothèque Nationale di Parigi, cap. XXXVII,1 (fol. 16 v.)

narrato per la prima volta nelle *Vitae Fratrum* di Gerardo di Frachet (1205-1271) e divulgato poco dopo la metà del XIII secolo²⁰. Lo scritto narra di una visione avuta da Domenico nel periodo in cui si trovava a Roma per ricevere la conferma dell'Ordine: durante una preghiera notturna gli apparve Cristo avanzante, in veste di Giudice Celeste, nell'atto di brandire tre lance contro l'umanità; la Vergine, per placarne l'ira purificatrice, presentò al Figlio Domenico e Francesco, nuovi guardiani della fede²¹. Da qui la funzione di intercessione svolta da Maria.

Cobianchi, alla luce della provenienza bolognese di alcune tra le prime rappresentazioni artistiche del motivo del Cristo Giudice²², ipotizza la circolazione di un modello iconografico originale eseguito a Bologna, derivato dalla visione di san Domenico²³. Tuttavia, a dispetto della funzione tutelare svolta dalla Madonna e dai santi come protettori dalle frecce del castigo celeste e dell'importante ruolo dei domenicani nella diffusione dell'iconografia nell'arte cristiana, l'origine del motivo artistico del Cristo Giudice armato di frecce è probabilmente da ricercarsi ancora più in antico, come ha notato Dinzelbacher, in particolare nella funzione di autorità castigatrice attribuita alla divinità nella religione antico-ebraica, individuando una possibile fonte nel *Canticum Moysi* del Deuteronomio (32, 23; 42)²⁴.

²⁰ R. COBIANCHI, "Visio et sincerus amplexus": un momento di agiografia domenicana ed i suoi sviluppi iconografici (secoli XIII-XV), «Iconographica» II, 2003, pp. 58-81, in part. p. 59. I principali testi agiografici che procedendo dalla lettura delle *Vitae Fratrum* hanno riportato la visione di san Domenico, pur apportandovi elementi di novità che hanno incrementato la narrazione originaria, sono la *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze (ca. 1267) ed il *Liber de vita et obitu et miraculis S. Dominici* di Teodorico D'Apolda (ca. 1297).

²¹ La visione riferisce dell'incontro, il giorno seguente, tra Domenico e Francesco, che dopo essersi riconosciuti si abbracciano fraternamente (R. COBIANCHI, "Visio et sincerus amplexus", cit., p. 59).

²² La più antica rappresentazione del motivo del Cristo che impugna le tre lance contro l'umanità peccatrice è fornita da una miniatura di un antifonario domenicano conservato all'Archivio di Stato di Gubbio, il cui linguaggio presenta affinità con gli stilemi della narrativa bolognese della fine del XIII secolo (ibidem, p. 64 e fig. 1); ad esso segue di pochi anni una pagina miniata tratta dal Codice Rossi XVII (55 K 2) della Biblioteca Corsini di Roma (p. 65 e fig. 2). Ma è senza dubbio la miniatura al fol. 16 v. dello *Speculum* a fornire uno dei più antichi esemplari iconografici che hanno contribuito in maniera determinante alla diffusione del soggetto nella cultura artistica europea del XIV secolo.

²³ Rilevando un'unitaria matrice stilistica bolognese che accomuna la miniatura dell'antifonario di Gubbio, quella dal *Leggendario ungherese* angioino alla Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 4, p. 61) e l'affresco della Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 5, p. 60), l'autore ammette la possibilità dell'esistenza di un modello iconografico bolognese più antico dello *Speculum*, tuttora non reperito, cui attribuire la divulgazione del motivo nel linguaggio figurativo italiano ed europeo (ibidem, p. 66).

²⁴ "Congregabo super eos mala et sagittas meas complebo in eis... Inebriabo sagittas meas sanguine..." (Deut. 32, 23 e 42), in P. DINZELBACHER, *La divinità mortifera*, cit., pp. 142 e 148.



Fig. 9. Miniatore inglese del XIV secolo, *Madonna della Misericordia* (prima metà XIV secolo). Londra, British Library, Harley, ms. 2356, fol. 7.

Nel tempo si consolida una rassicurante fiducia nella funzione protettiva svolta dalla Madonna della Misericordia contro l'irrompere del castigo divino: in virtù della sua vicinanza al Figlio, il culto della *Mater Misericordiae* è privilegiato rispetto alla devozione per i tradizionali santi tutelari, quali Cristoforo, Antonio o Sebastiano, in quanto più efficace al fine di scongiurare il mortale pericolo del morbo. Visibile conferma della tutela spirituale offerta dal mantello di Maria contro l'avventarsi della punizione celeste è fornita da una miniatura trecentesca estratta da un salterio inglese oggi alla British Library (Fig. 9)²⁵: l'intercessione della Madonna è qui espressa mediante la rappresentazione dell'imponente immagine della Vergine che accoglie sotto l'ala destra del mantello quattro monaci oranti, mentre la mano sinistra è aperta al cielo in segno di implorazione di misericordia rivolta al Figlio, pronto a scagliare tre lunghe frecce sulla città, allusiva al mondo degli uomini, come sembrano indicare alcuni supplici in preghiera che invocano l'intervento della Madre di Dio. Nella rinnovata contaminazione tra il desiderio di un riparo fisico e spirituale dall'epidemia e la funzione di tutela attribuita alla Vergine Protettrice trova fondamento lo sviluppo della nuova iconografia della *Madonna delle frecce*.

²⁵ London, British Library, Harley, ms. 2356, fol. 7.



Fig. 10. Barnaba da Modena, *Madonna delle frecce* (1375-1376).
Genova, chiesa di Santa Maria dei Servi.

I mutamenti iconografici cui è sottoposta l'immagine della Madonna della Misericordia in tempi di peste trova compiuta espressione nell'arte italiana in un'ancona dipinta dal pittore Barnaba da Modena per la chiesa dei Servi di Genova intorno all'ottavo decennio del Trecento (Fig. 10). Eseguita per una confraternita genovese, la tavola, mutila e deteriorata, può ragionevolmente essere considerata come il prototipo più antico nell'arte della penisola della nuova iconografia della *Madonna della peste* o *delle frecce*. La Madonna della Misericordia è raffigurata nell'atto di offrire protezione sotto il proprio mantello alla popolazione della città, esposta ad un'inarrestabile pioggia di frecce scagliate dagli angeli e dal Figlio, la cui immagine è perduta²⁶. Nell'esercizio della giustizia celeste il Signore è assistito da una milizia di creature angeliche armate: l'immunità dagli strumenti della collera divina offerta dalla Madonna ai devoti è resa concreta mediante la raffigurazione dei dardi che si spezzano contro il mantello, mentre i supplici che ne sono rimasti fuori cadono trafitti dalle armi del castigo di Dio.

²⁶ La tavola, dipinta intorno al 1375-1376 per la "Consortia deli Forestèri", confraternita che si riuniva nella chiesa genovese dei serviti, dove l'opera è ancora conservata, ha subito la perdita della carpenteria originaria e larghe amputazioni su tutti i lati, soprattutto nella parte superiore (L. MARSHALL, *Confraternity and Community. Mobilizing the Sacred in Times of Plague, in Confraternities and the Visual Arts*, cit., pp. 21-24; *Manipulating the Sacred*, cit., p. 512; V.M. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali nelle Marche del Quattrocento*, in *I Da Varano e le arti*, a cura di A. DE MARCHI e P.L. FALASCHI, II, Ripatransone (Ascoli Piceno), 2001, nota 28, p. 557). Sulla confraternita e sulla storia del dipinto vedi C. DA LANGASCO e P. ROTONDI, *La "Consortia deli Forestèri" a Genova. Una Madonna di Barnaba da Modena e uno statuto del Trecento*, Genova, 1957.

Non sorprende che il più antico esemplare del motivo iconografico, benché eseguito a Genova, sia frutto delle sperimentazioni artistiche di un maestro formatosi nella cultura pittorica emiliana e vitalesca²⁷, in considerazione delle numerose immagini della *Madonna della Misericordia* prodotte a Bologna²⁸. Poiché la nuova variante iconografica della *Madonna delle frecce* trova larga diffusione soprattutto nei gonfaloni commissionati nel corso del XV secolo dalle compagnie di laici in funzione di stendardo protettivo dalle epidemie di peste, la diffusione si concentra in particolar modo in quelle regioni della penisola in cui il movimento penitenziale dei Disciplinati ha avuto origine e si è propagato in maniera capillare attraverso la costituzione di un vasto numero di confraternite. Si tratta principalmente di stendardi dipinti su tela in funzione di *ex voto*, anche se non mancano esemplari pittorici eseguiti su tavola e impiegati in funzione di pala d'altare per il culto dei confratelli; la finalità votiva dei gonfaloni della peste si manifesta principalmente durante le cerimonie processionali, quando vengono esposti al culto pubblico, segno del forte sentimento devozionale nei confronti della Madre della Misericordia.

Poiché la paura del morbo costituiva un pericolo per l'intera popolazione, i nuovi gonfaloni raffiguranti la *Madonna delle frecce* divengono in tempo di peste uno strumento di forte coesione sociale: la protezione di Maria non è più riservata esclusivamente ai membri della confraternita, ma si estende su tutta la città e sulla sua popolazione.

2.1. I gonfaloni umbri

Tra i più noti artisti che si sono principalmente dedicati alla produzione di gonfaloni della peste troviamo il perugino Benedetto Bonfigli²⁹. Nel celebre gonfalone di San Francesco al Prato (Fig. 11), la funzione tutelare assicurata dalla *Madonna della Misericordia* trova tangibile espressione nel manto di broccato sul quale si frantumano i dardi della punizione celeste; i santi patroni di Perugia, ai lati, sono intenti a supplicare l'Eterno affinché risparmi la città, raffigurata ai piedi di Maria³⁰.

²⁷ Per una raccolta bibliografica sulla vita e sull'attività di Barnaba da Modena vedi T. CASTALDI, *La Madonna della Misericordia*, cit., nota 40, p. 239.

²⁸ Si vedano, a titolo di esempio, la *Madonna della Misericordia* dipinta da Cristoforo da Bologna probabilmente per l'altare dell'oratorio di Santa Maria di Mezzaratta (ibidem, pp. 100-106) e quella di cui è autore Simone "dei Crocifissi" (pp. 106-109).

²⁹ Sulla vicenda biografica e sull'attività di Benedetto Bonfigli vedi F.F. MANCINI, *Benedetto Bonfigli*, Milano, 1992; V. GARIBALDI (a cura di), *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, Milano, 1996.

³⁰ Il gonfalone dipinto per l'oratorio perugino di San Francesco al Prato fu eseguito nel 1464 su commissione della confraternita dell'Immacolata Concezione. Vedi: L. MARSHALL, *Manipulating the Sacred*, cit., pp. 507-511; B. SANTI (a cura di), *Gonfaloni umbri del Rinascimento*, Perugia, 1976, p. 15; P. MERCURELLI SALARI, *Gonfalone di San Francesco al Prato*, n. 18, in *Un pittore e la sua città*, cit., pp. 150-151.

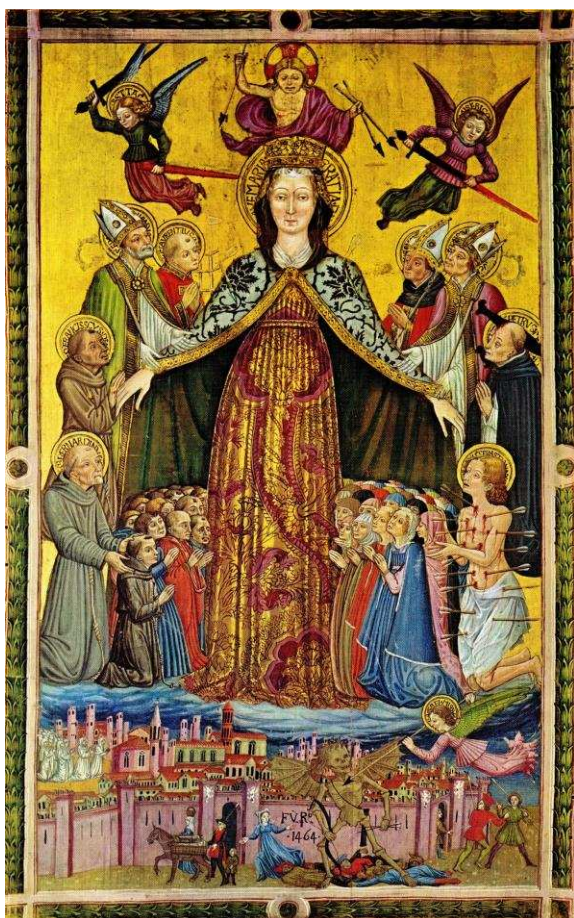


Fig. 11. Benedetto Bonfigli, *Madonna della peste* (1464). Perugia, San Francesco al Prato, cappella Oddi.
Fig. 12. Benedetto Bonfigli, *Madonna della peste* (1472). Corciano, chiesa parrocchiale.

Il medesimo ruolo di intercessione per la sorte della comunità urbana affidato alla Madonna della Misericordia è riproposto negli stendardi *contra pestem* di Corciano, del 1472 (Fig. 12)³¹, e in quello di Montone, di un decennio successivo³², mentre nel gonfalone dipinto per la confraternita dei Disciplinati di San Benedetto “dei Frustati” (1471-1472) il motivo della *Madonna delle frecce* cede il passo ad una singolare rivisitazione dell'iconografia bizantina della *Dēesis*, che in questo caso contempla la Vergine, i santi benedettini ed il protettore locale ad interpersi per placare il Cristo giudice, che si accinge a castigare con le frecce la popolazione della città (Fig. 13)³³.

³¹ L. MARSHALL, *Manipulating the Sacred*, cit., p. 518; B. SANTI, *Gonfaloni umbri*, cit., p. 23.

³² L'attribuzione al Bonfigli dello stendardo di Montone è ancora controversa: se Perdrizet (1908) ne assegna l'esecuzione all'artista perugino, Santi (1976) individua nell'opera un caposaldo della biografia del pittore umbro Bartolomeo Caporali (ibidem, cit., p. 28). Vedi anche M.R. SILVESTRELLI, *Bartolomeo Caporali. Gonfalone con “Madonna della Misericordia” e “santi”*, n. 4, in *Pintoricchio*, a cura di V. GARIBALDI, F.F. MANCINI, catalogo della mostra (Perugia-Spello, 2008), Cinisello Balsamo (Milano), 2008, pp. 174-175.

³³ L. SILVY, *L'Origine de la “Vierge de Miséricorde”*, cit., p. 407; P. PERDRIZET, *L'Origine*, cit., pp. 114-115; L. MARSHALL, *Confraternity and Community*, cit., pp. 24-28; E. LUNGHU, *Gonfalone di Santa Maria Nuova*, n. 26, in *Un pittore e la sua città*, cit., pp. 172-173.



Fig. 13. Benedetto Bonfigli, *Dësis* (1471-1472).
Perugia, chiesa di Santa Maria Nuova.

Non di rado nei gonfaloni umbri la Madonna appare misticamente sospesa sopra un aereo manto di nuvole, immateriale piano spaziale della composizione e allegorica linea di confine fra la scena celeste ed il mondo degli uomini, rappresentato dall'immagine urbana. L'espedito figurativo enfatizza l'estensione della protezione di Maria sull'intera città, la cui rappresentazione iconografica, spesso guidata da intenti di puntuale verismo descrittivo, è introdotta negli stendardi quale elemento ricorrente allo scopo di favorire l'identificazione spirituale del singolo con la condizione dei supplici rifugiati sotto il mantello.

2.2. *La Madonna delle frecce in Romagna*

Nell'arte devozionale della Romagna il pericolo del morbo viene riadattato alle esigenze culturali locali: il ruolo di protezione dei fedeli dalla punizione celeste è talvolta attribuito non alla Madonna della Misericordia, bensì alle immagini mariane oggetto in questi luoghi di un culto antico e consolidato. È questo il caso del territorio faentino, nel quale è radicata la devozione per la locale *Madonna delle Grazie*, altrimenti indicata come "Madonna delle frecce", raffigurata nell'atto di allargare le braccia per arrestare con le mani le frecce del castigo celeste, pronte ad abbattersi sulla città. A Faenza questa devozione prende origine da un'immagine mariana, purtroppo mutila, oggi in duomo e venerata dai faentini a partire dal 1412, quando venne eseguito l'affresco in

funzione di *ex voto* per celebrare la protezione concessa alla città dalla Madonna nel corso di una violenta pestilenza (Fig. 14)³⁴.



Fig. 14. Anonimo pittore tardo-gotico, *Beata Vergine delle Grazie* (1412). Faenza, cattedrale.

Fig. 15. Pittore romagnolo (terzo quarto del XV secolo), *Madonna delle frecce* (1450-1475). Brisighella, Collegiata di San Michele.

Il culto della popolazione del faentino per la *Madonna delle Grazie* è ribadito, a pochi anni dall'esecuzione dell'affresco di Faenza, dalla ripetizione del medesimo soggetto in una tavola devozionale dipinta per la collegiata di San Michele nella vicina Brisighella (Fig. 15)³⁵ e trova conferma nella longevità del soggetto fino ai giorni nostri nell'ampia produzione locale di targhe votive in maiolica e vasellame ceramico³⁶.

³⁴ L'originaria iconografia dell'affresco è stata ricostruita mediante le successive raffigurazioni della Madonna delle Grazie derivate da questo modello, in aggiunta alla testimonianza del Lanzoni (F. LANZONI, *Le origini della Beata Vergine delle Grazie di Faenza*, Faenza, 1925). Sull'opera vedi: A. TAMBINI, *La "Beata Vergine delle Grazie"*, in *Faenza. La Basilica Cattedrale*, a cura di A. SAVIOLI, Firenze, 1988, pp. 78-79; A. TAMBINI, *Storia delle arti figurative a Faenza. Il Gotico*, Faenza, 2007, pp. 133-134 e nota 49, pp. 157-158.

³⁵ Anche la tavola di Brisighella, collocabile nel terzo quarto del XV secolo, celebra la protezione accordata dalla Madonna delle Grazie ai brisighellesi durante un'epidemia di peste che falciò la cittadina (A. CORBARA, *La "Madonna delle frecce" a Brisighella*, «Proporzioni» III, 1950, pp. 75-80).

³⁶ Sulla diffusione del motivo nella produzione ceramica vedi A. SAVIOLI, *L'immagine della Beata Vergine delle Grazie di Faenza e le sue derivazioni*, I, *L'iconografia ceramica*, Faenza, 1962, e II, *Stampe dei secoli XVII-XIX*, Faenza, 1970.

Dall'esame delle due opere pittoriche, la prima proveniente dalla chiesa domenicana faentina di Sant'Andrea in *Vineis*, la seconda legata al culto domenicano locale, come riprova la raffigurazione del san Domenico orante in primo piano, appare evidente lo stretto rapporto costituitosi in Romagna tra la diffusione del culto della *Madonna delle frecce* e l'ordine dei Predicatori. L'identificazione delle frecce con i flagelli epidemici che di frequente colpivano le città della regione e il riscontro di tali caratteri iconografici all'interno della produzione artistica romagnola del XIV e del XV secolo, la cui committenza è associata all'ordine, consentono di stabilire una diretta relazione tra i frati mendicanti e la diffusione dell'iconografia della *Madonna delle frecce* in quest'area della penisola.



Fig. 16. Francesco di Bartolomeo Pelosio, *Madonna della Pietà* (1468).
Imola, Pinacoteca Comunale.

I medesimi valori spirituali e di fratellanza sociale che accomunano l'ordine dei domenicani e le confraternite di laici sono all'origine di una tela oggi conservata nella Pinacoteca di Imola, che si impone con caratteri di unicità nella produzione di raffigurazioni artistiche della *Madonna delle frecce* per via dell'insolita variante dell'iconografia tradizionale proposta dall'autore, il veneziano Francesco di Bartolomeo Pelosio, che ha contribuito a far assegnare al dipinto l'appellativo di *Madonna della Pietà*, con cui l'opera è conosciuta nei cataloghi (Fig. 16)³⁷. L'associazione della pala all'ordine domenicano è rivelata

³⁷ La lunga permanenza di Francesco Pelosio a Imola è ampiamente documentata per tutta la seconda metà del XV secolo. Per un quadro delle notizie biografiche sulla vita e sull'attività del pittore vedi A. TAMBINI, Un pittore veneziano a Imola: Francesco di Bartolomeo Pelosio, «Paragone» 415, XXXV, 1984, pp. 3-19, in part. nota 25, pp. 15-17. L'intricata vicenda

dalla sua esecuzione per uno dei tre altari dell'oratorio fraterno imolese di Santa Croce, officiato dai padri mendicanti: dipinta per la confraternita dei Padri Crociferi nel 1468, in coincidenza con un'epidemia di peste, la tela accentua attraverso insolite formule figurative i nuovi significati devozionali che sostengono lo sviluppo dell'iconografia della *Madonna delle frecce*. Nell'opera la Madonna della Misericordia è presentata nella veste figurativa di una supplichevole Vergine orante, che si inginocchia dinnanzi al Giudice Celeste in una tormentata supplica. Attraverso questa formula il pittore riesce a materializzare sapientemente in dato figurativo il ruolo di mediazione svolto da Maria per la salvezza umana. Cristo e l'esercito celeste emergono da una coltre di nubi, pronti a sferrare, come in una scena di battaglia, le armi della giustizia celeste sul genere umano macchiato dal peccato. Due angeli accentuano la drammaticità dell'avvento del castigo celeste attraverso l'inquietante suono delle trombe del Giudizio. Ai piedi della Vergine una calca umana si affanna per trovare protezione sotto il mantello dall'inesorabile punizione: chi non vi trova riparo giace inerme al suolo, trafitto dalle armi dei guerrieri alati. Di grande impatto visivo è il realismo degli sprizzanti fiotti di sangue che sgorgano dalle ferite dei trafitti, fissando in dato pittorico la crudele realtà di morte che si offrì agli occhi dell'artista durante la pestilenza del 1468. Il pittore, attraverso l'associazione di un originale soggetto iconografico molto diffuso in tempi di peste ed un inconsueto naturalismo, raggiunge effetti di nuovo dinamismo e di unicità rispetto alla tradizione delle rappresentazioni artistiche mariane.

2.3. La simbologia delle frecce: la punizione divina dei peccati umani

La corrispondenza simbolica consolidatasi nell'immaginario dei fedeli tra l'improvvisa propagazione dell'epidemia e il sopraggiungere della punizione divina ad emendare l'immoralità umana ha condotto ad una identificazione delle frecce scagliate dall'esercito celeste con le punizioni riservate ai tre più gravi peccati capitali³⁸: la condanna a superbia, avarizia e lussuria, le tre condotte più dissolute dell'uomo, è individuata in guerra, pestilenza e carestia.

attributiva della Madonna della Pietà ha trovato un solido sostegno nello studio complessivo sulla produzione pittorica dell'artista condotto da Anna Tambini, che ha riconfermato un'ipotesi già sostenuta nel 1942 dalla Becherucci (L. BECHERUCCI, *Opere di Francesco Pelosio*, «Le arti» II, 1942, pp. 17-18; C. GNUDI, L. BECHERUCCI, *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, Bologna, 1938, n. 17, pp. 75-76; A. TAMBINI, *Un pittore veneziano a Imola*, cit., nota 17, pp. 13-14). Per un'approfondita analisi del dipinto e sulla sua committenza vedi T. CASTALDI, *La Madonna della Misericordia*, cit., pp. 257-265.

³⁸ La simbologia numerica delle tre frecce (in origine lance) come metafora delle tre punizioni ai peccati capitali più gravi trova una prima evidente conferma nello *Speculum*: l'immagine della Maria Mediatrix che intercede per i supplici è accompagnata da un lungo commento didattico che spiega questa associazione: “ubique enim iam caritas et veritas periclitantur, superbia, avaritia et luxuria dominantur... Quotidie irritatur Dominus contra mundum per haec tria; sed placat iram eius mediatrix nostra, Virgo Maria” (vedi M.R. JAMES, B. BERENSON, *Speculum Humanae Salvationis*, cit., cap. XXXVII, rr. 7-8 e 35).

Tale simbologia trova un punto d'appoggio nella *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze: nel capitolo *De sancto Dominico*, il racconto della visione narrata da Gerardo di Frachet è arricchito di elementi tesi ad amplificarne l'impatto emozionale sui fedeli che ascoltavano la predicazione³⁹. Il carattere visionario del racconto domina anche gli scritti di Teodorico D'Apolda: il domenicano aggiunge alla narrazione l'immagine di Dio Padre, che nella produzione figurativa esaminata è solo occasionalmente rappresentato nella veste di Giudice Celeste al posto del Figlio, nonché la simbologia dei peccati che le lance divine vanno a colpire⁴⁰.

L'identificazione delle frecce con le tre armi che il Signore scaglia a condanna dei peccati umani sembra trovare più compiuta espressione nella tavola di Francesco Pelosio, dove il numero dei dardi è elevato a sette: metafora della punizione ai sette peccati capitali, quattro sono raggruppati a coppie nelle mani del Figlio, mentre i tre restanti sono affidati agli angeli giustizieri. L'iconografia trecentesca del Cristo Giudice è stata qui sottoposta ad una significativa variazione numerica delle armi del castigo di Dio allo scopo di accrescere il timore dell'uomo per la punizione dei propri peccati.

Sul piano del significato simbolico dell'immagine, nel motivo iconografico della *Madonna delle frecce* si può cogliere una sorta di conflittualità di carattere dottrinale: mentre la tradizionale formula iconografica della *Madonna della Misericordia* esprime la funzione di tutela svolta dalla Vergine accogliendo i devoti sotto il mantello e pertanto il suo ruolo di mediazione per la redenzione dell'umanità, l'iconografia della *Madonna delle frecce* rende manifesta al contrario un'antitesi tra l'impulso castigatore divino, tradotto in atteggiamento di ostilità verso il genere umano, e il gesto misericordioso di Maria. Tale contrapposizione rivela in realtà la duplice funzione tutelare ed al contempo castigatrice assegnata alla divinità e ai santi nell'Occidente Cristiano, come dimostrano le ridotte dimensioni figurative del Giudice Celeste al confronto con la monumentale immagine della *Mater Misericordiae*. L'accresciuta proporzionalità dimensionale di Maria risponde alla speranza di protezione che i devoti ripongono in lei per trovare rifugio dalle pestilenze, dalla carestia dall'improvviso abbattersi di catastrofi naturali.

Fin dai suoi esordi figurativi e ancor più a seguito delle mutate esigenze culturali della società laica, l'iconografia della *Madonna di Misericordia* e la sua variante della *Madonna delle frecce* appaiono inscindibilmente connesse alla spiritualità proposta attraverso la predicazione diretta nel cuore della società

³⁹ R. COBIANCHI, "Visio et sincerus amplexus", cit., p. 60.

⁴⁰ Il racconto della visione è pubblicato nel *Liber de vita et obitu et miraculis S. Dominici*, in *Acta Sanctorum*, agosto I, ed. Bruxelles 1970, p. 576. Gli scritti di Teodorico D'Apolda sono ancora oggetto di discussione critica, data la difficoltà a verificare l'attendibilità delle fonti alle quali il domenicano tedesco ha attinto (sulle fonti di T. D'Apolda vedi S. TUGWELL, *The Nine Ways of Prayer of Saint Dominic: a Textual Study and Critical Edition*, «*Medieval Studies*» XLVII, 1985, pp. 1-124, in part. pp. 10-12, citato da F. BISOGNI, *Gli inizi dell'iconografia domenicana*, in *Domenico di Caleruega e la nascita dell'Ordine dei Frati Predicatori*, CISAM, Spoleto, 2005, pp. 613-638, in part. nota 23, p. 621).

dagli ordini mendicanti e dalle confraternite di laici: benché propulsori di un messaggio di incombente sanzione divina contro l'irrimediabile condizione peccaminosa dell'uomo, al punto di istituire la flagellazione in segno di penitenza, queste nuove formazioni sociali dell'Italia medievale attecchiscono stabilmente nel tessuto sociale della città medievale, per costituire, soprattutto durante le epidemie, nuclei aggregativi della popolazione, promotori di un messaggio spirituale di speranza e di consolazione, individuata nell'immagine devozionale della Madre della Misericordia.

3. Conclusione

La frequenza delle epidemie di peste che flagellano l'Europa tra il XIV ed il XV secolo fa crescere nella spiritualità dei popoli la ricerca di un rifugio: il motivo della Madonna che apre il mantello a riparare vaste schiere di fedeli inermi, dal consolatorio significato di protezione spirituale, assume progressivamente nell'arte devozionale un valore di protezione fisica dalle frecce, simbolo dell'ira di Dio, scagliate per punire la peccaminosa natura umana.

Gli esemplari pittorici e miniati prodotti dall'arte tre e quattrocentesca a Bologna ed in Romagna, coevi ai prototipi toscani, attestano il ruolo determinante di questa parte dell'Italia nella genesi e nello sviluppo del soggetto. È pertanto ipotizzabile la presenza di un modello che abbia svolto la funzione di comune denominatore per la formazione dell'immagine e che senza dubbio trae origine dai testi impiegati per la predicazione dagli ordini mendicanti, presso le cui chiese le confraternite laiche avevano stabilito la propria sede.

Le implicazioni iconologiche del singolare motivo della *Madonna della Misericordia delle frecce*, o più semplicemente *Madonna delle frecce*, vanno a porre l'accento sul ruolo di mediazione svolto da Maria in qualità di Regina del Cielo e sul rapporto con la divinità. Nella dottrina cristiana la funzione assegnata alla divinità è duplice: tutelare, ma anche punitiva, in quanto amministrativa della giustizia superiore. La Vergine, al contrario, sin dagli esordi del culto assume un'unica funzione di carattere protettivo, che nel caso della Madonna della Misericordia acquisisce una veste anche figurativa grazie all'invenzione del mantello, strumento della carità e tramite tra l'umano e il divino.

* * *

Bibliografia

- BALDINI, Umberto, DAL POGGETTO, Paolo (a cura di), *Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio*, Firenze, Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, 1972, pp. 108-109
- BALDINOTTI, Andrea, BARSANTI, Roberta, "La decorazione pittorica", in M.M. Simari, A. Baldinotti, *La chiesa di San Lorenzo a Signa*, Firenze, Edifir, 1999, pp. 61-68.
- BASCHET, Jérôme, "Image et événement: l'art sans la peste (c. 1348-c. 1400)?", in *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Atti del

- XXX Convegno Storico Internazionale (Todi, 1993), Spoleto, CISAM, 1994, pp. 25-47
- BECHERUCCI, Luisa, "Opere di Francesco Pelosio", *Le arti*, II, 1942, pp. 16-24
- BELLOSI, Luciano, "Corso di Buono", in L. Bellosi (a cura di), *Umbri e Toscani tra Due e Trecento*, Torino, Società Editrice Umberto Allemandi & C., 1988, pp. 39-52;
- BIRABEN, Jean-Noël, *Les Hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, Paris-La Haye, Mouton, 1976
- BISOGLI, Fabio, "Gli inizi dell'iconografia domenicana", in *Domenico di Caleruega e la nascita dell'Ordine dei Frati Predicatori*, Atti del Convegno Storico Internazionale (Todi, 2004), CISAM, Spoleto, 2005, pp. 613-638
- CARDON, Bert, *Manuscripts of the "Speculum Humanae Salvationis" in the Netherlands (c. 1410-c. 1470)*, Leuven, Peeters, 1996
- CASTAGNOLI, Pier Giovanni, "Dalmasio", in P.G. Castagnoli, A. Conti, M. Ferretti (a cura di), *Pittura bolognese del Trecento. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna, Grafis, 1978
- CASTALDI, Tommaso, "L'iconografia della Madonna della Misericordia tra San Domenico e San Francesco", in C. Pedrini (a cura di), *Arte gotica a Imola. Affreschi ritrovati in San Francesco e in San Domenico*, Imola, La Mandragora, 2008, pp. 111-118
- CASTALDI, Tommaso, *La Madonna della Misericordia. L'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell'arte di Bologna e della Romagna nel Tre e Quattrocento*, Imola, La Mandragora, 2011
- CASTALDI, Tommaso, "Origine e diffusione del motivo iconografico della "Madonna della Misericordia" nella miniatura bolognese fra Tre e Quattrocento", *Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica*, 7-8, 2011, pp. 221-233.
- COBIANCHI, Roberto, "'Visio et sincerus amplexus': un momento di agiografia domenicana ed i suoi sviluppi iconografici (secoli XIII-XV)", *Iconographica*, II, 2003, pp. 58-81
- CORBARA, Antonio, *La "Madonna delle frecce" a Brisighella*, «Proporzioni», III, 1950, pp. 75-80
- DA LANGASCO, Cassiano, ROTONDI, Pasquale, *La "Consortia deli Forestèri" a Genova. Una Madonna di Barnaba da Modena e uno statuto del Trecento*, Genova, Siglaeffe, 1957
- DINZELBACHER, Peter, *La divinità mortifera*, in *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Atti del XXX Convegno Storico Internazionale (Todi, 1993), Spoleto, CISAM, 1994, pp. 137-154
- FANTI, Mario, *Gli inizi del movimento dei Disciplinati a Bologna e la Confraternita di Santa Maria della Vita*, Città di Castello, Arti grafiche, 1969
- FILIPPINI, Francesco, ZUCCHINI, Guido, *Miniatori e pittori a Bologna, Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze, Sansoni, 1947
- GARIBALDI, Vittoria, (a cura di), *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, Milano, Electa, 1996.

- GAZZINI, Marina, "Confraternite/corporazioni: i volti molteplici della "schola" medievale", in D. Zardin (a cura di), *Corpi, "fraternità", mestieri nella storia della società europea*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 51-71
- GNUDI, Cesare, BECHERUCCI, Luisa, *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, catalogo della mostra (Forlì, 1938), Bologna: Poligrafici de Il Resto del Carlino, 1938
- HUBBARD, Nancy J., "*Sub pallio*". *The Sources and Development of the Iconography of the Virgin of Mercy*, Ann Arbor (Michigan), Northwestern University, 1984
- JAMES, Montague Rhodes, BERENSON, Bernard, *Speculum Humanae Salvationis being a Reproduction of an Italian Manuscript of the Fourteenth Century*, Oxford, University Press, 1926
- LA PESTE nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione, Atti del XXX Convegno Storico Internazionale (Todi, 1993), Spoleto, CISAM, 1994.
- LACLOTTE, Michel, MOGNETTI, Elisabeth, (a cura di), *Peinture italienne. Avignon-Musée du Petit Palais*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1976
- LANZONI, Francesco, *Le origini della Beata Vergine delle Grazie di Faenza*, Faenza, Lega, 1925
- LE MOUVEMENT confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse, Atti della Tavola Rotonda (Losanna, 1985), Roma, École Française de Rome, 1987
- LIBER de vita et obitu et miraculis S. Dominici, in *Acta Sanctorum*, agosto I, ed. Bruxelles, Culture et Civilisation, 1970
- LUNGI, Elvio, "Gonfalone di Santa Maria Nuova", n. 26, in V. Garibaldi (a cura di), *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, Milano, Electa, 1996, pp. 172-173.
- LUTZ, Jules, PERDRIZET, Paul, *Speculum Humanae Salvationis*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1907
- MANCINI, Francesco Federico, *Benedetto Bonfigli*, Milano, Electa, 1992
- MARSHALL, Louise, "Confraternity and Community. Mobilizing the Sacred in Times of Plague", in B. Wisch, D. Cole Ahl (a cura di), *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, Cambridge, University Press, 2000, pp. 485-532
- MEDICA, Massimo, "'Miniatori-pittori': il 'Maestro del Gherarduccio', Lando di Antonio, il 'Maestro del 1328' ed altri. Alcune considerazioni sulla produzione miniatoria bolognese del 1320-30, in R. D'Amico, M. Medica, R. Grandi (a cura di), *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, pp. 97-112
- MEERSSEMAN, Gilles Gerard, "*Ordo Fraternalitatis*": *confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, I, Roma, Herder, 1977
- MEISS, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: the Art, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton University Press, 1951, ed. it. Torino, Einaudi, 1982
- MERCURELLI SALARI, Paola, "Gonfalone di San Francesco al Prato", n. 18, in V. Garibaldi (a cura di), *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, Milano, Electa, 1996, pp. 150-151.

- MORGHEN, Raffaello, "Ranieri Fasani e il movimento dei Disciplinati del 1260", in G.G. Meersseman, *Il movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio (Perugia, 1260)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Perugia, 1960), Appendice al Bollettino, n. 9, Spoleto, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962, pp. 29-42
- NALDINI, Patrizia, "San Piero in Palco e la sua decorazione trecentesca (parte I)", *Arte cristiana*, 832, XCIV, 2006, pp. 15-26
- ORIOLO, Luciano, "Per una rassegna bibliografica sulle confraternite medievali", in G. De Rosa (a cura di), "Le confraternite in Italia fra Medioevo e Rinascimento", Atti della Tavola Rotonda (Padova, 1979), in *Ricerche di storia sociale e religiosa*, 17-18, 1980, pp. 75-105
- PERDRIZET, Paul, *L'Origine de la Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris, Fontemoing, 1908
- POLZER, Joseph, "Aspects of the Fourteenth Century Iconography of the Death and the Plague", in D. Williman (a cura di), *The Black Death: the Impact of the Fourteenth Century Plague*, Binghampton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1987, pp. 107-130
- RESSORT, Claudie, "Maître de 1333", n. 4, in Musée du Louvre (a cura di), *Polyptyques: le tableau multiple du Moyen-Âge au vingtième siècle*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1990, pp. 61-63
- RISULTATI e prospettive della ricerca sul movimento dei Disciplinati*, Convegno Internazionale di Studio (Perugia, 1969), Città di Castello, Arti grafiche, 1972
- SANTI, Bruno, (a cura di), *Gonfalon umbri del Rinascimento*, Perugia, Volumnia, 1976
- SAVIOLI, Antonio, *L'immagine della Beata Vergine delle Grazie di Faenza e le sue derivazioni*, I, *L'iconografia ceramica*, Faenza, 1962, e II, *Stampe dei secoli XVII-XIX*, Faenza, Lega, 1970.
- SCHMIDT, Victor Michael, "Gli stendardi processionali nelle Marche del Quattrocento", in A. De Marchi e P.L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, II, Atti del Convegno Internazionale (Camerino, 2001), Ripatransone (Ascoli Piceno), Maroni, 2003, pp. 551-578
- SCHREINER, Klaus, *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Roma, Donzelli, 1995
- SILVESTRELLI, Maria Rita, "Bartolomeo Caporali. Gonfalone con 'Madonna della Misericordia' e 'santi'", n. 4, in V. Garibaldi, F.F. Mancini (a cura di), *Pintoricchio*, catalogo della mostra (Perugia-Spello, 2008), Cinisello Balsamo (Milano), 2008, Silvana, pp. 174-175.
- TAMBINI, Anna, "La 'Beata Vergine delle Grazie'", in A. Savioli (a cura di), *Faenza. La Basilica Cattedrale*, Firenze, Nardini, 1988, pp. 78-79
- TAMBINI, Anna, *Storia delle arti figurative a Faenza. Il Gotico*, Faenza, Edit, 2007
- TAMBINI, Anna, "Un pittore veneziano a Imola: Francesco di Bartolomeo Pelosio", *Paragone*, 415, XXXV, 1984, pp. 3-19
- TARTUFERI, Angelo, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, Bruschi, 1990
- TARTUFERI, Angelo, "Per il pittore fiorentino Corso di Buono", *Arte cristiana*, 706, LXXIII, 1985, pp. 315-326

- TERPSTRA, Nicholas, "The 'Qualità' of Mercy. (Re)building Confraternal Charities in Renaissance Bologna", in B. Wisch, D. Cole Ahl (a cura di), *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, Cambridge, University Press, 2000, pp. 117-145
- TOSCANO, Giuseppe Maria, *Il pensiero cristiano nell'arte*, II, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1970
- TUGWELL, Simon, "The Nine Ways of Prayer of Saint Dominic: a Textual Study and Critical Edition", *Medieval Studies*, XLVII, 1985, pp. 1-124
- VOLPE, Alessandro, "Pittura murale nella ex chiesa inferiore di San Francesco", in C. Pedrini (a cura di), *Arte gotica a Imola. Affreschi ritrovati in San Francesco e in San Domenico*, Imola, La Mandragora, 2008, pp. 95-110
- WILSON, Adrian, *A Medieval Mirror: "Speculum Humanae Salvationis" 1324-1500*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1984